

JOURNAL OF TÜRKİYE MEDIA ACADEMY



SAYI/ISSUE: 8 EYLÜL/SEPTEMBER YIL/YEAR: 2024



www.turkiyemedyaakademisi.com



e-ISSN: 2791-6014

TÜRKİYE
MEDYA AKADEMİSİ
DERGİSİ

Türkiye Medya Akademisi Dergisi | Journal of Türkiye Media Academy

Sayı -Issue 8 | Yıl-Year 2024

Dergi Hakkında

Dergi Adı	Türkiye Medya Akademisi Dergisi
Diğer Adı (Çevirisi)	Journal of Türkiye Media Academy
e-ISSN	2791-6014
Yayın Aralığı	Yılda 2 Sayı (Şubat & Eylül)
Dergi Web Sitesi	https://www.turkiyemedyaaakademisi.com/
Yayına Başlangıç	30.04.2021
Editörler	Doç. Dr. Onur Taydaş Doç. Dr. Sefer Kalaman
Yayıncı	Prof. Dr. Enderhan Karakoç
İmtiyaz Sahibi	Prof. Dr. Enderhan Karakoç
Yayımlandığı Ülke	Türkiye
Yayın Modeli	Açık Erişim
Yayın İçeriği	Türkiye Medya Akademisi Dergisi, İletişim Araştırmaları adı altında Radyo, Sinema, Televizyon, Gazete, Yeni Medya, Reklam, Halkla İlişkiler, Siyasal İletişim alanlarında ve alt dallarında hazırlanan çok yönlü özgün çalışmaları kapsar.
Okur Kitlesi	Hedef okuyucu kitlesi; iletişimin her alanı ile ilgili meslek mensupları, uzmanlar, araştırmacılar, uzmanlık ve doktora öğrencileri yanı sıra bu alanla ilgili öğrencileridir. Sürekli mesleki gelişim ve araştırma kültürünün yaygınlaşmasına katkı

sağlamayı hedefler.

Yayın Dili

Türkçe- İngilizce

Hakkında

Türkiye Medya Akademisi Dergisi, Sosyal ve Beşerî Bilimler/İletişim alanlarıyla (yeni medya, radyo, televizyon, sinema, halkla ilişkiler, gazetecilik vb.) ilgili konuların ve farklı bilim dallarının (sosyoloji, psikoloji, felsefe, siyaset bilimi vb.) iletişim alanıyla alakalı tüm alanlarla alakalı konuları kapsamaktadır. Türkiye Medya Akademisi Dergisi, iletişim alanına katkı sağlayacak çalışmaları Türkçe ve İngilizce dillerinde yayımlayarak bu alandaki bilginin ulusal ve uluslararası düzeyde artmasını ve paylaşımını amaçlamaktadır. Türkiye Medya Akademisi Dergisi'nin hedef kitesini akademisyenler, araştırmacılar, lisansüstü öğrenciler ve ilgili akademik kurum ve kuruluşlar oluşturmaktadır. Türkiye Medya Akademisi Dergisi, 2021 yılında yayın hayatına başlamış olup 28 Şubat ve 28 Eylül tarihlerinde olmak üzere yılda iki kez elektronik ortamda yayımlanan ve açık erişimli bir dergidir. Türkiye Medya Akademisi Dergisi'ne gönderilen çalışmalar, çift taraflı kör hakemlik sisteminin hassasiyetle işletildiği hakem sürecine tabi tutulmaktadır. Ayrıca tüm makaleler yayın etiği ihlallerini engellemek amacıyla intihal taramasından geçirilir ve benzerlik oranının %15'i geçmemesi ön şart olarak aranmaktadır.

Ücret Politikası

Derginin tüm giderleri Türkiye Medya Akademisi Dergisi Editör Kurulu tarafından karşılanmaktadır. Dergimiz tarafından makale gönderimi, makale yayını, makale süreçlerinin yürütülmesi de dahil olmak üzere hiçbir ad altında ücret talep edilmemektedir. Yayın politikalarımız gereğince hiçbir sponsorluk ve reklam anlaşması da kabul edilmemektedir.

Arşiv Politikası

1. Yayıncı, yazarlara, bir makalenin kendi kendine arşivleme (yazarın kişisel web sitesi) ve/veya yayımlandıktan sonra kurumsal bir havuzda arşivleme için bir makalenin (yayıncı pdf) nihai yayınlanmış sürümünün kullanılmasına izin verir.
2. Yazarlar, makalelerini halka açık ve/veya ticari konu tabanlı arşivlerde kendi kendilerine arşivleyebilirler. Ambargo süresi yoktur ancak yayınlanan kaynak belirtilmeli ve dergi ana sayfasına veya makalelerin DOI'sine bir bağlantı ayarlanmalıdır.
3. Yazarlar makalenin çıktısını PDF belgesi olarak indirebilirler. Yazarlar makalenin kopyalarını meslektaşlarına herhangi bir

ambargo olmaksızın gönderebilir.

4. Yayıncı, makalelerin tüm sürümlerine izin verir (Gönderilen sürüm, kabul edilmiş versiyon, yayınlanmış versiyon) ambargo olmaksızın yazarın tercih ettiği bir kurumsal veya başka bir arşivde saklanacaktır.

Hakemlik Türü

Çift Taraflı Kör Hakemlik

İncelemede Geçen Süre

Ortalama 3 ay

İntihal Kontrolü

Turnitin-iThenticate

Yayın ve Danışman Kurulu | Editorial and Advisory Board

Prof. Dr. Enderhan Karakoç

Ankara Yıldırım Beyazıt University |
Faculty of Communication | Department of
New Media and Communication
enderhankarakoc@aybu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-8969-6144

Prof. Dr. Hakan Aydın

Erciyes University | Faculty of
Communication | Department of
Journalism
haydin@erciyes.edu.tr
ORCID: 0000-0003-4873-0988

Prof. Dr. Selami Özsoy

Bolu Abant İzzet Baysal University |
Faculty of Communication | Department of
Journalism
ozsoy_s@ibu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-0066-3122

Prof. Dr. Ümit Arklan

Süleyman Demirel University | Faculty of
Communication | Department of Public
Relations and Publicity
umitarklan@sdu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-0066-3122

Prof. Dr. Zakir Avşar

Ankara Hacı Bayram Veli University |
Faculty of Communication | Radio,
Television and Cinema Department
zakir.avsar@hbv.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1427-127X

Assoc. Prof. Dr. Fatma Çakmak

Muğla Sıtkı Koçman University | Fethiye
Faculty of Business Administration |
Department of Business Administration
fatmacakmak@mu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7276-5016

Prof. Dr. Göksel Göker

Fırat University | Faculty of
Communication | Department of
Journalism
ggoker@firat.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5794-1122

Prof. Dr. Mahmut Çelik

Republic of North Macedonia, Shtip Gotse
Delchev University | Faculty of Philology |
Department of Turkish Language and
Literature
mahmut.celik@ugd.edu.mk

Prof. Dr. Ömer Alanka

Mustafa Kemal University | Faculty of
Communication Department of Journalism
omer.alanka@mku.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5558-1848

Prof. Dr. Mevlüt Akyol

İnönü University Faculty of
Communication | Department of Public
Relations and Publicity | Department of
Advertising and Publicity
mevlut.akyol@inonu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2195-1652

Assoc. Prof. Dr. Ahmet Oktan

Ondokuz Mayıs University |
Communication Faculty | Radio, Television
and Cinema Department
ahmetoktan@gmail.com
ORCID: 0000-0002-2618-2127

Assoc. Prof. Dr. Haldun Narmanlıoğlu

Marmara University | Faculty of
Communication | Department of
Journalism
haldun.narmanlioglu@marmara.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5137-8407

Assoc. Prof. Dr. Oğuz Göksu

Ankara Hacı Bayram Veli University |
Faculty of Communication | Department of
Public Relations and Publicity
oguz.goksu@hbv.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7923-8761

Assoc. Prof. Dr. Özlem Duğan

Uşak University | Faculty of
Communication | Department of Public
Relations and Advertising
ozlem.dugan@usak.edu.tr
ORCID: 0000-0001-9028-7989

Assoc. Prof. Dr. Zühâl Fidan Barıtcı

Aksaray University | Faculty of
Communication | Department of Public
Relations and Advertising
zuhalfidan@aksaray.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0957-1040

Prof. Dr. Abdullah Özkan

Istanbul University | Faculty of
Communication | Department of Public
Relations and Publicity
abdullahozkan@istanbul.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5923-8732

Prof. Dr. Erdal Dağtaş

Anadolu University | Faculty of
Communication | Department of
Journalism
edagtas@anadolu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-9716-2150

Prof. Dr. Mahmut Çelik

Republic of North Macedonia, Shtip Gotse
Delchev University | Faculty of Philology |
Department of Turkish Language and
Literature
mahmut.celik@ugd.edu.mk

Assoc. Prof. Dr. Ozan Özpáy

Sivas Cumhuriyet University | Faculty of
Communication | Radio, Television and
Cinema Department
ozanozpáy@cumhuriyet.edu.tr
ORCID: 0000-0002-0352-696X

Assoc. Prof. Dr. Redife Saini

Republic of North Macedonia International
Balkan University | Faculty of Education
refide.saini@outlook.com
ORCID: 0000-0001-8838-080X

Asst. Prof. Dr. Nazmi Ekin Vural

Yozgat Bozok University | Faculty of
Communication | Department of
Communication Sciences
ekin.vural@bozok.edu.tr
ORCID: 0000-0003-4198-0407

Prof. Dr. Adem Yılmaz

Atatürk University | Faculty of
Communication | Department of Radio,
Television and Cinema
adem@atauni.edu.tr
ORCID: 0000-0002-8839-5582

Prof. Dr. Gülcan Işık

Ankara Hacı Bayram Veli University |
Faculty of Communication | Department of
Public Relations and Publicity
gulcan.isik@hbv.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6296-7802

Prof. Dr. Mehmet Sezai Türk

Kyrgyzstan, Türkiye Manas University |
Faculty of Communication
mehmetsezai.turk@manas.edu.kg
ORCID: 0000-0001-6042-0486

Prof. Dr. Mustafa Akdağ

Erciyes University | Faculty of
Communication | Department of Public
Relations and Publicity
makdag@erciyes.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1818-2960

Prof. Dr. Slobodan Ilic

Near East University, Faculty of Arts and
Sciences
slobodan.ilic@neu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-0707-0610

Prof. Dr. Osman Kubilay Gül

Sivas Cumhuriyet University | Faculty of
Education | Department of Turkish and
Social Sciences Education
kubilaygul@cumhuriyet.edu.tr
ORCID: 0000-0001-9829-1819

Assoc. Prof. Dr. Begayim Maksutova

Kyrgyz National University
bg.zad@mail.ru
ORCID: 0009-0004-8811-7824

Assoc. Prof. Dr. Elçin İbrahimov

Azerbaijan National Academy of Sciences,
Nasimi Linguistics Institute
elchinibrahimov85@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1105-9345

Assoc. Prof. Dr. Oğuz Güner

Ankara Yıldırım Beyazıt University |
Faculty of Political Sciences | Department
of International Relations
oguz.guner@aybu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-1619-579X

**Prof. Dr. Morakeng Edward Kenneth
Lebaka**

University of Zululand, South Africa
edwardlebaka@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4652-9490

Prof. Dr. Yusuf Adıgüzel

Sakarya University | Faculty of
Communication | Department of
Journalism
yusufadiguzel@sakarya.edu.tr
ORCID: 0000-0002-8400-1099

Assoc. Prof. Dr. Asiye Ata

Atatürk University | Faculty of Open
Education | Department of Public Relations
and Publicity
asiye.ata@atauni.edu.tr
ORCID: 0000-0001-7862-7872

Assoc. Prof. Dr. Dilan Çiftçi

Cyprus International University | Faculty
of Communication | Department of Digital
Game Design
dciftci@ciu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-3806-3915

Assoc. Prof. Dr. Güllü Karanfil

Comrat State University | Maria
Marunovich Science Center
gullukaranfil@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-8045-7822

Asst. Prof. Dr. Atilla Jorma

Macedonian International Vision
University | Institute of Balkan Studies

Asst. Prof. Dr. Abdul Huseyin Lale
Iranian Academy of Arts

Asst. Prof. Dr. Aytekin Zeynalova
Baku State University
aytekinzeynalova@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9737-1072

Asst. Prof. Dr. Addis Gadzhiev
Moscow Film School

Asst. Prof. Dr. Aytekin Zeynalova
Baku State University
aytekinzeynalova@mail.ru
ORCID: 0000-0002-9737-1072

Dr. Łukasz Tomczy
University of Macerata

Editör Kurulu | Editorial Board

Editör | Editor

Assoc. Prof. Dr. Onur Taydaş
Sivas Cumhuriyet University | Faculty of
Communication | Radio, Television and
Cinema Department
onurtaydas@cumhuriyet.edu.tr
ORCID: 0000-0002-5068-8988

Editör Yardımcısı | Ass. Editor

Asst. Prof. Dr. Selim Beyazyüz
Düzce University | Faculty of Art, Design and
Architecture | Department of Radio,
Television and Cinema
selimbeyazyuz@duzce.edu.tr
ORCID: 0000-0002-8384-8992

Etik Editörü | Ethics Editor

Assoc. Prof. Dr. İkbal Bozkurt Avcı
Samsun University | Faculty of Economics,
Administrative and Social Sciences |
Department of Communication Design and
Management
ikbal.avci@samsun.edu.tr
ORCID: 0000-0002-9604-7291

İstatistik Editörü | Statistics Editor

Assoc. Prof. Dr. Murat Koçyiğit
Necmettin Erbakan University | Faculty of
Tourism | Department of Recreation
Management mkocyiigit@erbakan.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2250-415X

Editör | Editor

Assoc. Prof. Dr. Sefer Kalaman
Ankara Yıldırım Beyazıt University, Faculty
of Communication | Department of New
Media and Communication
skalaman@ybu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2761-1229

Editör Yardımcısı | Ass. Editor

Lecturer Dr. Mehmet Ali Sevimli
Necmettin Erbakan University | Faculty of
Fine Arts and Architecture | Department of
Radio, Television and Cinema
masevimli@erbakan.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2367-9912

İndeks Editörü | Index Editor

Lecturer Salih Köse
Çankırı Karatekin University | Faculty of Art,
Design and Architecture | Department of
Cinema and Television
salihkose@karatekin.edu.tr
ORCID: 0000-0002-8135-6310

Dil Editörleri | Language Editor

Türkçe | Turkish

Assoc. Prof. Dr. Enes Bal
Necmettin Erbakan University | Faculty of
Social Sciences and Humanities | Department
of Public Relations and Advertising
ebal@erbakan.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6426-9426

İngilizce | English

Assoc. Prof. Dr. Salih Gürbüz
Necmettin Erbakan University | Faculty of
Fine Arts and Architecture | Department of
Film Design and Directing
gurbuzsalih@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-5690-8136

Türkçe | Turkish

Grad. Student Ayşe Mine Arslan
Cumhuriyet University | Social Sciences
Institute | Department of Cinema and
Television
mineguz1@hotmail.com
ORCID: 0009-0007-8872-8539

Alan Editörleri | Field Editors

Kapsam: Gazetecilik

Scope: Journalism

Prof. Dr. Narin Tülay Şeker
Akdeniz University | Faculty of
Communication Department of Journalism
tulayseker@akdeniz.edu.tr
ORCID: 0000-0001-9660-7197

Kapsam: Gazetecilik

Scope: Journalism

Prof. Dr. Onur Bekiroğlu
Ondokuz Mayıs University | Faculty of
Communication Department of Journalism
onur.bekiroglu@omu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-4526-358X

Kapsam: Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Scope: Public Relations and Promotion

Prof. Dr. Makbule Evrim Gülsünler
Selçuk University | Faculty of
Communication Department of Public
Relations and Publicity ecil@selcuk.edu.tr
ORCID: 0000-0003-2092-0958

Kapsam: Halkla İlişkiler ve Tanıtım

Scope: Public Relations and Promotion

Assoc. Prof. Dr. Hüsametdin Akar
Bolu Abant İzzet Baysal University | Faculty
of Communication Department of Public
Relations and Publicity
husametdinakar@ibu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6742-6629

Kapsam: Reklamcılık

Scope: Advertising

Prof. Dr. İmran Aslan
Selcuk University |
Faculty of Communication
Department of Advertising
imranaslan@selcuk.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1168-3578

Kapsam: Reklamcılık

Scope: Advertising

Assoc. Prof. Dr. Ersin Diker
Gümüşhane University |
Faculty of Communication
Department of Public Relations and Publicity
ersindiker@gumushane.edu.tr
ORCID: 0000-0002-3973- 0639

Kapsam: Yeni Medya

Scope: New Media

Prof. Dr. Umur Işık
Ankara Hacı Bayram Veli Univesity |
Faculty of Communication
Department of Journalism
umur.isik@hbv.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1168-3578

Kapsam: Yeni Medya

Scope: New Media

Assoc. Prof. Dr. Mustafa Bostancı
Sakarya Univesity |
Faculty of Communication
Department of Journalism
mbostanci@sakarya.edu.tr
ORCID: 0000-0002-9235-293X

Kapsam: İletişim Bilimleri

Scope: Communication Studies

Assoc. Prof. Dr. Ülhak Çimen
Atatürk Univesity | Faculty of
Communication Department of Radio,
Television and Cinema
ulhak.cimen@atauni.edu.tr
ORCID: 0000-0002-7307-4874

Kapsam: İletişim Bilimleri

Scope: Communication Studies

Asst. Prof. Dr. Deniz Kurtyılmaz
Giresun Univesity | Faculty of
Communication Department of Radio,
Television and Cinema
deniz.kurtyilmaz@giresun.edu.tr
ORCID: 0000-0001-8123-8034

Kapsam: Radyo, Televizyon ve Sinema

Scope: Radio, Television and Cinema

Prof. Dr. Fevzi Kasap
Near East University | Faculty of
Communication Department of Radio,
Television and Cinema
fevzi.kasap@neu.edu.tr
ORCID: 0000-0003-3965-3837

Kapsam: Radyo, Televizyon ve Sinema

Scope: Radio, Television and Cinema

Assoc. Prof. Dr. Cüneyt Korkut
Atatürk University | Faculty of
Communication Department of Radio,
Television and Cinema
ckorkut@atauni.edu.tr
ORCID: 0000-0001-9763-5202

Mizanpaj Editörü | Layout Editor

Muhammed Ali Dinç
Selçuk Univesity | Faculty of Communication
Department of Radio, Television and Cinema
mali.dinc@selcuk.edu.tr
ORCID: 0000-0003-3944-5368

Sorumlu Yazı İşleri | Responsible Editorial

Assoc. Prof. Dr. Mehmet Sefa Doğru
Selçuk Univesity | Faculty of Fine Arts
Department of Cartoon and Animation
sefadogru@selcuk.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2680-888X

Editöryal Sekreteryä | Editorial Secretaria

PhD. Student Batın Berr Güney
Atatürk Univesity |
Institute of Social Sciences
batin.guney@hbv.edu.tr
ORCID: 0000-0001-5579-3739

Yayın Editörü | Publication Editor

Assoc. Prof. Dr. Abdullah Mert
Kütahya Dumlupınar Univesity |
Faculty of Fine Arts Department of Cartoon
and Animation abdullah.mert@dpu.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6306-412X

Arşiv Sorumlusu | Archive Supervisor

Dr. Seher Karataş
shr.byr14@outlook.com
ORCID: 0000-0002-3820-520X

Son Okuma | Final Reading

Assoc. Prof. Dr. Nesrin Öğüt
nogut42@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-9026-0839

Son Okuma | Final Reading

PhD. Student Hamide Sarıtaş
Selcuk University | Institute of Social
Sciences
hsaritas32@gmail.com
ORCID: 0000-0003-1401-4174

Grafik Tasarım | Graphic Design

Lecturer Tarık Doğan Selçuk University |
Faculty of Communication Department of
Advertising tdogan@selcuk.edu.tr
ORCID: 0000-0001-6761-2536

**Teknik İletişim |
Communication**

Şafak Dönmez
safakdonmez15@gmail.com
ORCID: 0000-0003-2843-783X

Technical

**Teknik İletişim |
Communication**

Grad. Student Eda İnaloğlu
Düzce University | Graduate Education
Institute Department of Radio, Television
and Cinema
edainaloglu@gmail.com
ORCID: 0000-0001-9016-5893

İletişim

Bize Ulaşın

Bizimle iletişime geçmenin en iyi yolu e-postadır.

Tüm editörlerin bireysel iletişim bilgileri mevcuttur ve editör kadrosu bulunabilir.

Editöryal Yetkili

Ad Soyad: Assoc. Prof. Dr. Onur Taydaş

ORCID: 0000-0002-5068-8988

E-posta: onurtaydas@cumhuriyet.edu.tr

Telefon: 03129061605

Adres: Sivas Cumhuriyet University | Faculty of Communication

Şehir: Sivas

Ülke: Türkiye

Posta Kodu: 58140

Etik Editörü

Ad Soyad: Assoc. Prof. Dr. İkbal Bozkurt Avcı

ORCID: 0000-0002-9604-7291

E-posta: ikbal.avci@samsun.edu.tr

Telefon: 03623130055

Adres: Samsun University | Faculty of Economics Administrative and Social Sciences

Şehir: Samsun

Ülke: Türkiye

Posta Kodu: 55000

Dergi Sahibi

Ad Soyad: Prof. Dr. Enderhan Karakoç

ORCID: 0000-0001-8969-6144

E-posta: enderhankarakoc@aybu.edu.tr

Telefon: 00000000000

Adres: Ankara Yıldırım Beyazıt University | Faculty of Communication

Şehir: Ankara

Ülke: Türkiye

Posta Kodu: 06100

İtiraz

Bilimsel içeriğini yanlış anladığımız için makalenizi reddettiğimizi düşünüyorsanız, lütfen info@turkiyemedyaakademisi.com adresinden editör ekibimize bir itiraz mesajı gönderin.

Şikâyet

Şikâyetler doğrudan info@turkiyemedyaakademisi.com adresine e-posta ile gönderilmelidir.

Sosyal Medya Hesapları

Instagram: <https://www.instagram.com/turkiyemedyaakademisi>

Twitter: <https://twitter.com/tmedyaakademisi>

Facebook: <https://www.facebook.com/turkiyemedyaakademisi>

İçindekiler | Contents

Türkiye Medya Akademisi Dergisi Jenerik
Journal of Türkiye Media Academy Generic

i-xii

Araştırma Makaleleri | Research Articles

Hüdaî Ateş - Dilek Takımcı

Understanding The Western Perspective In The Process Of Decolonialism Through
Documentary Films Influenced By Orientalism

1-24

*Oryantalizmden Etkilenen Belgesel Filmler Üzerinden Dekolonializm Sürecinde Batılı Bakış
Açısını Anlamak*

Aydın Kaymak

Televizyon Dizilerinde Muhafazakâr ve Seküler Ayrımının Alınlanması: Kızıl Goncalar
Örneği

25-54

*The Reception of the Conservative and Secular Distinction in Television Series: The Case of Red
Rosebuds*

Amani Albozarka

The Reflection of Contemporary Art in The Movies: The Case of “The Square” Movie
Çağdaş Sanatın Filmlerdeki Yansıması: “The Square” Filmi Örneği

55-73

Kübra Erbayrakçı

Baudrillard’ın Felsefesinde Sinema ve Hipergerçeklik: Fetih 1453 Filmi Örneğinde

74-98

Cinema And Hyperreality In Baudrillard’s Philosophy: In The Example Of The Movie Fetih 1453



Understanding The Western Perspective In The Process Of Decolonialism Through Documentary Films Influenced By Orientalism

Assistant Professor Hüdai Ateş | ORCID: [0000-0001-8097-278X](https://orcid.org/0000-0001-8097-278X) | huadai.ates@bozok.edu.tr

Yozgat Bozok University, Faculty of Communication, Radio Television and Cinema Department
Yozgat, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/04qvdf239>

Professor Dr. Dilek Takımcı | ORCID: [0000-0001-7800-1685](https://orcid.org/0000-0001-7800-1685) | dilek.takimci@ege.edu.tr

Ege University, Faculty of Communication, Radio Television and Cinema Department İzmir,
Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/02eaafc18>

Abstract

The strengths of documentary cinema in depicting cultural, social and historical issues and the responsible use of this power are among the leading debates in the field of cinema. In particular, the representation of Eastern cultures in documentaries is addressed as distorted through orientalist stereotypes and prejudices. In this study, feature films that won awards at the International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) were examined, and 13 films about Eastern societies were selected as a sample and analyzed in terms of orientalist representations. The research presents findings on how the awarding criteria at IDFA have been based on orientalist representations over time. This study aims to raise awareness of orientalist representations and contribute to decolonialism studies.

Keywords

Orientalism, Documentary Film, Film Festivals, Decolonialism, Eastern Collective

Citation

Ateş, H. ve Takımcı, D. (2024). Understanding The Western Perspective In The Process Of Decolonialism Through Documentary Films Influenced By Orientalism. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Sayı: 8, 1-24. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13855983>

Date of Submission	01.04.2024
Date of Acceptance	27.09.2024
Date of Publication	30.09.2024
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - iThenticate
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .



Oryantalizmden Etkilenen Belgesel Filmler Üzerinden Dekolonializm Sürecinde Batılı Bakış Açısını Anlamak

Dr. Öğr. Üyesi Hüdayi Ateş | ORCID: [0000-0001-8097-278X](https://orcid.org/0000-0001-8097-278X) | huadai.ates@bozok.edu.tr

Yozgat Bozok Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Yozgat,
Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/04qvdf239>

Prof. Dr. Dilek Takımcı | ORCID: [0000-0001-7800-1685](https://orcid.org/0000-0001-7800-1685) | dilek.takimci@ege.edu.tr

Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü İzmir, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/02eaafc18>

Öz

Belgesel sinemanın kültürel, sosyal ve tarihi konuları tasvir etme konusundaki güçlü yanları ve bu gücün sorumlu bir şekilde kullanılması sinema alanındaki önde gelen tartışmalar arasında yer almaktadır. Özellikle, Doğu kültürlerinin belgesellerdeki temsili, oryantalist klişeler ve önyargılar aracılığıyla çarpıtıldığı ele alınmaktadır. Bu çalışmada Uluslararası Amsterdam Belgesel Filmleri Festivali'nde (IDFA) ödül alan uzun metrajlı filmler incelenmiş, Doğu toplumlarını konu alan 13 film örneklem olarak seçilerek, oryantalist temsiller açısından analiz edilmiştir. Araştırma, IDFA'daki ödül verme kriterlerinin zaman içinde nasıl oryantalist temsillere dayandığına dair bulgular sunmaktadır. Bu çalışma, oryantalist temsillerin farkındalığını artırmayı ve dekolonyalizm çalışmalarına katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler

Oryantalizm, Belgesel Film, Film Festivalleri, Dekolonializm, Doğulu Toplum

Atıf Bilgisi

Başar, H. (2024). İletişim Bilimleri Yaklaşımlarında Kamu Diplomasisi ve Haber. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, 4(7), 1-24. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13855983>

Date of Submission	01.04.2024
Date of Acceptance	27.09.2024
Date of Publication	30.09.2024
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .

Introduction

The perpetuation of Eastern exoticism through works of art is closely linked to the historical context of colonialism and imperialism through which the West views and portrays the East. Said states that the West constructs a distorted and exoticized image of the East and calls it "the Orient," and that this image is based on a set of stereotypes and misconceptions (Said, 2017). The stereotypes and representations that have been perpetuated from the past to the present play an active role in shaping perceptions of Eastern cultures and societies. These representations lead to distorted and incomplete understandings of cultures and reinforce notions of cultural superiority and otherness. Sardar argues that the portrayal of the East as an exotic place is deliberate and the result of an effort to create a rationale for colonization. According to him, the construction of the Eastern narrative is not based on what the West knows, but on what it wants (Sardar, 1999).

Appiah criticizes directors who produce films from an orientalist perspective defining them as cultural servants of Western world capitalism. According to him, Western state administrators institutionalize the film industry in line with the interests of the West and legitimize the source of hegemony through the extensive press and news network by honoring orientalist directors with awards (Appiah, 1993). In this context, documentaries produced from an orientalist perspective contribute to a uniform and static reflection of Eastern histories, religions, and economic systems. This approach fails to recognize the diversity of Eastern cultures and distorts the realities of their life experiences. It is important for documentary filmmakers to be aware of the power dynamics between East and West and to try to create films that provide a more balanced view of foreign cultures.

Thinkers such as Abdelkebir Khatibi argue that balanced approaches can only be achieved if both sides on the East-West axis are able to get their act together. Khatibi' is critical of fundamentalist modes of thought both in the West and in the Islamic world, stating that the West should be neither centered (Eurocentrism) nor marginalized (fundamentalism), but confronted through original and critical thought, thus providing a decolonial transmodern response to Eurocentric modernity (Khatibi, 1977).

Based on Khatibi's idea that it is not easy to understand the present without coming to terms with the past, this study examines the extent to which orientalist patterns of representation have been effective in the award criteria of the International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA) in the feature documentary category from the past to the present. A fundamental problem is that documentary filmmakers and directors rely on orientalist stereotypes and prejudices in their portrayals of Eastern cultures, or are influenced by orientalist perspectives in various ways, such as portraying Eastern societies as exotic, mysterious, or terrorists. It is important for documentary filmmakers to be aware of the potential impact of orientalist perspectives on their work and to strive to present an

accurate portrayal of Eastern cultures and societies, with attention to detail and without stereotyping.

Like many works of art, documentary films are worthy of scrutiny both for the claim that they present real information and for the reason that they do so from an aesthetic point of view. In this study, all scenes in the documentary films that received awards in the feature-length category of IDFA were analyzed in the context of orientalism. In this way, it was revealed to what extent the directors maintained the classical orientalist perspective in the documentary films.

1. Orientalism and International Documentary Film Festival Of Amsterdam (IDFA)

Orientalism refers to the way in which Eastern countries and cultures are analyzed and defined in various works from a Western perspective. According to Edward Said, Orientalism is a Western school of interpretation that has made the East its own material (Said, 2017). The West's way of establishing authority over the East, structuring the East, and dominating the East led to the emergence of orientalism. To this day, orientalist representations have continued to exist in many artistic fields, including literature, painting, music, photography, and film, with their stereotyped formulas through constant repetition (MacKenzie, 1995).

The concept of "Eastern societies" has emerged as a fundamental concept in classical studies of the East-West contrast. The divergence of the two societies is based on religious and cultural differences. The phenomenon of religion has influenced many things in social life, from works of art to legal texts. The existence of different religions and civilizations within Eastern societies is obvious. For example, countries such as China and India belong to the Eastern civilization, but they have different religious beliefs. According to Edward Said, what is meant by Eastern societies in the orientalist discourse are the Middle Eastern societies with the Islamic faith (Said, 2017). Europe and the United States, which we can call Western societies, and the Islamic countries, which we can define as Eastern societies, constitute two different deep-rooted civilizations due to their neighborhood relations with these countries, their location in the same basin (the Mediterranean), their different religions born in the same geography, and the great wars that have taken place from past to present. From the Crusades to 9/11, Eastern countries have been presented in literary texts and artistic works as an "exotic/authentic" geography. In the post-9/11 conjuncture, the East is presented as a "chaotic and uncanny" geography. In the Orientalist discourse, the difference of the Other is emphasized in order to emphasize the uniqueness of the East/West. According to this discourse, Easterners are portrayed as far from being individuals, underdeveloped, deviant, primitive, false, inferior, passive, immoral, ignorant and terrorist, while Westerners are portrayed as superior, advanced, humanitarian, active and creative individuals.

Said's concept of orientalism has led to the development of a critical school of thought called postcolonialism and "decolonialism". Many thinkers such as Anibal Quijano, Walter Dignolo, Homi K. Bhabha, and Abdelkebir Khatibi have developed ideas critical of colonialism. According to Quijano, the beliefs, ideas, images, symbols, and knowledge of the colonized were subjected to "systematic repression" in the pre-coloniality period. The people's "forms of knowing, production of knowledge and perspectives, their images, image systems, symbols and ways of meaning" were repressed and the forms of expression of the dominators were imposed on them. Quijano argues that this system of domination became structuralized and diffused over time, becoming a "universal cultural model". In the next stage, coloniality emerged as a continued and deepened form of colonialism. According to Quijano, coloniality is "the most general form of domination in the world today". According to this paradigm, while the Western subject is an individual, the Eastern people, whom he objectifies as the other, have no identity at the ontological level because they are outside of current scientific knowledge. Consequently, they can only be the "object" of European knowledge or domination because they are "different/unequal and inferior" (cited in Buhari, 2021). According to him, the way out of colonialism is epistemological decolonization, because if this can be done, a new intercultural communication will begin and the freedom to choose between different cultural orientations will emerge. In this context, Dignolo, in his work "Local Histories/Global Designs", argues that the hegemonic knowledge created by Western countries must be overcome with the concept of "border thinking". According to him, Western civilization considers world history "its own property" and has constructed its own history with this mentality. He notes that universal history has been explained only from a local perspective for five hundred years, the Western perspective, and that Western civilization has been constructed as the final stage of the human species. In other words, what Dignolo emphasizes is that the West has gained epistemic power through the monopoly of definition and signification, and through the narrative it has constructed on that basis. This is where border thinking comes in, revealing the invisible functions of the discrimination between local histories and global designs. In this context, modernity, which was established by colonialism, is not independent of colonialism, nor can it be separated from it. Today, the myth of a universal history based on ancient Greece and Rome is also being questioned. Dignolo states that his problem is the "imperial belief" in the subjugation of the non-Western part of the world to Western cosmology, arguing that this is the underlying factor behind the success of the West's epistemic management in politics and economics. In order to reach border thinking, one must first break with the "hegemonic epistemology" that is seen as "absolute knowledge" and that is implanted in our minds through repetitive patterns. (Dignolo, 1999). According to him, colonialism continues to live under the guise of modernity and this is where the major problems of the world we live in originate. He argues that a deeper look is needed to end colonization. For example, instead of taking poverty as a given and trying to explain how and why it happens, he wants to explain how to fight it.

Abdelkebir Khatibi discusses the concept of "border thinking" through the concepts of "double criticism" and "other thought" (Khatibi, 1977). Khatibi's concept of double criticism envisages a critical approach to fundamentalist forms of thought in both the West and the Islamic world. While criticizing the colonial ideologies of Western countries, he argues that the fundamentalist metaphysics of the Arab-Muslim world, consisting of patriarchy, charisma, and theology, must be deconstructed. For these fundamentalist features are the faulty foundations of the system that has kept Islamic societies in the grip of Western "othering" for centuries. With the concept of "other thought," he argues that the development of cultures by preserving their own characteristics without being affected by assimilation will contribute to universal progress. In this way, it will be possible for humanity to live together in the process of being torn apart by the mentality of discrimination. He explains this idea by comparing it to the mechanism of "weaving. In weaving, there is a movement that can move a thread back and forth indefinitely to connect, overlap, and transcend different objects. Like weaving, multiple cultures, each with their own characteristics, can interact with each other to form harmony and contribute to each other in a polyphonic way.

Abdelkebir Khatibi' is critical of fundamentalist modes of thought both in the West and in the Islamic world, stating that the West should be neither centered (Eurocentrism) nor marginalized (fundamentalism), but confronted through original and critical thought, thus providing a decolonial transmodern response to Eurocentric modernity (Khatibi, 1977).

IDFA is recognized as one of the oldest and most prestigious festivals in the world, having been held for thirty-five years. In addition, this documentary film festival is funded by the Bertha Foundation, which is a Western organization. Within the festival, the selection committees play a decisive role in the selection, the presentation, and the delivery of the content to the audience. In other words, it is known that the organizations that organize festivals and the financial resources that support these organizations are known to play an active role in determining the content of the films presented to the audience. In the first year of this festival, which has been organized for 35 years, a total of 36 films received awards, as 2 films received the best award in the feature film category. Thirty-two (95%) of the documentary directors were Westerners. Among the Western directors, two are citizens of Western countries of Eastern origin. The 4 (5%) directors of Eastern nationality are from Iran, Korea, Israel, and India. Of these films, 13 (36%) are documentaries about Eastern societies and 17 (48%) are documentaries about Western societies. The remaining 6 (16%) documentaries are about Central and South Africa and various island countries. While the number of documentaries filmed in the East is 13, 7 (54%) of them are set in communities in the Islamic geography and 6 (46%) are set in countries such as China, India, Myanmar, and Korea. Among the directors of films about the East, the directors of 7 films shot in the Islamic geography are Western citizens. Two of them are Western citizens of Eastern origin (Lebanon and Iraq). Among the 6 directors of films about the East outside the Islamic geography, 4 are Western citizens and the

remaining 2 are Indian and Korean. In line with these data, it can be concluded that the majority of the feature films that won awards at the International Documentary Film Festival were again produced from a Western-centered point of view.

The awards given at documentary film festivals supported by Western foundations and organizations and the objectivity of the films are still debated today. One of the questions to be researched is the criteria by which the subjects of documentary films are selected, how they are shaped, and with what kind of mentality they are transformed into films by the directors as a representation of truth in cinema. It is debatable to what extent Western films about Eastern societies are influenced by international politics and to what extent they represent the truth. In light of these debates, this research is important in terms of revealing the orientalist elements in the narratives of documentary films awarded at a Western film festival. This research aims to reveal how the East is represented in the narratives of IDFA award-winning documentaries that deal with the East and Eastern cultures. In this context, the research is important in terms of contributing to the development of a more nuanced and accurate portrayal of the East and Eastern cultures in media and cultural representation, free of stereotypes.

2. Analysis Of Orientalist Representation In IDFA Award-Winning Documentaries

2.1. Population and Sample of the Study

A total of 36 films have been awarded in the feature film category of the Amsterdam International Documentary Film Festival since 1988, when the festival was first organized. All these films, which constitute the universe of the research, were watched and 13 films about the East were selected. Among the selected films, 7 films with orientalist elements are set in the Islamic geography. 6 films are about the topics of the non-Islamic geography of the Far East. Therefore, a purposive sampling group was included in the research and the analysis was carried out on the following films:

Films made in the Islamic geography and representing the East

- 1991 - Dreams and Silence, Omar Al-Qattan, Belgium
- 2001 - Family, Phie Ambo & Sami Saif, Denmark
- 2003 - Checkpoint, Yoav Shamir, Israel
- 2004 - Shape of the Moon, Leonard Retel Helmrich, The Netherlands
- 2010 - Position Among the Stars, Leonard Retel Helmrich, The Netherlands,
- 2016 - Nowhere to Hide, Zaradasht Ahmed, Norway/Sweden,
- 2020 - Radiography of a Family, Firouzeh Khosrovani, Norway, Iran, Switzerland

Films made outside the Islamic geography and representing the Far East:

- 1996 - Atman, Pirjo Honkasalo, Finland /Germany
- 2008 - Burma VJ – Reporting from a Closed Country, Anders Østergaard, Denmark
- 2009 - Last Trein Home, Lixin Fan, Canada
- 2014- Of Men and War, Laurent Bécue-Renard, France/Switzerland
- 2011 - Planet of Snail, Seung-jun Yi [ko], South Korea
- 2018 - Reason, Anand Patwardhan, India

Of Men and War, one of the selected films, was made in the United States and tells about the psychological conditions and family relationships of soldiers fighting in Iraq. The film Planet of Snail tells the story of a visually and hearing-impaired man's efforts to hold on to life with a disabled woman in a humanistic style. There are no visual representations of orientalism in these two films.

2.2 Research Methodology

The method of research is content analysis, which is a quantitative and qualitative research method. Considering the elements that indicate the visual codes of Orientalism, the main question of the research was determined as follows: What orientalist elements do documentary films use to represent the general social appearance, gender relations, rituals, places, and clothing of the East? In accordance with this question, the analysis data on the orientalist features identified in each film were compiled in a single general table in the following section, taking into account the limitations of the study. The determination of the categories in the table is based on the stereotypes identified in the orientalism studies conducted so far (Resource: Said, 2017; Shaheen, 2000; Kabbani, 1993; Thornton, 1985; Khatibi, 1977; Hörner, 2001). The table of analysis is divided into two main categories. The first category is social codes and conventions. The subcategories of social codes and conventions are representations of general social appearance, women, men, and rituals. The second major category, physical codes and conventions, includes the subcategories of clothing and space. Under the subheadings, the most common orientalist qualities appropriate to the theme are listed in order to provide concrete data for analysis. In the table, a total of 37 codes were identified in 6 subcategories, and it is important to determine how often these codes are mentioned in the films in order to provide systematic data. Thus, the most recurrent stereotypical qualities can be numerically identified separately by three coders. Thus, after processing the raw data into the coding table, the consistency of the data is checked in terms of the reliability of the research. The quantitative data are very important for the correct interpretation of the films and for the consistency of the findings.

Qualitative methods are more appropriate for making inferences about the problem addressed by the research or for more in-depth investigation. Attempting to explain ever-changing and complex human behavior, social events, and phenomena through

measurements and observations is inadequate in some situations. Measurements and observations, which are not sufficient to determine the cause of any behavior or event, can only answer questions such as how many people behave in a certain way. In this direction, qualitative research allows to explain the causes of individual behaviors or social phenomena and events. Qualitative analysis can also identify hidden meanings that remain in the background and reinforce the narrative through the salient data in the film text. In this way, the message that the documentary is trying to convey, the meaning of the content, and the focus are determined.

2.3 Findings

Table 1: Orientalist codes and conventions¹

Social Codes and Conventions	Eastern Society	Primitive/Backward	42%
		Fatalistic	3%
		Far from individualism	15%
		Anti-Democratic	10%
		Pro-violence	30%
		Other	-
	Eastern Women	Oppressed	58%
		No public space	14%
		Waiting for rescue	28%
		Lustful	-
		Other	-
	Educational Status of Eastern Women	Educated	7%
		Uneducated	28%
		Uncertain	65%
	Eastern Men	Brutal	20%
		Prone to violence	65%
		Stupid / Irrational	10%
		Womanizer	15%
		Other	-
	Educational Status of Eastern Men	Educated	27%
		Uneducated	13%
Uncertain		60%	
Eastern Rituals	Salaah	29%	
	Azan	10%	
	Praying	16%	
	Zikir/Ritual	26%	
	Other (burials, physical training,	19%	

¹ This table was developed from Hudai Ates's PhD thesis. (Ates, 2023)

		etc.)		
Fiziksel Kod ve Konvansiyonlar	Eastern Space	Desert	15%	
		Slums	30%	
		Village and Town	10%	
		Market Places	9%	
		Mosque/Minaret	20%	
		Church	7%	
		Synagogue	-	
		Other (Buddhist temple, etc.)	9%	
	Eastern Clothing	Women	Bed Sheet	32%
			Traditional Clothing (Entari, Shalwar, etc.)	16%
			Veil	8%
			Headscarf	42%
			Accessories (Miscellaneous jewelry)	2%
			Other items	-
		Men	Religious clothing (robes, Buddhist monk clothes etc.)	10%
			Cellabiye	23%
			Fez	5%
			Skullcap	16%
		Turbans	35%	
		Accessories (Dagger, Rosary, etc.)	11%	
		Other items	-	

In the table above, orientalist elements are categorized and the frequencies of these orientalist elements in the films are shown as percentages. The frequency of orientalist elements in a film was determined by both visual and auditory codes, and then the distribution of these codes in the films was determined as a percentage.

2.4. Social Codes And Conventions

2.4.1 General Social Outlook

Almost all of the documentaries analyzed portray the communities living in the Eastern geography as extremely primitive and violent. While many images that documentary filmmakers intentionally or unintentionally place in the film show the backwardness and primitiveness of the society that is the subject of the film, filth is also emphasized. In this way, the director reveals the difference between East and West by focusing on the bad and negative conditions in Eastern societies. For example, in one of the images in *Dreams and Silence*, the director makes a tilting movement upward from the garbage on the ground,

showing how dirty the ground along the street is and that people can easily throw their garbage anywhere. In the film *Shape of the Moon*, as the camera follows one of the main characters, Bakti, outdoors, it shows that a stall in the market sells dentures and people are trying them on in their mouths. Again, Bakti is carrying poultry in a sack on his back. Many scenes support the stereotype of the primitive East, such as the fire in a house in Bakti's neighborhood that is extinguished not by the fire brigade but by people carrying buckets of water.

In *Position Among the Stars*, the sequel to *Shape of the Moon*, the director shows close-ups of rats eating the leftovers in the food containers, cockroaches falling into the cooking pot, all kinds of insects and lizards crawling on the walls of the house to show that people live in an unsanitary environment. Again, the scene where Bakti's wife feeds her child after an insect falls into the cooking pot in their house is especially shown. What the director wants to focus on with these shots is primitiveness and filth. In the film *Family*, Sami Saif lives a modern life in Denmark and travels to Egypt in search of his family. In Egypt, images of the desert, old and dilapidated houses, people dressed in local clothes, unpaved roads, and shabby places contrast with the modern people and well-kept cityscapes in Denmark.

In *Atman*, another film that portrays Eastern societies as very primitive, a man with congenital paralysis of the legs makes a 6,000-kilometer pilgrimage from the Ganges River to the holy city of Haridwar in the Himalayas in memory of his deceased mother. This film shows the primitive living conditions of Indian society in many ways during the pilgrimage. Basically, this film depicts a spiritual journey but paints a social atmosphere dominated by primitiveness and filth. In *Last Train Home*, people working in filthy, underdeveloped, and crowded conditions in a sewing factory with sewing machines among piles of scattered cloth, children sleeping on tables, and crowded public vehicles far from cleanliness are the most obvious examples shown in the film.

In *Dreams and Silence* and *Nowhere to Hide*, the fact that children are uneducated because of war in their countries is often mentioned, creating a judgment that future generations may be ignorant. In the film *Position Among the Stars*, the reason why children do not read is poverty. The grandmother, the protagonist of the film, provides financial support for the education of her grandson; according to her, it is only through the education of her grandson that she will be able to save her family from poverty.

In *Nowhere to Hide*, the health facility where the character Nori works is shown in the documentary as a place devoid of all kinds of equipment and materials. The floors are full of human blood stains and lack of cleanliness. The fact that children, women, and men are treated in the same place under difficult conditions shows the extent of backwardness.

As a result of the analysis of the documentary films, the second most dominant element of social representation is that Eastern societies are violent. Particularly in films that focus on the Middle East, such as *Dreams and Silence*, *Checkpoint*, *Men and War*, *Nowhere to Hide*, and *Radiography of a Family*, the East is depicted as intertwined with violence. In

terms of the historical roots of Orientalism, we can see that especially after September 11, Eastern societies are more often associated with terrorism and violence. For example, in *Men and War*, the conflicts of American soldiers in Iraq are not depicted directly, but through the psychological devastation of the soldiers after the war. In *Dreams and Silence*, the protagonist, Haifa, was forced to migrate from her native Palestine to Jordan as a victim of war. In *Checkpoint* film, every Palestinian who crosses the Israeli border is treated as a potential terrorist by the soldiers guarding the border. *Shape of the Moon* and its sequel, *Position Among the Stars*, both by the same director, tell the story of an elderly Christian woman and her family living in Indonesia at a particular time, but both films show the support of violence by Muslims in the social environment through street demonstrations. Although not directly related to the theme of these films, the actions of fundamentalist Islamic groups are interspersed, mostly as interludes. In the opening scenes of *Shape of the Moon*, uniformed Muslim men living in Indonesia demonstrate in large groups in the streets in support of Osama Bin Laden after 9/11. At the forefront of the demonstrators are young men carrying guns. In mosques, the masses perform Salaah and pray for the mujahideen fighting for their religion in Afghanistan, Palestine, and Iraq. In the film *Position Among the Stars*, large crowds demonstrate in squares, shouting war cries, and calling for jihad for Islam. Crowds also perform Salaah en masse, dressed in white. Rather than contributing to the story of the film, these images serve to show the radical fundamentalist characteristics of the Islamic community. *Nowhere to Hide* depicts many victims of terrorism as people who have lost loved ones and been injured or maimed. It also shows bomb explosions, dead bodies, destroyed buildings, and vehicles used in the attack.

The image of the East created through the language of images is precisely the center of terror. In *Radiography of a Family*, the audience is informed that after the Iranian revolution, society was terrorized and the streets were the scene of clashes. In *Burma VJ - Reporting from a Closed Country*, the saffron revolution against the military regime in eastern Burma (Myanmar) is depicted with hidden cameras, and the film shows crowds of people constantly demonstrating. The hidden camera footage shows people being beaten, and guns exploding, and portrays an eastern country that is trying to get rid of oppression. The film *Reason*, set in India, also shows crowded demonstrations, people being beaten, tortured, hanged from trees, people walking through the streets armed with guns, vehicles being burned, and the carcass of a cow, considered sacred, being left to rot. In this film, India is shown as a primitive country, dominated by violence and fear, which has lost its sacred values. 9 of the 13 documentaries analyzed associate the East with terrorism and war, and the uncanny stereotype of the East as the center of terrorism stands out as a prominent stereotype.

Another characteristic of Eastern societies that is coded in the films according to the orientalist perspective is that Easterners are far from individuality, they think of society rather than personal needs, and they act in masses. Documentaries often show Muslims performing or praying in large groups. On the other hand, the documentary also shows that

large groups are sometimes led and directed by a single person. In particular, the phenomenon of the family is given priority over individual desires and needs. This applies to all films, but the most striking examples are *Shape of the Moon* and *Position Among the Stars*. In these films, the main characters are shown to prioritize the expectations of family members and society over their own needs. On the other hand, the documentary *Checkpoint* shows how people act collectively rather than interacting with one another for fear of harsh intervention by soldiers. In *Shape of the Moon*, *Position Among the Stars*, *Nowhere to Hide*, and *Radiography of a Family*, Muslims are uniformly dressed and perform actions and prayers in crowds. Fighting in the name of religion is shown to be more important than individual safety.

In documentary films, indicators such as the situation of opposition groups within society and the attitude of governments toward opposition groups provide data about the social structure in terms of despotism. This is evident in the documentaries *Dreams and Silence*, *Radiography of a Family*, *Reason*, and *Burma VJ - Reporting from a Closed Country*. In *Dreams and Silence*, Haifa and her son watch an interview on television about Saddam Hussein's regional decisions. Haifa tells her son that he should fight on Saddam Hussein's side if the US declares war. In this context, we see that the rhetoric of US democracy is not convincing to ordinary people. The documentary *Radiography of a Family*, while expressing the suppression of dissent in the country, shows how anti-democracy in these societies is supported by Khomeini supporters. It explains that after the Iranian Revolution, political bans began, civil rights were violated, and dissidents were not allowed to organize. On the other hand, one of the anti-democratic structures shown in the documentary is the patriarchal nature of Iranian society, which limits the role of women and restricts their access to political and economic power. The film shows how her life is shaped by the changes brought about by the Islamic Revolution and the expectations placed on her as the daughter of a privileged family. The film also explores the role of media censorship and control in limiting access to information and stifling political dissent. On the other hand, the democratic structure in Europe is explained through the director's father, who lives in Europe, and the film shows the audience that protest marches criticizing the government are allowed when necessary. In *Burma VJ - Reporting from a Closed Country* and *Reason*, the violent acts of dictatorial tyrannical regimes against opposition demonstrators are shown.

2.4.2 Representation of Gender

An analysis of the Eastern male characters in the documentaries shows that while uncertainty is generally prevalent, there are fifty percent more educated characters than uneducated ones. Educated characters include the religious scholar in *Dreams and Silence*, the teacher in *Checkpoint*, the journalist in *Burma VJ - Reporting from a Closed Country*, Nori in *Nowhere to Hide*, and the director's father in *Radiography of a Family*.

Clear information about the education of the male characters can be found in their professions. Since the female characters in the documentary films do not take part in social life and are mostly seen at home, either events are shown to the audience that clearly show that they are uneducated, or this situation remains unclear.

According to the analysis of protagonists and supporting characters, the predominant educational status of Eastern female and male characters is unclear. The educated men outnumber the uneducated women by about three to one. In *Dreams and Silence*, the main female character, Haifa, was unable to receive an education because of the war. Despite her advanced age, Haifa attends classes to learn to read and write. Analyzing the educational processes in Eastern societies, it can be concluded that in *Dreams and Silence* and *Radiography of a Family*, girls are veiled in accordance with Islamic beliefs. Only female teachers teach girls, and education is religiously oriented.

In the film *Position Among the Stars*, the protagonist old woman and her granddaughter are dressed in modern clothes. In the school, female teachers teach a mixed group of boys and girls, while Muslim students wear hijab.

As in the characters' educational lives, there are uncertainties in their working lives, and the characters are largely unemployed. The working characters, both male and female, are in professions such as teachers, clergy, and health workers. In *Family*, the film's female director appears in two scenes. In *Burma VJ - Reporting from a Closed Country*, we are informed that the person using the hidden camera is a journalist, but he/she is not seen. In the film *Dreams and Silence*, it is noteworthy that the clergyman and the doctor interviewed in the film *Dreams and Silence* are educated. In *Checkpoint*, there is a chaplain, and only in this documentary do soldiers work. In *Nowhere to Hide* and *Radiography of a Family*, one of the characters is a trained health worker. The education of the characters in *Atman* is unclear. In *Last Train Home*, the education of the textile worker characters is unclear, but they work as textile workers in another city so that their children can study and have better living conditions.

The films focus on the characters' family roles, not their professions. The men's roles as fathers and sons are at the forefront. For example, Haifa's son in *Dreams and Silence* is seen more as a son than as a public figure. Sami's brother in the documentary *Family* is more prominent in his role as a father, as seen in the images and dialogues in the house. In the movie *Checkpoint*, two of the men trying to cross the border fight for their children. These two men, who argue with Israeli soldiers when necessary for the health of their children, speak on their behalf, and try to cross the border for their children, draw attention to their role as fathers. Another man in the same movie tries to cross for his wife and talks to the soldiers about her. Therefore, he also plays the role of a husband in the movie. Bakti in the movie *Shape of the Moon* stands out in the role of a son. Bakti is in constant dialog with his mother as a character who longs to get married. In *Position Among the Stars*, Bakti's irresponsibility towards his wife is emphasized. In *Nowhere to Hide*, Nori

appears as a father who cares for his children. In *Radiography of a Family*, the male protagonist's relationship with his wife is constantly depicted, and his photographs with his wife are included. Therefore, his prominent role in the documentary is as a husband.

Women in documentaries are usually seen as mothers and wives. The character of Haifa in *Dreams and Silence* is often shown in relation to her son, emphasizing her role as a mother. In the film *Checkpoint*, women taking care of their children and trying to cross the Israeli border with their children also come to the fore with the role of motherhood. The grandmother in *Shape of the Moon*, on the other hand, questions her son's conversion process. Her conflict with him and her concern for his future show that her role as mother is dominant. Similarly, in the sequel, *Position Among the Stars*, the grandmother maintains her maternal role by trying to mend the relationship between her son and daughter-in-law and by providing financial and moral support to her grandson. In *Nowhere to Hide*, Nori's wife is mostly shown doing routine household chores such as cooking, cleaning, and washing dishes.

Bakti, one of the male characters in *Shape of the Moon* and *Position Among the Stars*, wants to brutally fight all kinds of animals to earn money, reinforcing the notion of Eastern men as "wild" from the orientalist perspective. Among the orientalist elements that attract attention in male characters, the most common one is "being active against those weaker than oneself". The film *Checkpoint* shows Israeli soldiers dominating unarmed people trying to cross the border. Similarly, the character Bakti in *Shape of the Moon* and *Position Among the Stars* is shown to be violent against those who are weaker than him, both in his slapping of his nephew and in his rude, abusive behavior toward his wife. Another prominent characteristic of Bakti is that he is stupid and lazy. The profile of the stupid Eastern man seen in classical fictional films is clearly shown through Bakti. Bakti, who does not work at a real job to support the family and spends the little money they have on gambling, is an example of stupidity. The "womanizing" characteristic of the Eastern men is supported by male traits such as the two border soldiers in *Checkpoint* who verbally harass young women trying to cross the border, Bakti's willingness to change his religion for the sake of marriage in *Shape of the Moon*, and Haifa's husband's one appearance in *Dreams and Silence*, where he sits on the balcony of his house and expresses his pleasure in watching the women pass by.

There is no element that foregrounds female sexuality in terms of nudity or sexuality in any of the films analyzed. In the film *Dreams and Silence*, when the character Haifa argues with her husband, the husband dominates and silences Haifa, showing the passive role of the woman against the man in marriage. At the same time, the fact that Haifa does not go to the hospital alone and that her son follows the procedures shows that she is "not present in the public sphere" throughout the film. In the film *Checkpoint*, the fact that the three women never interact with the soldiers at the Israeli border and that their identity documents are given to the Israeli soldiers by their husbands shows that they have a more passive personality than their husbands. In *Shape of the Moon*, the fact that Bakti does not

listen to his mother in every argument he has with her and acts according to his own ideas shows that Bakti is active, while his mother is a passive woman who cannot control her son. In the sequel, *Position Among the Stars*, Bakti puts pressure on his mother, his wife, and his adult niece, making these three characters passive. In *Nowhere to Hide*, Nori wants his wife to stay home for safety reasons. In this context, she is both passive and waiting to be rescued.

When we look at the relationship between Eastern men and violence, the religious official's statements about the concept of jihad in Islam in the film *Checkpoint* are a call to violence. Men demonstrating in the streets being beaten and guns exploding in the film *Burma VJ - Reporting from a Closed Country*, and crowds of men walking through the streets armed with guns, people being beaten, tortured, hung from trees, and burned vehicles in the film *Reason* show that Eastern societies are intertwined with violence. In these images, Eastern men are portrayed as violent and ruthless perpetrators of violence.

According to the analysis of the relationship between Eastern women and violence in the documentary films, it is understood that they can be subjected to verbal and physical violence as well as state oppression. In *Dreams and Silence*, which tells the story of being a woman in the East, the audience is told at the beginning of the documentary that Haifa escaped from Israeli persecution and began living in Jordan. In all the films, women are responsible for household chores because they belong to the domestic sphere. The films set in Islamic geography show men and women as uniform in their social position and appearance according to the rules set by religion. *Radiography of a Family* shows that before the Islamic revolution in Iran, both men and women conformed to Western standards in terms of clothing and lifestyle, but after the revolution, the mother moved away from the Western lifestyle and became a religious woman. The film *Atman* shows that in India, which is outside of Islamic geography, there is no distinction between men and women in social life, men and women wear traditional clothing, and women wear traditional styles of clothing instead of covering up in the name of piety. In *Last Train Home*, while women and men in China struggle together as equals under harsh working conditions, only women perform household chores. The women both work in the sewing factory under harsh conditions and take care of the children and the house. *Planet of Snail* approaches two disabled people living together in South Korea with a narrative style that is far from sexist. As a result, it is found that gender discrimination is most prevalent in films set in Islamic geography.

2.4.3 Eastern Rituals

Images of various religious rituals are very important for the construction of group image and identity in documentary films. While cultural representations created through rituals are used in the construction of the "other," differences are revealed through the image obtained. Rituals of the Islamic religion predominate in the documentary films analyzed in this study. The documentaries *Nowhere to Hide* and *Planet of Snail* do not

include religious rituals. Although the film *Checkpoint* takes place between Israel and Palestine, there are no rituals related to Judaism. On the other hand, in *Shape of the Moon*, the grandmother prays as a Christian in only one scene. The film *Atman*, on the other hand, includes Buddhist prayers and rituals. While the main character's long pilgrimage in memory of his mother constitutes worship itself, there are scenes such as bathing in the Ganges to wash away sins with prayers, rituals involving riverside fires, various funeral rites, and scenes of ascetic men smoking marijuana or torturing their genitals in compartments reserved for them to discipline their souls and bodies in the name of religion.

While there are many rituals of the Islamic faith in documentary films, *salaah* is the most important of these rituals. To emphasize the differences, the directors show characters praying alone or with their spouses, as well as in crowds. Often, just before or after *salaah*, crowds of bearded and turbaned men and veiled women are shown demonstrating and shouting threatening slogans.

Another stereotype created about the East is the foregrounding of Eastern mysticism through religious rites. In the opening scene of *Dreams and Silence*, a baby is circumcised and his name is called out with the *azan*. In another scene, a group of men are shown in a *dhikr* ritual, shaking their heads and bodies in ecstasy to percussion instruments such as the tambourine and hymns. This *dhikr* scene, which is shown 6 times in the film from different angles, shows the diversity of beliefs in Muslim societies and creates a mystical atmosphere that emphasizes the fundamentalist difference for the viewer. *Position Among the Stars* shows a mass circumcision of children by the state. The film *Atman* begins with a male dancer performing a cosmic dance with spiritual meanings, which is shown three times at different points in the film. Women in traditional dress sit on the floor of the temple and chant while the protagonist faints while trying to join them. On the other hand, as people bathe in the Ganges to wash away their sins, images are inserted to draw attention to the animal carcasses thrown into the river. A boat is taken down the river, hymns are sung, and rituals are performed by lighting candles and torches by the river. A funeral cremation is shown with torches and rituals. All these different rituals take place in the films as interstitial images, independent of the stories of the films, as narrative elements used in the construction of the East-West contrast.

The *Azan* is recited to call Muslims to prayer. The *Salaah* after the *Azan* continues with prayers for the success of Muslims in wars in other countries. At the same time, the *azan* is used as an auditory code to remind viewers that they are in an eastern geography.

2.5. Physical Codes And Conventions

The image of the desert is at the forefront of the images representing the East. Deserts, which give the viewer a sense of infinity, also show the helplessness of the characters. In the documentaries *Family and Nowhere to Hide*, there are images of the main characters feeling helpless in the middle of the desert. Most of the time, it is shown how bad the living

conditions are in the slums of the cities between these deserts. That is why slums are one of the most common locations in documentary films. Except for Planet of the Snail, all the documentaries show people trying to survive in filth between makeshift houses. The slums, with houses full of bomb and bullet holes, are a symbol of disorder and chaos, a testament to the East, a region known for war, civil strife, and terror. Last Train Home specifically shows the miserable living conditions in the city's slums. While old worn-out minibusses and trucks are usually shown in traffic, wheeled vehicles, and ox carts carried by people are also included in the Atman film. One of the most common places depicted is the marketplace. These marketplaces are always very crowded, vegetables and fruits are thrown on the ground, and they are dirty and disorganized. Villages and towns are also shown as one-room, unfurnished places where people sit on the floor in primitiveness and disorder. At the beginning of Radiography of a Family, the director shows a very modern, high-ceilinged, luxurious, large bedroom furnished with Western furniture before the Iranian revolution. Over time, the changes in the country are reflected in the home of two married people. After the Iranian revolution, the modern furniture in the room completely disappears and only floor cushions are placed and the floor table is shown being prepared.

According to the analysis of the distribution of images of places of worship in documentary films, mosques, and minarets are shown more often than other places of worship. After the images of mosques and minarets, the most common images are of churches. While the documentaries do not include images of synagogues, only the film Atman includes Buddhist temples. The fact that the documentaries mostly show mosques as places of worship creates the impression that Islam is the dominant faith in the East.

2.5.1. Representations of Eastern Clothing

Clothing is also a part of identity and an element of social culture. While cultural differences are evident in clothing, the parts of Eastern people's clothing preferences reflected in documentary films also reveal these differences.

In the analysis of Eastern women's clothing in the documentary films analyzed, the headscarf is in the forefront as a basic element of the Islamic way of dressing. Chadors, which are worn as another form of female veiling and cover the entire body with a single color (usually black) fabric, are the most frequently shown garment in the documentaries after the headscarf. These women in chadors are not the main characters in the documentaries, but are placed in the film as an intermediate image to show difference and create mystery. After the chador, one of the most common garments worn by women is the traditional robe. Especially Eastern women who wear the headscarf wear the robe, which is a long, loose, one-piece dress. Like the chador, the robe is in a style that does not reveal body lines.

The veil, which we are accustomed to seeing in fictional films, is the least common style of clothing in documentary films. Some of the women who wear headscarves also wear veils to hide their faces. In Orientalism, the veil also represents the mysterious and undiscovered

aspect of the East. For this reason, veiled women are shown in some scenes in documentary films, especially with short intercut images, even though the main characters are not wearing veils.

The turbans worn on the heads are the most prominent feature of Eastern men's clothing. In addition to the main characters, masses of men are seen wearing turbans. The fact that turbans appear in all documentaries set in Islamic geography shows how much Eastern men prefer this accessory. One-piece men's clothing, called cellabiye in some regions and kandura in others, is the second most common garment in documentary films. Just like women's clothing, men's clothing is long and loose so as not to reveal the body lines. In addition to the scorching weather of the East, it is seen that Muslim men prefer these clothes because of their beliefs.

The skullcaps that Eastern men wear on their heads after the turban are among the most distinctive pieces of clothing. Simpler in appearance than the turban, the skullcap is an accessory used by men to cover their heads during worship rather than for everyday use. The fez, another head covering that we are accustomed to seeing in fictional films, is only seen in one film. In *Shape of the Moon*, the fez is the first piece of clothing worn by the main character, Bakti, after he becomes a Muslim. Thus, the fez appears in the documentary as an indicator of a change of faith. Among Eastern men's clothing, the fez is the least common. Unlike the cellabi, open-front robes are usually worn by clergymen.

In the context of the Islamic faith, the rosary is also shown as an accessory. In *Dreams and Silence*, the rosary in the hands of the cleric being interviewed is shown in detail in close-up. The dagger, an exotic accessory in documentaries, is seen only in *Family*, which shows it at a distance on the hips of men walking in the street. The image of men with daggers serves no other function than to make the film more interesting as an orientalist. Another accessory of the Eastern man is the keffiyeh. These accessories, worn around the neck, come in different colors and are used for different purposes depending on the season. In the film *Atman*, women and men in Indian social life are represented with traditional clothing, ornaments, and accessories specific to Indian culture. In *Last Train Home* and *Planet of Snail*, men and women are depicted wearing modern styles of clothing.

In Islamic geography, the factor of religion is effective in the representation of clothing. Therefore, in the Islamic geography, the dress codes of the Eastern people who live in a faith-centered life are depicted with clothes for the purpose of "veiling," while in India they are depicted as traditional clothes rather than for the purpose of veiling. In films set in Korea and China, regions far from the Islamic geography in the East, people are shown in modern clothes. In this context, especially regarding Islamic geography, clothing, just like location, becomes a signifier in the documentary narrative as a means of marginalizing.

Conclusion

According to the research data, IDFA award-winning documentaries about Eastern countries have features that contribute to the reproduction, continuity, and reinforcement of orientalist knowledge. In films about Islamic countries, China, India and the Far East, special shooting strategies are used to create the perception that primitivism, ignorance, oppression, terrorism, chaos and poverty are everywhere in the East. To reinforce this perception, the films include close-ups and intercut images that do not contribute much to the main theme, but are specifically designed to perpetuate orientalist stereotypes. In this context, the perception is created that Eastern societies need Western civilization to learn to live in humane conditions and to get rid of oppression and chaos. These films, through the filter of Western or Eastern directors with an orientalist point of view, consist not only of films from the farthest corners of the world, but also of films that reflect living conditions and fundamentalist beliefs that are farthest from Western understanding and lifestyle. According to the politics of the time, the selected films emphasize exoticism, authenticity, and chaotic situations.

The most prominent orientalist element in Eastern male characters is that men are violent against those weaker than themselves, uneducated, religious, pro-terrorist, brutal, stupid, and womanizing. Women, on the other hand, are mostly passive, uneducated, absent from the public sphere, and waiting to be rescued. With the exception of Planet of Snail, the protagonists in the films are either uneducated or their level of education is uncertain. Personalities are portrayed with fatalistic identities, far from individuality, defined by family relations, social traditions, and living conditions. Rituals such as collective dhikr and salaah are performed to raise group consciousness. In the films, certain clichéd images of Eastern places, such as neglected streets, ruined buildings, unorganized traffic on crowded streets, and unkempt and dirty marketplaces, are repeated often enough to prejudice the viewer about how backward Eastern societies are. In the representations of clothing, the religiously mandated way of dressing in Islamic geography for veiling has generally uniformed men and women. Traditional dress has an exotic appearance in the films set in India, one of the countries of the Far East.

If we evaluate the results of the research from the perspective of Hatibi's double critique, we see that in addition to poverty and primitiveness, fundamentalist actions and religious rituals are shown as negative orientalist features in the films as images that are specifically selected and inserted into the film independently of the story. In this context, the fundamentalist characteristics of Eastern societies continue to function as negative representational material for Western orientalist understanding. Eastern countries have to reconstruct their own metaphysics of patriarchy and fundamentalist theology in order not to be used as material for Western interests through these negative representations.

As a result, IDFA award-winning documentaries have, from the beginning, contributed to reinforcing the perception of otherness by reusing orientalist codes previously

established in other art forms. This marginalization of Eastern societies is based either on highlighting certain aspects of the existing reality or on a completely constructed reality from an orientalist perspective. In line with these findings, it is important that our study contributes to decolonialism studies and raises awareness of orientalism in the award criteria of festivals.

In recent years, the IDFA has shown its sensitivity to decolonization with a selection of short, medium and feature-length films under the slogan "Decolonize!" with the desire to think and make us think about the reflections of the colonial past on the present or the various forms of the colonial past that still exist today. In this context, it aims to bring together powerful films that provoke changes in the forepassed power relations in societies, cultures, and minds. In order to be able to analyze the films in this selection in the future, this study will contribute to the literature on decolonialism in order to see how far we have come.

References

- Appiah, A. (1993). *In my father's house: Africa in the philosophy of culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Ateş, H. (2023). *Sinemanın Doğu ile İmtihanı: Belgesel Filmlerde Oryantalizm, Özgür Yayınları*.
- Buhari, Ö. K. (2021). Güney Amerika Dekolonial Düşüncesinin Temel Kavramları, Vaatleri ve Sınırları. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (17), 279-306.
- Hörner, K. (2001) *Verborgene "Körper? Verbotene Schätze. Haremsfrauen im 18. Und 19. Jahrhundert"* Kerstin Gernig (Hg.): *Fremde Körper. Zur Konstruktion des Anderen in europäischen Diskursen*, Berlin
- Khatibi, A. (1977). *Die Kunst der islamischen Kalligrafie*. DuMont Buchverlag.
- MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism: History, Theory and the Arts*, Manchester: Manchester University Press.
- Mignolo, Walter D. (1999) *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton, Princeton University Press, s. 57.
- Said, E. (2017). *Şarkiyatçılık, Batı'nın Şark anlayışları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sardar, Z. (1999). *Orientalism*. McGraw-Hill Education (UK).
- Shaheen, J. G. (2000). Hollywood's Muslim Arabs. *The Muslim World*, 90(1/2), 22.
- Thornton, A. P. (1985). *The imperial idea and its enemies: A study in British power*. Springer.



Televizyon Dizilerinde Muhafazakâr ve Seküler Ayrımının Alınlanması: Kızıl Goncalar Örneği

Dr. Aydın Kaymak | ORCID: [0000-0001-8534-9516](https://orcid.org/0000-0001-8534-9516) | aydinkaymak8484@gmail.com

Bağımsız Araştırmacı

Öz

Çalışmanın amacı, Kızıl Goncalar dizisi özelinde muhafazakâr ve seküler kesim temsilinin, dizide hangi mesajları verdiğinin, dizinin izleyenler üzerindeki etkilerinin ortaya konulmasıdır. Bu amaçlar doğrultusunda çalışmada “Dizinin izlenme nedenleri nelerdir?”, “Dizide yer alan aile yapıları hangi kelimelerle tanımlanmaktadır?”, “Dizide izleyicilerin kendine yakın hissettiği karakterler kimlerdir?”, “Dizide yer alan aile yapıları nesnel bir şekilde aktarılmakta mıdır?”, “Muhafazakâr ve seküler kesim nasıl temsil edilmektedir? Bu temsillerle hangi mesajlar verilmektedir?”, “Dizide politik mesaj verilmekte midir?”, “Muhafazakâr ve seküler kesim temsilleri izleyenler üzerinde nasıl bir etki bırakmaktadır?”, “Dizi gündelik sohbetlerde yer almakta mıdır? Hangi açılardan?” şeklindeki soruların yanıtı aranmaktadır. Çalışmada alımlama analizi yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada kartopu örneklem yoluyla Kızıl Goncalar dizisini takip eden ve Sivas’ta yaşayan on katılımcıya ulaşılmıştır. Çalışma sonucunda, dizide iki kesime yönelik duygudaşlık, karşılıklı etkileşim ve iletişim, dayanışma mesajları verildiği, yaşam tarzları bağlamında iki kesimin de aşırıya kaçmaması gerektiği, dizinin kız çocuklarının okutulmasına yönelik mesajlar içerdiği tespit edilmiştir. Ayrıca dizide yakın geçmişle ilgili politik mesajlar verildiği görülmüştür. Bununla beraber katılımcılar tarafından dizinin genellikle farklı kesimleri konu edindiği için takip edildiği, iki kesimin dizide keskin ayrımlarla temsil edildiği, dizide yer alan aile yapılarının genellikle muhafazakâr / laik, seküler şeklinde tanımlandığı, dizinin izleyenler üzerinde etkili olduğu, aile yapılarının nesnel olarak aktarıldığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler

Muhafazakâr ve Seküler Ayrımı, Muhafazakâr ve Seküler Kimlikler, Muhafazakâr ve Seküler

Atıf Bilgisi

Kaymak, A. (2024). Televizyon Dizilerinde Muhafazakâr ve Seküler Ayrımının Alınlanması: Kızıl Goncalar Örneği. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Sayı: 8. 25-54. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13856005>

Date of Submission	24.07.2024
Date of Acceptance	28.09.2024
Date of Publication	30.09.2024
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .



The Reception of the Conservative and Secular Distinction in Television Series: The Case of Red Rosebuds

Dr. Aydın Kaymak | ORCID: [0000-0001-8534-9516](https://orcid.org/0000-0001-8534-9516) | aydinkaymak8484@gmail.com

Independent Researcher

Abstract

The aim of the study is to reveal the representations of the conservative and secular segments, the messages given in the series, and the effects of the series on the viewers, with a special focus on the series Red Rosebuds. In line with these objectives, the study aims to answer the following questions: "What are the reasons for watching the series?", "With which words are the family structures in the series defined?", "Who are the characters that the viewers feel close to in the series?", "Are the family structures in the series conveyed objectively?", "How are the conservative and secular groups represented? What messages are given through these representations?", "Are there any political messages in the series?", "What kind of effect do the representations of conservative and secular groups have on the viewers?", "Does the series take place in daily conversations? In which ways?" are sought to be answered. Reception analysis method was used in the study. In the study, ten participants who follow the Red Gonbons series and live in Sivas were reached through snowball sampling. As a result of the study, it was determined that the series gives messages of empathy, mutual interaction and communication, solidarity for the two segments, that both segments should not go to extremes in terms of lifestyles, and that the series contains messages for the education of girls. It was also observed that the series gave political messages about the recent past. In addition, it was observed that the series was generally followed by the participants because it was about different segments, the two segments were represented with sharp distinctions in the series, the family structures in the series were generally defined as conservative / secular, secular, the series was effective on the viewers, and the family structures were conveyed objectively.

Keywords

Conservative and Secular Distinction, Conservative and Secular Identities, Conservative and Secular Representations, Red Rosebuds Series, Reception Analysis

Citation

Kaymak, A. (2024). Televizyon Dizilerinde Muhafazakâr ve Seküler Ayrımının Alınlanması: Kızıl Goncalar Örneği. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Sayı: 8, 25-54. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13856005>

Date of Submission	24.07.2024
Date of Acceptance	28.09.2024
Date of Publication	30.09.2024
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .

Giriş

Muhafazakâr ve seküler kavramları tarih boyunca hem halk nezdinde hem de entelektüel düzeyde tartışılmalan, bugün de ilgi çeken konulardır. Laiklik ve modernleşme eksenlerinde tartışılan muhafazakârlık ve seküler olguları, Türkiye'nin laikleşme ve modernleşme süreçleri içerisinde birçok değişim ve dönüşümün açık şekilde ortaya konulmasını elzem kılmaktadır. Bu bağlamda çalışmada Türkiye'de muhafazakâr ve seküler ayırımının tarihi kökenleri erken cumhuriyet döneminden itibaren kısa da olsa açıklanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada laik yerine seküler kavramı seçilmiştir. Birçok akım ve teoriyi içinde barındıran seküler kavramı, dünyaya ait olana işaret eder ve dünyanın nesnel olarak dikkate alınmasını ifade eder. Kavram ahlaki anlamda, herhangi bir dini inanca dayanmadan değer ilkelerinin oluşturulmasını, inancı esas alan tüm düşüncelerden arındırılmasını dikkate alır (Aydın, 2011, s.4). Seküler kavramı hayatın temel alanları üzerindeki dini hâkimiyet veya etkinin azalması anlayışına dayanır (Keddie, 2003, s.14). Dolayısıyla seküler kavramı "dünyaya ait olan" şeklinde geniş bir yelpazeye sahiptir. Siyasi bir proje ve ilke olarak laiklik ise, dinin ve devlet işlerinin birbirine karıştırılmaması anlamına gelmektedir (Ertit, 2014, s.103). Dolayısıyla çalışmada laiklik gibi yalnızca din ve devlet işlerinin ayırımına vurgu yapan kavram yerine daha geniş bir perspektife sahip olan seküler kavramı seçilmiştir.

Çalışmanın temel kavramlarından biri olan muhafazakâr kavramı genellikle çok fazla yapılandırmacı, söylemsel düşünmenin konusu olamamış, sönük tanımlamalarla çerçevesi çizilmeye çalışılmıştır. Çocuk büyümekten modaya kadar her konuda değişime karşı direnç ve geleneklere bağlı kalmayı tanımlamak amacıyla kullanılması kavramın belirsizliğini daha da artırmaktadır (Clean, 2018). Muhafazakâr kavramının rolü ve önemine yönelik büyük ölçüde farklılıklar bulunmaktadır (Huntington, 1957). Kimine göre muhafazakârlık savunulması gerekmeyen toplumsal düşüncenin gövdesi iken (Wilson, 1941), kimine göre çelişkilerle doludur. Buna göre değişime karşıdır; fakat yine de değişimi kabullenir. İdeolojiye karşıdır; fakat bir ideolojidir. Tepkiye karşıdır; fakat tepkiyi içerir (Alexander, 2013). Kimine göre ise muhafazakârlık, "insanın akıl, bilgi ve birikim bakımından sınırlılığınan, bir toplumun tarihsel olarak sahip olduğu aile, gelenek ve din gibi değer ve kurumlarını temel alan, radikal değişimleri ifade eden sağ ve sol siyasi projeleri reddederek ılımlı ve tedrici değişimi savunan ve siyaseti, bu değer ve kurumları sarsmayacak bir çerçeve içinde sınırlı bir etkinlik alanı olarak gören bir düşünce stili, bir fikir geleneği ve bir siyasi ideolojidir." (Özipek, 2007). Muhafazakârlık bir ideoloji olmaktan ziyade bir düşünüş, duyuş şekli olması sebebiyle kolayca diğer ideolojilere eklenebilmektedir. Bu durum muhafazakârlık kavramının yumuşayarak çeşitli şekillerde isim ve sıfat olarak kullanılabilmesine olanak tanır. Muhafazakârlık kavramının bu özelliği Türkiye'de İslamcı, gelenekçi, liberal, devrimci, milliyetçi muhafazakârlık şeklinde görünür olmuştur (Türköz, 2011, s.41). Bu açıklamalardan da anlaşılacağı üzere

muhafazakârlık kavramı farklı kişiler, kesimler tarafından farklı şekilde algılanıp tanımlanmaktadır. Dolayısıyla ittifakla kabul edilen bir tanımı yoktur. Bununla birlikte muhafazakârlık kavramının gelenek, inanç ve tarihsel süreçte yaşanan birtakım gelişmelerle yakından ilişkili olduğu bilinmektedir.

Erken cumhuriyet döneminde yapılan reformlar ve bu reformlar esas alınarak ilerleyen dönemlerde yapılan düzenlemeler muhafazakâr ve seküler tartışmalarını alevlendirmiştir. 80'li yıllardan itibaren Türkiye'de yaşanan gelişmeler muhafazakâr kesimin süreç içerisinde kendisini sorgulamasına, düşünce yapılarında değişime neden olmuştur. Muhafazakâr kesim zamanla siyasal, sosyal ve ekonomik yönden güçlenmeye başlamış, bunun neticesinde çeşitli kavram, uygulama ve etkinlikler muhafazakâr kesimin bakış açısıyla şekillendirilerek bu kesime hitap eder hale gelmiştir. 90'lı yıllarda gündeme gelen bugün de etkisini sürdüren İslami moda, İslami tatil, İslami radyo televizyon bu durumun birer göstergesidir. Ayrıca 80'li yıllardan itibaren yükselişe geçen muhafazakâr partiler, 28 Şubat süreciyle etkisini geçici olarak yitirse de muhafazakâr kesimin siyaset alanında söz sahibi olmasını temin etmiş, sosyal ve kültürel alanda olan güçlenme siyasal alanda da kendini hissettirmiştir. Siyasal, sosyal ve kültürel alanlarda giderek güç kazanan muhafazakâr kesim kamusal alanda daha fazla görünür ve söz sahibi olmuştur. Önceleri seküler kesim tarafından kontrol altında tutulmaya çalışılan kamusal alanda muhafazakâr kesimin giderek daha fazla yer alması iki kesim arasındaki Göle'nin de (2013, s.12) belirttiği gibi, çatışmalı bir etkileşime neden olmuştur.

Günümüzde iki kesim arasında olan çatışmalı etkileşim yalnızca sosyal ve kültürel alanlarda değil sinema, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının içeriklerinde de yer almaktadır. Özellikle de son dönem dizilerinde bu durumu görmek mümkündür. Dizi gibi medya içeriklerinin kurgusal da olsa konusunu mevcut sosyal, siyasal ve kültürel hayattan aldığı göz önüne alındığında bir sosyal gerçeklik olan muhafazakâr ve seküler ayrımının dizilere konu olması, iki kesimin ekranlarda nasıl temsil edildiği noktasında araştırmaya değer bir konudur. Bu düşüncelerden hareketle çalışmanın amaçları, Kızıl Goncalar dizisi özelinde muhafazakâr ve seküler kesim temsillerinin, dizide hangi mesajların verildiğinin izleyenler tarafından nasıl algılandığının, dizinin izleyenler üzerindeki etkisinin ortaya konulması şeklinde belirlenmiştir. Çalışmada Kızıl Goncalar dizisinin tercih edilmesinde muhafazakâr ve seküler birlikteliğine yer verilmesi, iki kesimin yaşam tarzlarını konu edinmesi önemli kriterler olmuştur. Ayrıca dizinin reyting oranının yüksek olması da dizinin seçiminde önemli olmuştur. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan alımlama analizi tercih edilmiştir. Katılımcıların belirlenmesinde olasılığa dayalı olmayan örneklem türlerinden olan kartopu örneklem yoluyla Kızıl Goncalar dizisini izleyen ve Sivas'ta yaşayan 10 katılımcıya ulaşılmıştır. Birinci sezonunda 19 bölüm yayınlanmış olan dizinin tamamını izlemiş olmaları katılımcıların belirlenmesinde dikkate alınmıştır. Düzenli olarak diziyi takip ettiği belirlenen bireylere çalışmanın amaçları doğrultusunda toplam 10 soru yöneltilmiştir.

Yapılan literatür taraması sonucunda diziler özelinde muhafazakâr ve seküler kesim temsillerine yönelik bazı araştırmalara rastlanmıştır (Övür, 2013; Çetin, 2023; Karakoyunlu, 2023; Efe, 2024). Bu çalışmaların genellikle “Kızılıçık Şerbeti” adlı dizi özelinde yapıldığı görülmüştür. Kızıl Goncalar dizisi özelinde herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Yapılan sınırlı çalışmalar göz önüne alındığında çalışmanın sınırlı literatüre katkı sağlayacağı gibi gelecek çalışmalara bir kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir. Ayrıca muhafazakâr ve seküler kesimlerin kendi yaşam biçimlerinin dizilerde nasıl temsil edildiğini görmesi açısından da çalışma önem arz etmektedir. Bu şekilde kimlikler üzerinden yapılan keskin ayrımlara dikkat çekilerek bireylerin ayrımcılığın sebep ve sonuçları üzerine düşünceleri, kimliksel ayrımların/ayrımcılığın farkında olmaları ve bu durumu sorgulamaları amaçlanmıştır. Ayrımcılığın, toplumda bireyler arasında çatışma ve ayrışmayı beraberinde getirdiği bilinen bir gerçektir. Toplumların geleceği birlik ve bütünlük içinde ortak amaçlara yönelik çalışmalarıyla tesis edilebilir. Ayrımın ve ayrımcılığın olduğu bir toplumda gelecek bireyler açısından belirsizlik taşıyacak, hak kullanımı ve fırsatlara erişim olumsuz şekilde etkilenecektir.

1. Türkiye’de Muhafazakâr ve Seküler Ayrımının Tarihsel Kökleri

Tarih boyunca ülkelerin kendine özel şartları, aldığı kararlar, yaptığı reformlar birtakım ideoloji, düşünce ve tartışmaların ortaya çıkmasına ve yükselmesine zemin hazırlamıştır. Şişman’ın da (2011, s.71) belirttiği gibi, “kavramlar, zaman ve mekânla, tarihsel, siyasal ve toplumsal tecrübeyle bağlantılı olarak ortaya çıkar ve anlam kazanır.” Bu ön kabullerden hareketle Türkiye’de muhafazakâr ve seküler tartışmaların temelini cumhuriyetin ilk yıllarında yapılan birtakım değişim ve dönüşümlere dayandırmak doğru olacaktır.

Özellikle, modernleşme düşüncesi ve laiklik ilkesi ve bu iki kavrama dayanılarak yapılan reformlar ve bu reformlar sebep gösterilerek yapılan düzenlemeler (başörtüsü yasakları gibi) muhafazakâr kesimin tepkisine, protestolarına neden olmuştur. Modernleşme, “medeniyet değişimi anlamına geliyordu, yani ülkenin bütün kurumlarıyla beraber, toplumun kendisinin de Batılılaştırılması söz konusuydu.” (Türkmen, 2013, s.119). Modernleşme laik olmakla mümkündü. Türkiye’de laiklik ilkesi, 1922 yılından 1937’ye kadar basamak basamak yapılan çeşitli düzenlemelerle kabul edilmiş ve 1937’de devletin önemli bir özelliği olarak anayasaya girmiştir. Erken cumhuriyet döneminde yalnızca hukuksal ve siyasal alanların değil, sosyal hayatın da laikleştirilmesi hedeflendi. Hukuk ve siyaset alanında gerçekleşen laikleşme, toplumsal alanda aynı başarıyı sağlayamadı (Ünal Özkorkut, 2023, s.161).

Türkiye’de muhafazakârlık erken Cumhuriyet dönemiyle beraber gelişmiş, zamanla dönüşüme uğramış ve siyasal alanda önemli bir güç durumuna gelmiştir. 1950 yılında Demokrat Parti’nin (DP) muhafazakâr kesimin önem verdiği temel dini, manevi ve geleneksel değerleri öne çıkararak iktidar olması Türkiye’de muhafazakâr kesimin siyaset sahnesinde önemli bir aktör durumuna gelmesinde bir dönüm noktasıdır (Akarçay, 2008).

Türkiye’de 1980’li yıllar, kurgulanan ulusal kimliğin ve Cumhuriyet rejiminin daha fazla sorgulandığı ve tartışıldığı yıllardır. Özellikle 1980’lerin ortalarında muhafazakâr kesim, etkisini artırmıştır (Azak, 94, s.2013). 80’lerden itibaren muhafazakâr kesimin önceki deneyimlerinin ve liberal politikaların etkisiyle din anlayışlarında bir farklılaşma ortaya çıkmaya başlamıştır. Önceki yıllarda katı ideolojik yönlendirmeler içerisinde dine bakan muhafazakâr kesimin bakış açısı toplumsal ve kültürel bir içerik kazmaya başlamıştır (Tekin, 2004, s.12). Bu değişime sebep olan olayların aktarılması yerinde olacaktır.

80’li yıllarda değinilmesi gereken ilk konu 1980 askeri darbesidir. 12 Eylül 1980’de askeri darbe ile Türkiye’de yönetim “Milli Güvenlik Konseyi’ne (MGK)” geçmiş, 1983 yılına kadar yönetim MGK tarafından icra edilmiştir. Askeri yönetim 6 Kasım 1983’de yapılan genel seçimlerle 13 Aralık 1983 tarihinde Turgut Özal’ın Genel Başkanı olduğu Anavatan Partisi’nin iktidar olmasıyla sona ermiştir (Dündar, 2016, s.127). Askeri müdahale sonrası MGK’nın içinde bulunduğu Kurucu Meclis tarafından düzenlenen yeni Anayasa, 7 Kasım 1982’de halkoyuna sunulmuş, yeni anayasa yüzde 91.37 oranla kabul oyu almıştır (Soysal, 2022, s.977). Yeni anayasada laiklik önemli bir ilke olarak yer almıştır. Erken Cumhuriyet Döneminden itibaren laikliğe çok önem verildiği görülmektedir. Laikliğin kişi ve Allah arasında bir iletişim mekanizması olduğu göz önüne alındığında, alanı daraltılan dinin yeni bir kamusal alan düzenlenmesine kapı araladığı söylenebilir (Tekin, 2004, s.100). Darbeden sonra 21 Eylül 1983 yılında kurulan Refah Partisi 1984 yerel seçimlerinde % 4,8 oranında oy almış, sonraki seçimlerde oylarını artırmıştır. 90’lı yıllarda da seçimlerde önemli başarılar elde etmiştir. Göle’nin (2013, s.20) de ifade ettiği gibi, 1996 Temmuz ayından itibaren RP’nin koalisyon hükümeti oluşturmasıyla İslami söylem Türk politikasının gündemine ve kamusal alana bariz şekilde girmiştir. RP, 28 Şubat 1997’de “Milli Güvenlik Kurulu” kararı ile yeni bir sürece girdi. 16 Ocak 1997 tarihinde Anayasa Mahkemesi tarafından RP’nin, laikliğe aykırı eylemleri sebep gösterilerek kapatılmasına karar verildi (Manas, 2005, s.529-542). 28 Şubat sürecinin politik bakımdan muhafazakâr kesim için iki önemli sonucu oldu. Bunlardan birisi muhafazakâr partilerin ve politikacıların İslami söylemlerini kademeli şekilde terk etmeleri ve muhafazakâr kesimin kimlik politikasının güç kaybetmesidir ki “bireylerin kendilerini sürekli olarak ötekinin durumuna göre algıladığı bir ortamda, kimlik bir sorun olarak ortaya çıkar (Barbarosoğlu, 2015, s.19).” ikincisi ise muhafazakâr kesimin politik anlamda gücünü kaybetmesi ve siyasi alanda mevcudiyetinin azalmasıdır (Demirezen, 2015, s.71).

1980’li yıllar açısından değinilmesi gereken bir başka konu örtünme sorunudur. Başörtülü muhafazakâr kızların 80’li yıllarda üniversitelerde okuma istekleri başörtüsü sorununun Türkiye’nin gündemine girmesine neden olmuştur (Çayır, 2013, s.41). Batı tipi modernleşme ve laiklik uygulamaları Türk toplumunun kılık kıyafet yönünden de modern ve laik olunması gerekliliğini esas almıştır. Bu kapsamda 1925’te şapka kanunu, 1934’te de kılık kıyafet kanunu kabul edilmiştir. Kanunlarda kadınların kılık kıyafetiyle ilgili bir düzenleme olmamasına rağmen kadınların da kılık kıyafet bakımından modernleşmesi isteniyordu. Kadının kılık kıyafeti de laikliği yansıtmalıydı. Bu düşünce 1960’lı yıllarda

üniversitelerde başörtüsü yasaklarının uygulanmasına temel teşkil etmiştir. Türbanlı öğrencilerin üniversitelere girmelerinin yasaklanmasıyla örtünme sorunu muhafazakâr hareketin radikalleşmesinde büyük rol oynadı. Bu yasak, daha doğrusu “yasaklarla bertaraf edilen bu istenmeyen sosyal gerçeklik (Şişman, 2011, s.17)” türbanlı öğrencilerin eylemler ve gösteri yürüyüşleri yapmalarına, muhafazakâr kesimin seferber olmalarına neden oldu. Tesettür sorunu muhafazakâr ve seküler kesimler arasında kutuplaşma ve politik bir çatışma sebebi olmuş, örtünme sorunu çeşitli mecralarda şiddetli tartışmaların kaynağı olmuştur. Bu tartışmaların en önemli sonucu ise seküler ve muhafazakâr kesimler arasındaki kültürel bölünmeyi açığa çıkarmasıdır (Göle, 2016, ss.12-13). Muhafazakâr kız öğrencilerin üniversitelere İslami esaslara uygun kıyafetle girme istekleri seküler kesimin laiklik projesine yönelik görsel bir meydan okuma sayılmış, bu kıyafetlerle üniversitelere girilmesini laikçi seçkinler kendilerine ait gördükleri kamusal alanın ihlal edilmesi olarak algılamıştır (Göle, 2013, s.27).

RP'nin kapatılması kararından sonra, 17 Aralık 1997'de Fazilet Partisi (FP) kuruldu. Kapatılan RP milletvekilleri FP'ne geçti. 18 Nisan 1999 tarihinde yapılan seçimlerde Milli Görüşün oylarında düşüş görülse de bu seçimde 111 milletvekili çıkararak önemli bir başarı yakaladı. Fakat FP de laiklik ilkesine aykırı eylemleri sebep gösterilerek Anayasa Mahkemesi tarafından 2001 yılında kapatıldı (Manaz, 2005, ss.529-543). Muhafazakâr partilerin kapatılmaları partilerin tabanını oluşturan muhafazakâr kesimi rahatsız ettiği gibi muhafazakâr ve seküler ayrımını da derinleştirdiği söylenebilir. Ayrıca RP'nin kapatılmasıyla Milli Görüş hareketinin bölünmesi, hareket içerisinden yeni parti kurulmasının temelleri atılmıştır (Ezikoğlu, 2021, s.92).

1990'lı yıllar muhafazakâr kesim açısından büyük değişim ve dönüşümün gerçekleşmesi açısından önemlidir. 1980'li yıllarda muhafazakâr kesim modernizme tepkisel yaklaşımlar sergileyen siyasal söylemin etkisindeyken (Çayır, 2013, s.51), 1990'lı yıllarda 1980'lerdeki antimodernist ve tepkisel tavırlarını yumuşatmıştır. 1990 sonrası Türkiye'de yaşanan siyasal, ekonomik, toplumsal değişimler birçok alanı olduğu gibi muhafazakâr kesimin de düşüncesini etkilemiştir. Bu dönemde meydana gelen değişimler muhafazakâr kesimin kendilerini sorgulamasına sebep olmuş, bu sorgulama beraberinde birtakım değişimleri getirmiştir (Yağlı, 2005, s.239). Denilebilir ki 90'lı yıllarda “laik kamusal alan içinde özneleşme arayışı”, (Suman, 2013, s.83), “siyasal ve kültürel bir meydan okuma” (Bilici, 2013, s.216) söz konusudur.

90'lı yıllarda değinilmesi gereken önemli bir konu da tesettürlü kadınların örtünme sorununu “kadın hakları” bağlamında dile getirmeleridir. 1970 ve 80'li yıllarda ayet ve hadisler esas alınarak savunulmaya çalışılan örtünme meselesi, seküler kesime karşın kadın ayrımcılığı üzerinden savunulmaya başlanmıştır (Barbarosoğlu, 2015, s.42).

90'lı yıllar muhafazakâr partilerin iktidar olduğu, muhafazakâr kesimin ticaretle etkinlik kazandığı, görüntünün, görünürlüğüne öne çıktığı yıllardır (Aktas, 2016, s.32). 90'lı yıllarda muhafazakâr bireyler, laik eğitim kuramlarını bitirmiş, meslekleriyle belirli oranda

özerklik elde etmiş, İslam'da tatil, eğlence, düğünlerin nasıl yapılacağı gibi inceltilmiş hususları tartışmaya başlamıştır. Bu yıllarda ülkenin en iyi üniversitelerini bitiren muhafazakâr kesim, kendi televizyonlarını, gazetelerini, işyerlerini, tatile gidebilecekleri beş yıldızlı otelleri açmışlardır. Bu dönemde muhafazakâr kesim tatil mekânlarıyla, müzikleriyle, radyolarıyla, televizyon kanallarıyla, tesettür defileleriyle, moda dergileriyle farklı bir yaşam tarzını yansıtmaktaydılar. Ayrıca bu dönemde (1994 yılı) Türkiye'de muhafazakâr kadınların ilk platformu olan "Gökkuşluğu İstanbul Kadın Platformu" kurulmuştur (Çayır, 2013, ss.54-55). Bu durum kamusal alanda yalnızca muhafazakâr erkeklerin değil muhafazakâr kadınlarında önemli oranda görünür olduğunu göstermektedir. 90'lı yıllardaki bu gelişmeleri, "İslami üst orta sınıfların tüketim talep ve pratiklerinin görünürlük ve bir anlamda kamusalılık kazandığı bir eşik (Bilici, 2013, s.221)" olarak düşünmek mümkündür. Ayrıca muhafazakâr kesimin kamusal alanlara dönük yaşadığı bu dönüşümler, muhafazakâr kesimin, mevcut kamusal alanın kendilerini dışlamasına, yok saymasına yönelik bir tepkisi, varlıklarını ortaya koyma durumu olarak okunabilir (Sever, 2006, s.9).

Fazilet partisinin kapatılması Adalet ve Kalkınma Partisi'nin (AKP) ve Saadet Partisi'nin (SP) kurulmasını sağladı. Recep Tayyip Erdoğan önderliğinde 14 Ağustos 2001 tarihinde kurulan AKP, 3 Kasım 2002 tarihinde yapılan milletvekili seçimlerinde büyük başarı sağladı. Sonraki seçimlerde de büyük başarılar kazanan AKP günümüzde de (Bu satırlar 17.05.2024 tarihi itibarıyla yazılmıştır.) iktidarını sürdürmektedir. AKP'nin seçimlerde büyük başarı kazanması muhafazakâr kesimin siyasi tezahürü şeklinde ortaya çıkmaktadır. 80'lerde kapitalizme ve moderniteye karşı olan muhafazakâr kesim 90'larda hem kapitalist sistemin hem de modern kurumların İslamileştirilmesini istiyordu. 28 Şubat sürecinin etkisiyle de muhafazakâr kesim ekonominin ve devletin İslamileştirilmesi gayretinden kısmen de olsa vazgeçti. Bu vazgeçiş AKP temsil etmekteydi (Demirezen, 2015, ss.73-75). "Muhafazakârlığın özünü; geleneksel kurumlara ve değerlere saygı, mevcut toplumsal işleyişin radikal ve tepeden inmece değiştirilmesine karşı olma, toplumsal değişimin kendiliğinden gerçekleşmesine verilen önem oluşturur. Bu bağlamda AKP'nin muhafazakâr demokrat kimliğinin sahiplenip İslamcı benliği arka planda bırakmayı hedefledikleri söylenebilir. Bu bakış açısı siyasal İslamcı kimliğin muhafazakâr demokrat kimliğin gerisinde kalmasına neden olmuştur (Şükür, 2020, s.688)."

Ak Parti'nin günümüzde de devam eden iktidarı döneminde muhafazakâr kesim yalnızca siyasal açıdan değil ekonomik ve sosyal açılardan da güçlenmiş, kamusal alanda daha çok görünür ve söz sahibi olmuştur. Aynı zamanda birçok kavram ve faaliyet muhafazakâr kesimin dâhil olduğu bir yapıya dönüşmüş, Aktaş'ın da (2016, s.97) belirttiği gibi, kozmetik ürünleri, moda, pop müziği, demokrasi gibi birçok kavram, kurum ve olgular dini açıklamalarla muhafazakâr kesimin kullanımına açılmıştır. Aynı zamanda üniversitelere başörtüsüyle girememesi sorunu da Ak Parti döneminde son bulmuştur.

Çatışmacı bir şekilde de olsa, günümüzde muhafazakâr ve seküler kesimlerin, yaşam tarzlarının, söylemlerin birbiriyle kaynaşmaya başladığı, birbirini etkileyip değişime

uğrattığı görülmektedir. Muhafazakâr kesim cemaat, aile, İslam, vicdan kavramlarının dışına çıkıp, piyasa ekonomisi, eğitim, tüketim, iletişim ve sivil topluma doğru yöneldikçe kendi sınırlarının dışına çıkmak zorunda kalmakta, öte yandan da bu alanları dönüşüme uğratmaktadır (Göle, 2013, s.12).

2. Yöntem

Çalışmanın amacı, Kızıl Goncalar dizisi özelinde muhafazakâr ve seküler kesim temsillerinin, dizide hangi mesajların verildiğinin izleyenler tarafından nasıl algılandığının, dizinin izleyenler üzerindeki etkisi/etkilerinin ortaya konulmasıdır. Çalışmada Kızıl Goncalar dizisinin tercih edilmesinin nedeni dizide muhafazakâr ve seküler söylem, kod ve göstergelerin önemli yer tutması, muhafazakâr ve seküler birlikteliğine yer verilmesi, iki kesimin yaşam tarzlarını da konu edinmesi önemli kriterler olmuştur. Ayrıca dizinin reyting oranının yüksek olması da dizinin tercih edilmesini etkileyen bir başka etkenidir. Çalışmada 6 Mayıs 2024 reyting sonuçlarına bakılarak değerlendirme yapılmıştır. cnnturk.com.tr adresinde 07.05.2024 tarihli haberde 6 Mayıs 2024 reyting sonuçlarına göre Kızıl Goncalar dizisi reyting açısından birinci sırada yer almaktadır. Kızıl Goncalar dizisinin 20 Mayıs 2024 tarihi itibarıyla sezon finali olarak 19. bölümü NOW TV’de yayınlanmıştır. Çalışmada dizinin birinci sezonunu oluşturan 19 bölümü dikkate alınmıştır.

Çalışmada, belirlenen amaçlarla uyumlu olarak Kızıl Goncalar dizisi özelinde “İzleyenlerin Kızıl Goncalar dizisini izleme nedenleri nelerdir?”, “Dizide yer alan aile yapıları hangi kelimelerle tanımlanmaktadır?”, “Dizide izleyicilerin kendine yakın hissettiği karakterler kimlerdir?”, “Muhafazakâr ve seküler kesim arasındaki farklılıklar hangi unsurlarla aktarılmaktadır? Bu farklılıklar sosyal gerçeklikle örtüşmekte midir?”, “Dizide yer alan aile yapıları nesnel bir şekilde aktarılmakta mıdır?”, “Muhafazakâr ve seküler kesim nasıl temsil edilmektedir? Bu temsillerle hangi mesajlar verilmektedir?”, “Dizide politik mesaj verilmekte midir?”, “Muhafazakâr ve seküler kesim temsilleri izleyenler üzerinde nasıl bir etki bırakmaktadır?”, “Dizi gündelik sohbetlerde yer almaktadır? Hangi açılardan?” şeklindeki soruların yanıtı aranmaktadır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden birisi olan alımlama analizi yöntemi kullanılmıştır. Alımlama analizi, anlamın hedef kitle tarafından belirlenmesi ve oluşturulması esasına dayanan bir yöntemdir. Alımlamanın özünde, kitle iletişim araçlarından aktarılan mesajın genellikle birden çok anlama sahip olması ve mesajların yorumlanması mantığı söz konusudur (McQuail ve Windahl, 2005, s.182). “İngiliz Kültürel Çalışmalar” geleneğinin önemli bir unsuru olan alımlama analizi araştırmalarında, izleyici, okuyucu veya kod açıcı medya metinleri tarafından tavsiye edilen, öne çıkarılan hegemonik veya egemen iletilere karşı direnç gösterme ve izlediği şeyleri kendi deneyimleri ekseninde anlam verme gücüne sahiptir (Yaylagül, 2014, s.134). Yani alımlama analizinde bireyler öne çıkarılanı, dayatılanı değil, kendi hür iradeleri ve tecrübeleriyle verileni değerlendirme, anlamlandırma, yorumlama, sonuç çıkarma gücüne sahiptir. Dolayısıyla izleyici veya kod açıcı aktif bir algılama yapısına sahiptir.

Çalışmada olasılığa dayalı olmayan örneklem türlerinden olan kartopu örneklem yoluyla Kızıl Goncalar dizisini izleyen ve Sivas'ta yaşayan 10 katılımcıya (7 kadın, 3 erkek) ulaşılmıştır. Zincir örnekleme olarak da adlandırılan kartopu örnekleminin temel mantığı, “tanımlanmış bir evrende bir birimi araştırma ölçütlerine uygun olan belirli özelliklerine göre başlangıç birimi olarak belirlemek ve ardından bir birimle türdeş özelliklere sahip diğer birimlere ulaşmaktır.” (Taylan, 2015, s.76).

Katılımcıların birbirlerini etkilememeleri amacıyla her bir katılımcı ile ayrı görüşme yapılmıştır. Birinci sezonunda 19 bölüm yayınlanmış olan dizinin tamamını izlemiş olmaları katılımcıların belirlenmesinde dikkate alınmıştır.

Çalışmada, bireylerin öncelikle Kızıl Goncalar dizisini düzenli olarak takip edip etmedikleri sorulmuştur. Düzenli olarak diziyi takip ettiği belirlenen bireylere çalışmanın amaçları doğrultusunda toplam 10 soru yöneltilmiştir. Bu 10 soru şu şekildedir: (Soruların belirlenmesinde “Efe'nin (2024) “Muhafazakâr ve Laik Kimliklerin Televizyon Dizilerinde Alınlanması: Kızılçık Şerbeti Dizisi” adlı makalesinde kullandığı sorulardan kısmen yararlanılmıştır.)

1. Kızıl Goncalar dizisini izleme nedeniniz nedir?
2. Dizide yer alan aile yapıları hangi kelimelerle tanımlanabilir?
3. Dizide kendinizi yakın hissettiğiniz karakterler kimlerdir?
4. Muhafazakâr ve seküler kesim arasındaki farklılıklar dizide hangi unsurlarla yansıtılmaktadır?
5. Dizide muhafazakâr ve seküler kesim arasındaki farklılıklar sosyal gerçeklikle örtüşmekte midir?
6. Dizide yer alan aile yapıları nesnel bir şekilde aktarılmış mıdır?
7. Dizide hangi mesajlar verilmektedir?
8. Dizide politik mesajlar verilmekte midir?
9. Dizi muhafazakâr veya seküler kesime yönelik düşüncelerinizi etkiledi mi?
10. Dizi gündelik sohbetlerinizde yer aldı mı? Hangi açılardan?

3. Dizinin Künyesi



Görsel 1. Kızıl Goncalar Dizisinin Afisi

Kaynak: <https://www.nowtv.com.tr>

Yönetmen: Ömür Atay

Senaryo: Şükrü Necati Şahin

Genel Koordinatör: Ahsen Tüzün Baltepe

Yapımcı: Faruk Turgut

Oyuncular: Özcan Deniz, Özgü Namal, Mert Yazıcıoğlu, Erkan Avcı, Hazal Türesan, Mert Turak, Selen Öztürk, Şerif Erol, Duygu Sarışın, Tuğrul Tülek, Sitare Akbaş, Mina Demirtaş, Esra Yılmaz

Yapım Şirketi: GOLD Film

Yayın Yılı: 18 Aralık 2023

Tür: Drama

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

4. Dizinin Özeti (İlk Sezon / 19 Bölüm)

Kızıl goncalar dizisi seküler bir Atatürkçü rolünde olan Levent (Özcan Deniz) ve Faniler adlı bir tarikatın içinde yaşayan Meryem'in (Özgü Namal) yollarının kesişmesini konu edinmektedir. Meryem, Naim ve kızları Zeynep memleketlerinde meydana gelen deprem nedeniyle İstanbul'a gelerek Faniler isimli tarikatın kendilerine tahsis ettikleri dairede yaşarlar. Zeynep okumaya hevesli ve çok zeki bir kızdır. Zeynep'in bu meziyet ve istediğinin farkında olan Meryem, tarikat ve eşi Naim'le mücadele etmek zorunda kalmaktadır. Bu uğurda gizlice kızı Zeynep'i yurt dışına kaçırmaya bile çalışır. Tarikat ve Naim'in amacı

küçük yaştaki Zeynep'i tarikat şeyhinin torunu ve tarikat içinde önemli bir konumu olan Sadi Hüdayi Efendi'nin yeğeni Cüneyd Efendi ile evlendirmektedir.

Adli bir vaka sebebiyle, Cüneyt bir psikiyatr olan Levent ile tanışır. Önceki görev yıllarında Faniler adlı tarikatı tanıyan Levent, Cüneyt'e tıbbi anlamda yardım ettiği gibi, onu anlamaya da çalışır. Tarikat içinde önemli bir konumu olan Sadi Hüdayi çok sevdiği, zaman zaman da kışkandığı Cüneyd'in tedavi olması konusunda Doktor Levent ile görüşmesine ve tedavi olmasına yardımcı olur. Cüneyd geçmişte annesiyle yaşadığı olaylar ve ona duyduğu hasret nedeniyle psikiyatrik sorunlar yaşar. Zaman zaman psikiyatr olan Levent'le görüşmelere gider, hastanede yatmak zorunda kalır. Cüneyd tensel temas yapma konusunda büyük bir çekinceye sahiptir. Kimseyle tensel temas kuramamaktadır. Cüneyd'in küçükken babasıyla sorunlar yaşadığı anlaşılmaktadır. Cüneyd'in annesi o küçükken gözleri önünde yüksek bir yerden atlayıp intihar etmiştir. Bu durum onda unutamayacağı travmalar yaşamasına neden olmuştur.

Çevresinde idealist bir doktor olarak tanınan Levent, otoriter bir baba tarafından büyütülmüştür. İşine olan düşkünlüğü ve insanlara yardım etme konusundaki hassasiyeti nedeniyle kızı Mina ve eşi Beste'yi ihmal eder. Meryem'le tanıştıktan sonra özellikle kızı Mina'ya daha fazla ilgi göstermeye başlar. Meryem, İslami esaslara göre yaşayan, fedakâr, dürüst, becerikli bir kadındır. Özellikle kızını okutmak için büyük zorluklara katlanır. Levent'in Meryem ile yollarının kesişmesinde eşi Beste'nin büyük rolü vardır. Aslında Mina, Meryem ve Naim'in kızlarıdır. Hastanede yaşanan bir karışıklık nedeniyle Mina'yı evlat edinmişler. Beste, Meryem ve ailesi İstanbul'a geldikleri zaman kendisi de yurtdışına gideceği için Meryem'i İstanbul'daki evlerine ev işleri yapması için almıştır. Esasen Mina'yı öz annesine emanet edip gitmek niyetindedir. Bu şekilde Meryem ve kızı Zeynep Doktor Levent ve Levent'in yakın çevresiyle ilişki kurmaya başlar. Zamanla Levent'in babası Suavi Alkanlı Zeynep'e matematik alanında ders vermeye başlar.

Levent, Meryem'e kızı Zeynep'i okutması konusunda yardımcı olmaya başlar. Bu uğurda tarikatla ve Zeynep'in babası Naim'le sorunlar yaşar. Özellikle Zeynep'in babası Naim katı kuralları olan, geçmiş günahlarının etkisinde yaşayan, çok fazla meziyeti olmayan, çıkarıcı, kendi kızını dahi küçük yaşta evlendirebilecek kadar bağınaz bir insandır. Dolayısıyla da kızını okutmak yerine evlendirmeyi tercih etmekte, kendisi de bu evlilikten bir takım menfaatler elde etmeye çalışmaktadır.

Zeynep, annesi Meryem, Doktor Levent ve Levent'in yakın çevresinin yardım ve çabalarına rağmen Cüneyd ile evlenmek zorunda kalır. Levent, Cüneyd'in insanlarla temas edememe takıntısı olduğunu bildiği için Cüneyd'in ona dokunamayacağını bilir. Artık evli olan Zeynep Cüneyd'in evinde ayrı yataklarda yatmaya başlarlar. Diğer taraftan da Zeynep'in okuması konusunda Meryem ve Levent çaba göstermeye devam eder. Bu arada Zeynep'in Cüneyd'e önce merhamet şeklinde duyduğu duygu sevgiye dönüşmeye başlar. Cüneyd Zeynep'e kendisini boşaması konusunda yetki verir. Her ikisi de karşılıklı boşanmayı kabul eder. Bu arada Cüneyd'in babası umulmadık bir şekilde ortaya çıkar.

5. Bulgular

Tablo 1. Katılımcıların Demografik Özellikleri ve Toplumsal Kimlikleri

Katılımcı	Yaş	Cinsiyet	Meslek	Eğitim	Toplumsal Kimliği
K-1	27	Kadın	Ev hanımı	Lisans	Orta
K-2	33	Kadın	Memur	Ön lisans	İkisine de yakın
K-3	52	Kadın	İşçi	İlköğretim	Laik
K-4	27	Kadın	Öğretmen	Lisans	Türkçü- Milliyetçi
K-5	23	Kadın	Ev hanımı	Lisans	Laik
K-6	39	Kadın	Öğretmen	Lisans	Milliyetçi
K-7	63	Kadın	Ev hanımı	İlköğretim	Laik
K-8	40	Erkek	Memur	Lisansüstü	Seküler
K-9	40	Erkek	İşçi	Lisans	Milliyetçi
K-10	43	Erkek	Memur	Lisans	Seküler

Tablo 1' den görüleceği üzere katılımcıların yaşları 23-63 aralığındadır. Toplam 10 katılımcının 7'si kadın, 3'ü erkektir. Katılımcıların 3'ü ev hanımı, 3'ü memur, 2'si işçi, 2'si öğretmendir. 1 katılımcısı lisansüstü, 6 katılımcı lisans, 1 katılımcı ön lisans, 2 katılımcı ilköğretim mezunudur. Katılımcıların toplumsal kimliklerini ifade şekilleri ise 1 katılımcı orta, 1 katılımcı ikisine de yakın, 1 katılımcı Türkçü- milliyetçi, 3 katılımcı laik, 2 katılımcı milliyetçi, 2 katılımcı da seküler şeklindedir.

5.1. Katılımcıların Diziyi İzleme Sebepleri

Katılımcıların diziyi izleme nedenlerini anlamaya yönelik sorular soruya katılımcılar genellikle muhafazakâr ve seküler kesimlerin farklılıklarıyla diziyi konu olmasının ilgilerini çektiğini belirtmişlerdir. Bunun dışında dizide yer alan manevi sohbetler, tasavvufu ilgili konular, tarikat ve cemaat yapılanmasının işleyiş şekline duyulan ilgi, farklı görüşlerin birbirlerini anlama çabası, karşılıklı iletişim ve etkileşimleri katılımcıların diziyi izleme ve takip etme noktasında temel isteklendirme (motivasyon) kaynaklarıdır. Diziyi izleme nedenleri değerlendirildiğinde katılımcıların farklı kesimlerin birbirini anlama çabaları, birbirlerine yardım etmeleri, karşılıklı etkileşim ve iletişimlerini merak etmeleri toplumsal yaşam açısından bir beklentiyi yansıttığı söylenebilir. Bu beklenti farklı düşünce

ve yaşam şekillerine sahip topluluk veya bireylerin karşılıklı iletişim, etkileşim, duygudaşlık (empati), anlayış içinde var olmaları şeklindedir.

K-1: Maneviyatımın yükselmesi ve Cüneyd, Levent hocanın manevi sohbetleri.

K-2: Cemaate ve laik kesime yönelik topluma birleştirici, sorgulayıcı mesajlar verdiği için.

K-3: Muhafazakâr ve seküler her iki kesimi konu edindiği için.

K-4: Günümüzde muhafazakâr, seküler ayrımının toplum için problem olduğunu varsayarak bu ikilik dizide nasıl yansıtılıyor, hangi konulara değiniliyor bunu görmek için. Tarikat ve cemaat yapılanmasına çok fazla hâkim olmadığım için işleyişlerini gözlemlemek için.

K-5: Toplumda yer edinen büyük problemlerden biri olan insanların birbirlerinin farklı yaşam tarzlarına saygı duymamalarını ve sürekli bir çatışma ve farklılaşma meselesini gayet güzel, akıcı, anlaşılır bir şekilde dizide yansıtmaları.

K-6: Farklı görüşlerde olan insanların anlaşma ve birbirlerini anlama çabalarını görmek hoşuma gidiyor. Aynı zamanda dizide bitmeyen bilinmezler de izlememe sebep oluyor.

K-7: Bu diziyi izleme sebepim iki kesimin bir dizide farklılıklarıyla yer alması, karşılıklı ilişkileri, verdikleri mücadeleler hoşuma gidiyor.

K-8: Cemaat ve seküler kesimin yaşam tarzlarını, ilişkilerini çok iyi yansıtıyor. Bu da benim hoşuma gidiyor.

K-9: İlk defa bir cemaat, bir diziyeye konu oldu. Cemaatlerin iç yüzünü göstereceğinden izledim.

K-10: Tasavvufla ve maneviyatla ilgili olduğu için.

5.2. Dizide Yer Alan Aile Yapılarının Tanımlanması

Katılımcılara dizide yer alan aile yapılarını tanımlamalarına yönelik soruya farklı yanıtlar verdikleri görülmüştür. Muhafazakâr aile yapıları için verilen yanıtlar, dindar, tutucu, dinci, bağnaz, geleneksel, aşırı dinci, kapalı, aşırı kapalı şeklindedir. Seküler aile yapıları için verilen yanıtlar ise, özgür, modern, çağdaş, sosyal, aşırı sosyal, laik, açık şeklindedir. Verilen yanıtlar bir bütün olarak değerlendirildiğinde yapılan tanımlamaların iki zıt kutupta yer aldığı, muhafazakâr ve seküler ayrımının sınırlarını kesin şekilde çizdiği görülmektedir.

K-1: Dindar/tutucu – Özgür/modern

K-2: Muhafazakâr/tutucu/ köktendinci- Modern/çağdaş/sosyal

K-3: Dinci/bağnaz/muhafazakâr- Laik/modern

K-4: Muhafazakâr/dindar/geleneksel- Seküler/modern/çağdaş

K-5: Muhafazakâr, aşırı dinci- Seküler

K-6: Kapalı/muhafazakâr- Açık, seküler

K-7: Muhafazakâr-Laik

K-8: Muhafazakâr-Seküler

K-9: Aşırı içe kapalı aileler ve Aşırı sosyal bir aile

K-10: Muhafazakâr-Seküler

5.3. Dizide Yakın Hissedilen Karakter

Katılımcıların kendilerini yakın hissettikleri karakterler farklılık göstermekle birlikte katılımcılar genellikle Meryem cevabını vermişlerdir. Meryem'in kızını okutmak için verdiği mücadele, fedakâr bir anne oluşu nedeniyle katılımcılar Meryem'i kendilerine yakın hissetmektedirler. 2 katılımcı Cüneyd'i kendine yakın hissettiğini söylemişlerdir. Bunun sebebini ise K-4 Cüneyd'in zeki, bilgili, dürüst olmasına bağlamış, K-4 tasavvufi olduğu için cevabını vermiş, K-10 ise Cüneyd ile beraber Sadi Hüdai'yi kendine yakın hissetmiş sebebini ise bu iki karakter sayesinde tasavvufi konuların dizide ön plana çıkması şeklinde açıklamıştır. K-4 modern, bilimsel olduğu için Levent'i kendine yakın hissetmiş, K-8 ise modern, bilgili, kendini geliştirmiş, entelektüel bir insan olduğu için Levent'i kendine yakın hissetmiştir. F-4 feminist bir dindar olduğu için Birgül'ü kendine yakın hissetmiştir. K-6 bir şeylere ulaşmak için gösterdiği çaba ve zeki olmasından dolayı Zeynep'i kendine yakın hissetmiştir. K-5 ise dizide tam olarak kendisine yakın gördüğü bir karakterin olmadığını beyan ederek bütün karakterlerin kendi içinde çok güzel bir anlam ifade ettiğini belirtmiştir.

K-1: Meryem, kızını okutmak için çaba göstermesinden dolayı.

K-2: Kızını okutmak için verdiği mücadele nedeniyle Meryem, zeki, bilgili, dürüst olduğu için Cüneyd.

K-3: Meryem. Çünkü fedakâr bir anne. Kızını okutmak için çok çaba sarf ediyor.

K-4: Modern, bilimsel olduğu için Levent, felsefi, tasavvufi olduğu için Cüneyd, feminist dindar olduğu için de Birgül.

K-5: Dizide tam olarak kendime yakın gördüğüm bir karakter yok. Ama bütün karakterler kendi içinde çok güzel bir anlam ifade ediyor ve bu da gerçeği yansıtmakta çok iyi.

K-6: Dizide kendimi yakın hissettiğim karakter Zeynep. Bir şeylere ulaşmak için gösterdiği çaba ve zeki olmasından dolayı.

K-7: Meryem. Kızını okutmak için verdiği mücadele takdire değer gerçekten.

K-8: Levent. Çünkü modern, bilgili, kendini geliştirmiş, entelektüel bir insan.

K-9: Yok

K-10: Sadi Hüdayi ve Cüneyd. İkisi sayesinde tasavvufi konular dizide ön plana çıkıyor.

5.4. Muhafazakâr ve Seküler Kesim Arasındaki Farklılıkların Yorumlanması

Muhafazakâr ve seküler kesim arasındaki farklılıkların hangi unsurlarla yansıtıldığına yönelik soruya katılımcılar genel olarak eğitim, yaşam şekli, giyim, kuşam, ibadet alışkanlıkları, yaşadıkları ortam şeklinde yanıt vermişlerdir. Bunların dışında verilen yanıtlar muhafazakâr kesim için, geleneksel ve katı kurallar, dışarıya kapılı yapılar, ortak değerler, aile içi yakın ilişkiler, kadına değer vermeme, dini esas alma, itaat; seküler kesim için, dışa açık, esnek, modern, eşitlikçi, kişisel alana saygı, bireysel, özgürlükçe, tartışmaya açık olma, sorgulama, bilimi esas alma, kadına değer verme şeklindedir. Bu unsurlar bir bütün olarak değerlendirildiğinde muhafazakâr ve seküler ayrımının çizgilerinin zıt kutuplar ekseninde çizildiği görülmektedir.

K-1: Eğitim, yaşam tarzı, giyim-kuşam

K-2: Yaşam şekli, eğitim

K-3: Bence eğitime verilen önemle, yaşam tarzlarıyla yansıtılmaktadır.

K-4: Muhafazakâr Kesim: Dışarıya kapalı yapılar, geleneksel ve katı kurallar, ortak değerler, aile içi yakın ilişkiler, tartışmaya kapalı konular. Seküler Kesim: Dışa açık, esnek, modern, eşitlikçi, kişisel alana saygı, bireysel, özgürlükçü, tartışmaya açık.

K-5: Eğitim konusunda seküler kesimde çocukların her alanda kendilerini geliştirmesi işlenirken, muhafazakâr kesimde kız çocuklarını okutmak yanlış bir düşünce olarak görülüyor. Ama dizide sadece muhafazakâr kesimin bu düşüncesi değil seküler kesimin de zamanında muhafazakâr kesimin kız çocuklarının okumasına karşı çıktığı bir dönem olduğu gayet güzel işlenmiş.

K-6: Öncelikle kadın kimliğine verilen değer noktasında ele alınmalıdır. Seküler kesimde kadına daha fazla değer verilirken ve kendi kimliğini oluşturması için engel oluşturulmazken muhafazakâr kesimde itaat eden ve gelişmesi engellenen bir unsur olarak ele alınmış. Seküler kesimde sorgulama varken muhafazakâr kesimde itaat görülmekte.

K-7: Cemaat içinde yer alan muhafazakâr kesim kızların okutulmasına izin vermiyor. Seküler kesim ise bu konuda kararlı. Eğitime verilen önem konusunda farklılık var. Ayrıca giyimleri, konuşmaları, davranışları, yaşadıkları yerler hep farklı.

K-8: Giyim tarzları, yaşam tarzları, yaşadıkları çevre, ibadet alışkanlıkları, olaylara bakış açıları. Cemaat içinde yer alan muhafazakâr kesim dini esas alarak, seküler kesim ise bilimi esas alarak olayları yorumluyor.

K-9: Muhafazakâr kesim kız çocuklarına çok önem vermeyen, dış dünyaya kendini kapatmış önderlerinin lafından çıkmayan kişiler. Seküler kesim ise çocuklara aşırı özgürlük vermiş ve ailesel yapıları çok rahat.

K-10: Yaşam şekilleriyle

5.5. Muhafazakâr ve Seküler Kesim Arasındaki farklılıkların Sosyal Gerçeklikle Uyumluluğu

Dizide muhafazakâr ve seküler kesim arasındaki farklılıkların sosyal gerçeklikle uyumuna yönelik sorulan soruya katılımcıların 6'sı (K-1, K-4, K-5, K-6, K-7, K-8) uyumlu olduğu şeklinde cevap verirken, bir katılımcı (K-2) kısmen şeklinde cevap vermiş, K-3 tam olarak uyumlu olmadığını ifade etmiş, K-9 ve K-10 ise uyumlu olmadığını belirtmişlerdir. Büyük çoğunluğun uyumlu (6 katılımcı), 2 katılımcının da kısmen cevabı verdiği dikkate alındığında dizinin muhafazakâr ve seküler kesim farklılıklarının sosyal gerçeklikle büyük oranda örtüştüğü söylenebilir.

K-1: Evet, bence uyumlu.

K-2: Yani, kısmen.

K-3: Tam olarak değil. İki kesime yönelik eksik, abartılı taraflar var gibi.

K-4: Evet örtüşmektedir. Toplumun %80'i böyle olmasa da iki ayrı tarafın yaşayış ve davranışları çoğunlukla aynı.

K-5: Örtüşmektedir. Toplumumuzda böyle bir gerçek var. İki taraf da birbirlerinin yaşam tarzlarını bir türlü benimseyemeyip sürekli bir çatışma ve farklılaşma durumunda.

K-6: Evet zaman zaman örtüşmektedir. Bu kadar katı kurallar konusunda muhafazakâr kesimde esnemeler olsa da genel olarak dizide yer alan farklılıklar sosyal gerçeklikle örtüşmektedir.

K-7: Bence sosyal yaşamla gayet uyumlu.

K-8: Evet, hayatta da benzer durumlar, bire bir aynı olmasa da söz konusu.

K-9: Uyumlu olduğunu düşünmüyorum.

K-10: Bence örtüşmemektedir.

5.6. Dizide Yer Alan Aile Yapılarının Nesnel Bir Şekilde Aktarılıp Aktarılmadığı

Katılımcıların 8'i (K-1, K-2, K-4, K-5, K-6, K-7, K-8, K-10) aile yapılarının nesnel olarak aktarıldığını ifade etmişlerdir. K-3 kısmen aktarıldığını, K-9 ise dizide iki kesimin de çok uç noktalarda yaşadığı için kararsız kaldığını ifade etmiştir. Verilen cevaplar dikkate alındığında aile yapılarının dizide nesnel olarak aktarıldığı söylenebilir.

K-1: Bence nesnel bir şekilde aktarılmıştır.

K-2: Aktarılmış olduğuna inanıyorum

K-3: Bence kısmen aktarılmıştır.

K-4: Çoğunlukla tarafsız ve nesnel bir şekilde aktarılmış. Dizinin iki tarafı da rahatsız etmesi bu durumu destekliyor.

K-5: Evet, aktarılmış. Gerçek hayatta da kızların okumalarına karşı çıkan bir kesim var; kızlarının okumasını her şeyin önünde tutan aileler de var.

K-6: Evet aile yapılarının anlatımı çok nettir.

K-7: Evet aktarılmış. Her şey doğal ve yalın.

K-8: Bence aktarılmış.

K-9: İki kesim de çok uç noktalarda yaşadığı için kararsızım.

K-10: Aktarılmıştır.

5.7. Dizide Verilen Mesajların Alınlanması

Dizide hangi mesajların verildiğine yönelik soruya katılımcılar muhafazakâr ve seküler kesimin yaşam tarzları bağlamında aşırılığa kaçmaması, birbirlerini anlamaya, birbirleriyle iletişim kurmaya çalışmaları şeklindedir (K-2, K-4, K-5, K-6, K-7, K-8, K-10). Katılımcıların önemli çoğunluğunun söz birliği içinde iki kesimin de karşılıklı anlayış, iletişim içinde duygudaşlık yapmalarını ifade etmeleri sosyal gerçeklik açısından da bir beklentiyi yansıtmaktadır. Katılımcıların odaklandığı bir başka nokta ise dizinin ilk sezonunun baskın konusu olan Zeynep'in okutulması mücadelesine odaklanarak genellikle eğitim, kız çocuklarının okutulması şeklinde cevap vermişlerdir (K-2, K-3, K-7, K-8, K-10).

K-1: Bence dizinin verdiği ana mesajlar Türkiye'de muhafazakâr ve seküler çatışması ve tarikat gerçeğidir.

K-2: Eğitimin fazlasıyla önemli bir unsur olduğu mesajı verilmiştir. Ayrıca her şeyin fazlasının gerçeğe aykırı olduğu mesajı verilmiştir. Aşırı modernlik de aşırı muhafazakârlık da insanlara zarar verir bence.

K-3: Öncelikle eğitimle ilgili mesajlar verilmektedir.

K-4: Ayrışma olsa da ortak bir dil kullanıldığında iki kesim arasında çatışmanın giderilmesi bakımından başarılı olunacağı, esasında iki kesimin de bir bütün olduğu mesajı verilmektedir. Ayrıca seküler ve muhafazakâr kesimin iyi ve kötü yönlerinin eleştirilmesi gerektiği, muhafazakâr ve seküler kesime çoğunluk olarak değil bireysel düzeyde bakmamız gerektiği mesajları verilmektedir.

K-5: Bence dizide verilen en iyi mesaj aşırılık. Aşırıya kaçılan muhafazakârlığın da sekülerliğin de insanın yaşamında oluşmuş etkiler oluşturduğu.

K-6: Dizide muhafazakâr ve seküler kesimde yer alan bireylerin yollarının kesişmesiyle birbirlerini anlama çabalarının oluşması, iki kesiminin düşüncelerinde bir evrilmeye olabileceği ihtimalini aklıma getiriyor. Bu durum toplumda iki kesim arasında yaşanan

çatışma ve iletişimi gösterme niyeti şeklinde okunabilir. Bunun dışında kadınların toplumsal cinsiyet anlamında yaşadıklarını fark ettirme anlamında mesajlar verilmektedir.

K-7: Kız çocuklarının okutulması açısından mesaj verilmektedir. Ayrıca iki tarafın birbirlerini dinledikleri, birbirlerine yardım ettikleri zaman anlaşabileceği mesajı veriliyor.

K-8: Bence dizide verilen en önemli mesajlardan birisi kız çocuklarının okutulmasıdır. Ayrıca farklı kesimlerin birbirini anlaması, karşılıklı iletişim, dayanışma içinde olması şeklinde mesajlar verilmektedir.

K-9: Muhafazakâr ve seküler kesim arasında kalan çocukların hayatlarına dair mesajlar vardır.

K-10: Seküler kesim ve muhafazakâr kesimin birbirlerine karşı daha ılımlı ve daha anlayışlı olması, kız çocuklarının okutulması şeklinde mesajlar vardır.

5.8. Dizide Verilen Politik Mesajlar

Dizide politik mesajlar verilir verilmediğine yönelik soruya 4 katılımcı (K-1, K-2, K-9, K-10) dizide politik mesaj verilmediğini ifade etmişlerdir. İlgili soruya 4 katılımcı cemaat ve tarikatlar üzerine odaklanarak cemaat ve tarikatların devletin bütün kademelerinde yer aldıklarını, yayıldıklarını (K-4), siyasilere yakından ilişkili oldukları, her yere ulaşabilir oldukları (K-5), cemaatlerin toplumda güçlü oldukları (K-7), cemaat yapılanmasının toplumda önemli bir yer edindiği, söz sahibi olduğu ve devletin önemli katmanlarında sözlerinin geçtiği (K-8) şeklinde cevap vermişlerdir. Verilen cevapların hayali bir cemaatin diziyeye konu olmasının yanında cemaatle ilgili yakın geçmişte yaşanan sorunlar (15 Temmuz darbe girişimi, sınav sorularının cemaat üyelerine sızdırılması gibi), cemaatlerle ilgili medyada yer alan haber ve programlarla da ilgili olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda sosyal gerçeklik ve dizide yer alan hayali cemaatin işleyişi arasında bir bağ kurulduğu söylenebilir. Bir katılımcı (K-3) cemaatlerin kız çocuklarının okumasına karşı bakış açısına yönelik politik mesaj verildiğini ifade etmiştir. Ayrıca K-3 dizinin muhafazakâr ve seküler kesimin birçok konuda çatışma içinde olduğu yönünde politik mesaj içerdiğini belirtmiştir. K-6 özellikle son bölümlerde cemaatin karşı çıktığı halde Cüneyd Efendi'nin kız çocuklarının okutulmasına izin vermesini dizide cemaatin olumlanması olarak değerlendirmektedir. Ona göre bu davranış cemaatleri toplumda ılımlı düşünce yapısına sahip topluluk olarak gösterme çabası söz konusu olabilir. Böyle bir varsayımın dizinin yer aldığı NOW TV'nin (Eski adı FOX TV) iktidar, cemaat ve tarikatlara uzak bir yayın anlayışı olduğu göz önüne alındığında ilgili katılımcının cemaatlerin kanala baskı yaptığını düşünmesi şeklinde yorumlanabilir. Yakın geçmişte cemaatle yaşanan gelişmeler ve medyada cemaatlerin çeşitli kurum ve kuruluşlarda yoğun şekilde yer almasıyla ilgili haberler bu şekilde bir düşünceye neden olmuş olabilir. K-4 ve K-8 dizide verilen politik mesajlarla ilgili soruya yakın geçmişte Türkiye'de yaşanan olaylarla ilişkilendirerek cevap vermiştir. K-4 Zeynep'in erken yaşta evlendirilmesini ve hukukun bu olaya sessiz kalmasını Hiranur Vakfı olayıyla ilişkilendirmektedir. Ayrıca K-4 28 Şubat olayı ve evetçilik meselesi,

geçmiş Türkiye siyaseti, iktidarın üstü kapalı işlemesi gibi olay ve durumlara yönelik dizide politik mesajlar verildiğini ifade ederek dizinin yaşanmış olaylarla ilgili politik mesajlar içerdiğini vurgulamaktadır. K-8 de dizide 28 Şubat'a gönderme yapılarak zamanında seküler kesimin de başörtüsü nedeniyle kız çocuklarının okutulmasına karşı çıktığı yönünde mesaj verildiğini ifade etmiştir.

K-1: Bence dizide politik mesaj verilmemektedir.

K-2: Politik mesaj verilmemektedir.

K-3: Verildiğini düşünüyorum. Mesela cemaatlerin kız çocuklarının okumasına bakış açıları aktarılmakta, bu konuda önemli mesajlar verilmektedir. Ayrıca muhafazakâr ve seküler kesimin birçok konuda, mesela giyim kuşam, hayata bakış, çatışma içinde olduğu mesajı verilmektedir.

K-4: Evet verilmektedir. Cemaat ve tarikatların devletim bütün kurum ve kuruluşlarının içinde oldukları ve yayıldıkları mesajı verilmekte. Zeynep'in erken yaşta evlendirilmesi (Hiranur Vakfı olayında olduğu gibi) hukukun sessiz kalması. 28 Şubat olayları ve evetçilik meselesi. Geçmiş Türkiye siyaseti, mevcut iktidarın üstü kapalı işlemesi gibi olay ve durumlara yönelik dizide politik mesajlar verilmektedir.

K-5: Evet. Özellikle de cemaate yönelik. Cemaatin siyasilerle yakından ilişkili olduğu, her yere ulaşabilir olduğu mesajı verilmektedir.

K-6: Evet, politik mesajların olduğunu düşünüyorum. Özellikle son bölümlerde cemaatin karşı çıktığı halde Cüneyd Efendi'nin kızların okumasına izin vermesi cemaat ve tarikatların daha ılımlı düşünce yapısında göstermek isteniyor olabilir.

K-7: Cemaatlerin toplumda güçlü olduğu mesajı veriliyor.

K-8: Verilmektedir. Dizide verilen en önemli politik mesaj cemaat yapılanmasının toplumda önemli bir yer edindiği, söz sahibi olduğu ve devletin önemli katmanlarında sözlerinin geçtiği şeklindedir. Ayrıca iki kesime yönelik politik mesajlar da söz konusudur. Örneğin 28 Şubat'a gönderme yapılmakta, zamanında seküler kesimin de başörtüsü nedeniyle kız çocuklarının okutulmasına karşı çıktığı vurgulanmaktadır.

K-9: Zannetmiyorum.

K-10: Dizide politik mesaj olduğunu düşünmüyorum.

5.9. Dizide Muhafazakâr ve Seküler Kesime Yönelik Temsillerin Bu Kesimlere Yönelik Düşüncelere Etkisi

Dizinin muhafazakâr ve seküler kesime yönelik düşüncelerini etkileyip etkilemediğinin sorulduğu soruya katılımcıların 5'i (K-6, K-7, K-8, K-9, K-10) iki kesime yönelik önceki düşüncelerini etkilemediklerini ifade etmişlerdir. K-1 iki kesime yönelik mevcut düşüncelerini daha fazla pekiştirdiğini söylemiştir. K-3 de benzer şekilde cevap vererek iki kesime yönelik önceki düşüncelerinin pekiştiğini belirtmiştir. K-2 cemaatlere yönelik

düşüncelerini olumsuz olarak etkilediğini, K-4 iki tarafa da olan düşüncelerinin çok fazla değişmemekle birlikte dizinin kendisine birlik, bütünlük içinde yaşamak gerektiğini, birbirini eleştirmek yerine karşılıklı empati kurmak gerekliliğini düşündüğüünü ifade etmiştir. K-5 ise iki kesim içinde iyi ve kötü insanların olduğunu, genellemeler sebebiyle iyi insanların da yargılandığını dizi sayesinde daha iyi anladığını vurgulamıştır. Diziden etkilendiğini söyleyen katılımcıların (5 katılımcı) açıklamaları dikkate alındığında dizinin muhafazakâr ve seküler kesim temsilcilerinin katılımcıların yarısını etkilediği ortaya çıkmaktadır. Bu etki iki katılımcının (K-2, K-3) iki kesime yönelik mevcut düşüncelerini pekiştirmesi şeklindedir. Dizideki temsiller 2 katılımcının (K-4, K-5) iki kesime yönelik birlik, bütünlük, karşılıklı empati, iyi ve kötünün ayrılması şeklinde olumlu bir etki bıraktığı, K-2 kodlu katılımcı üzerinde ise cemaatlere yönelik olumsuz bir etki bıraktığı görülmüştür.

K-1: Mevcut düşüncelerimi daha fazla pekiştirdi.

K-2: Cemaatlere yönelik düşüncelerimi olumsuz olarak etkiledi.

K-3: Evet etkiledi. Kafamdaki cemaat, muhafazakâr, seküler düşüncelerimi daha fazla benimsememe sebep oldu.

K-4: İki tarafa da olan düşüncelerim çok fazla değişmedi. Bir taraf değil, birlik ve bütünlük içinde yaşamamız gerekiyor. Seküler ve muhafazakâr kesimi çok fazla eleştirmek yerine empati yapmam gerektiğini düşündüm.

K-5: Etkiledi. İki tarafın da içinde aslında iyinin de kötünün de olduğu ve genellemeler yüzünden iyilerin de yargılandığını daha iyi anladım.

K-6: Hayır etkilemedi.

K-7: Hayır etkilemedi. Zaten böyle düşünüyordum.

K-8: Düşüncelerim iki kesime yönelik aynı doğrultuda.

K-9: Hayır etkilemedi.

K-10: Etkilemedi.

5.10. Dizinin Gündelik Sohbetlere Konu Olması

Dizinin gündelik sohbetlere hangi açılardan yer aldığı belirlenmesine yönelik soruya 9 katılımcı (K-1, K-2, K-3, K-4, K-5, K-6, K-7, K-8, K-9) dizinin gündelik sohbetlerde yer aldığını belirtmişlerdir. Bu sayı dizinin katılımcıların üzerinde önemli oranda etkili olduğu yönünde yorumlanabilir. 1 katılımcı (K-10) dizinin gündelik sohbetlerinde yer almadığını belirtmiştir. Bu sohbetlerin konusu genellikle maneviyat (K-1, K-2, K-3), cemaatlerin işleyişi, ritüelleri, ilişkileri (K-4, K-6, K-7, K-8) şeklindedir. Bunların dışında muhafazakâr ve seküler çatışması, iki kesimin ilişkileri (K-8), dizide hangi cemaatin hedef aldığı (K-4), kız çocuklarının okutulması (K-7), Meryem'in kızı için verdiği mücadele (K-8) şeklindedir. K-9 arkadaşlarıyla yaptığı gündelik sohbetlerinin konusunun muhafazakâr

kesimin sanki daha popüler ve çekici bir kimlikle anlatıldığı yönündedir. Bu bağlamda dizide muhafazakâr kesimin ön plana çıkarıldığını, seküler kesimin geri planda kaldığını ifade etmektedir.

K-1: Evet aldı. Maneviyat ve iki kesimin eğitime verdiği önem açısından.

K-2: Evet aldı. Maneviyat açısından.

K-3: Maneviyat konusunda yer aldı.

K-4: Gündelik sohbetlerimizde iki tarafın farklılıkları hakkında konuştuk.. Dizide gösterilen cemaat ritüelleri gerçekten var mı? Dizide hangi cemaatler hedef alınıyor? Bunları konuştuk.

K-5: Evet. Gerçek hayatta da muhafazakâr ve seküler çatışması hep var. Böyle bir durumla karşılaşınca dizide de yansıtılmıştı dediğim oldu.

K-6: Evet. Kapalı bir yapı olan tarikatların şeffaf bir şekilde gösterilmeye çalışılması noktasında bu yapı içerisinde olanlar hakkında sohbetimize konu olduğu zamanlar oldu.

K-7: Evet aldı. Kız çocuklarının okutulması açısından yer aldı. Bir de cemaatte olan olaylar, menfaat çatışmaları açısından yer aldı.

K-8: Cemaat yapılanması, Meryem'in kızı için verdiği mücadele, iki kesimin karşılıklı ilişkileri arkadaş sohbetlerinde yer aldı.

K-9: Evet, arkadaşlarla diziyi alakalı sohbet ettik. Muhafazakâr kesim sanki daha popüler ve çekici bir kimlikle anlatıldığına dair sohbetimiz oldu.

K-10: Sohbetlerde yer almadı.

Sonuç

Kızıl Goncalar dizisi özelinde, muhafazakâr ve seküler kesim temsillerinin, dizide hangi mesajların verildiğinin izleyenler tarafından nasıl algılandığının, dizinin izleyenler üzerindeki etkilerinin ortaya konulması amaçlarıyla yapılan çalışma sonucunda çeşitli bulgular elde edilmiştir. İlk olarak katılımcıların diziyi izleme nedenleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda katılımcıların genellikle muhafazakâr ve seküler kesimlerin farklılıklarıyla diziyi konu olmasının ilgilerini çektiği bulgulanmıştır. (K-3: Muhafazakâr ve seküler her iki kesimi konu edindiği için. K-8: Cemaat ve seküler kesimin yaşam tarzlarını, ilişkilerini çok iyi yansıtıyor. Bu da benim hoşuma gidiyor.) Bunun dışında farklı kesimlerin birbirlerini anlama çabası, karşılıklı etkileşim ve iletişimleri, tasavvufi konular, manevi sohbetler, cemaat ve tarikatların işleyiş şekilleri katılımcıların diziyi takip etme konusunda temel isteklendirme kaynakları olduğu görülmüştür.

Dizide yer alan aile tanımlamalarına yönelik soruya katılımcılar farklı yanıtlar vermişlerdir. Muhafazakâr aile yapıları için verilen yanıtlar, dindar, tutucu, dinci, bağnaz, geleneksel, aşırı dinci, kapalı, aşırı kapalı şeklindedir. Seküler aile yapıları için verilen

yanıtlar ise, özgür, modern, çağdaş, sosyal, aşırı sosyal, laik, açık şeklindedir. (K-2: Muhafazakâr/tutucu/ köktendinci- Modern/çağdaş/sosyal, K-4: Muhafazakâr/dindar/geleneksel- Seküler/modern/çağdaş). Verilen yanıtların iki zıt kutupta yer aldığı değerlendirildiğinde iki kesim arasındaki ayrımın sınırlarının keskin şekilde çizildiği ileri sürülebilir.

Katılımcıların kendilerini yakın hissettikleri karakterler farklılık göstermekle birlikte katılımcılar genellikle Meryem cevabını vermişlerdir. (K-1: Meryem, kızını okutmak için çaba göstermesinden dolayı. K-2: Kızını okutmak için verdiği mücadele nedeniyle Meryem, zeki, bilgili, dürüst olduğu için Cüneyd. K-3: Meryem. Çünkü fedakâr bir anne. Kızını okutmak için çok çaba sarf ediyor.) Meryem'in kızını okutmak için verdiği mücadele, fedakâr bir anne oluşu nedeniyle katılımcılar Meryem'i kendilerine yakın hissetmektedirler. Katılımcıların birçoğunun Meryem'i kendine yakın görmesi ve bunun sebebini kızını okutmak için verdiği mücadele olarak açıklamaları katılımcıların mücadelecı bir ruha verdiği önemi gösterdiği gibi kızların okumasına verdikleri değeri de yansıtmaktadır. Bunun dışında katılımcılar kendi düşünce ve beklentileriyle alakalı kişiliğe sahip olan karakterleri kendilerine yakın hissetmişlerdir.

Muhafazakâr ve seküler kesim arasındaki farklılıkların hangi unsurlarla yansıtıldığına yönelik soruya katılımcılar genel olarak muhafazakâr kesim için, geleneksel ve katı kurallar, dışarıya kapılı yapılar, ortak değerler, aile içi yakın ilişkiler, kadına değer vermeme, kız çocuklarının eğitime önem vermeme, dini esas alma, itaat; seküler kesim için, dışı açık, esnek, modern, eşitlikçi, kişisel alana saygı, bireysel, özgürlükçe, tartışmaya açık olma, sorgulama, bilimi esas alma, kadına değer verme, kız çocuklarının eğitime önem verme şeklindedir. (K-1: Eğitim, yaşam tarzı, giyim-kuşam. K-2: Yaşam şekli, eğitim. K-3: Bence eğitime verilen önemle, yaşam tarzlarıyla yansıtılmaktadır. K-10: Yaşam şekilleriyle.)

Dizide muhafazakâr ve seküler kesim arasındaki farklılıkların sosyal gerçeklikle uyumuna yönelik sorulara katılımcıların 6'sı (K-1, K-4, K-5, K-6, K-7, K-8) uyumlu olduğu şeklinde cevap verirken, bir katılımcı (K-2) kısmen şeklinde cevap vermiş, K-3 tam olarak uyumlu olmadığını ifade etmiş, K-9 ve K-10 ise uyumlu olmadığını belirtmişlerdir. Bu durum dizide yer alan iki kesim arasındaki farklılıkların büyük oranda sosyal gerçeklikle uyumlu olduğunu göstermektedir. Diğer yandan dizide yer alan aile yapılarının nesnel olarak aktarılıp aktarılmadığına yönelik soruya katılımcıların 8'i (K-1, K-2, K-4, K-5, K-6, K-7, K-8, K-10) nesnel olarak aktarıldığını ifade etmişlerdir. K-3 kısmen aktarıldığını, K-9 ise dizide iki kesimin de çok uç noktalarda yaşadığı için kararsız kaldığını ifade etmiştir.

Dizide hangi mesajların verildiğine yönelik soruya katılımcılar muhafazakâr ve seküler kesimin yaşam tarzları bağlamında aşırılığa kaçmaması, birbirlerini anlamaya, birbirleriyle iletişim kurmaya çalışmaları şeklindedir (K-2, K-4, K-5, K-6, K-7, K-8, K-10). Katılımcıların önemli çoğunluğunun söz birliği içinde iki kesimin de karşılıklı anlayış, iletişim içinde duygudaşlık yapmalarını ifade etmeleri sosyal gerçeklik açısından da bir beklentiyi

yansıtmaktadır. Katılımcıların odaklandığı bir başka nokta ise dizinin ilk sezonunun baskın konusu olan Zeynep'in okutulması mücadelesine odaklanarak genellikle eğitim, kız çocuklarının okutulması şeklinde cevap vermişlerdir (K-2, K-3, K-7, K-8, K-10). Bu bağlamda kız çocuklarının okutulması açısından dizinin izleyenlere önemli bir sosyal mesaj verdiği değerlendirilmektedir.

Katılımcıların 4'ü dizide politik mesaj verildiğini düşünmemektedir. 4 katılımcı cemaat ve tarikatlar üzerine odaklanarak cemaat ve tarikatların devletin bütün kademelerinde yer aldıklarını, yayıldıklarını, siyasilerle yakından ilişkili oldukları, her yere ulaşabilir oldukları, cemaatlerin toplumda güçlü oldukları, cemaat yapılanmasının toplumda önemli bir yer edindiği, söz sahibi olduğu ve devletin önemli katmanlarında sözlerinin geçtiği şeklinde cevap vermişlerdir. Verilen bu cevapların dizide hayali bir cemaatin yer almasının yanında cemaatlerle ilgili yakın geçmişte yaşanan sorunlar, cemaatlerle ilgili medyada yer alan haber ve programlarla da ilgili olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda sosyal gerçeklik ve dizide yer alan hayali cemaatin işleyişi arasında bir bağ kurulduğu ileri sürülebilir. İki katılımcı 28 Şubat olayı gibi Türkiye'de yakın geçmişte yaşanan olaylarla dizide yer alan bazı sahne ve konuşmalar arasında bağ kurmuşlardır. Bu durum dizinin sosyal gerçekliğe gönderme yapması şeklinde değerlendirilebileceği gibi eleştirel bir yön içerdiğini de ortaya koymaktadır.

Dizide muhafazakâr ve seküler kesimlere yönelik temsillerin bu kesimlere ilişkin düşüncelere etkisinin sorulduğu soruya beş katılımcı (K-6, K-7, K-8, K-9, K-10) düşüncelerinde bir değişme olmadığı ifade etmiştir. Beş katılımcı ise dizinin düşüncelerini etkilediğini ifade etmiştir (K-1, K-2, K-3, K-4, K-5) Öte yandan dizinin gündelik sohbetlere konu olup olmadığına yönelik soruya dokuz katılımcı (K-1, K-2, K-3, K-4, K-5, K-6, K-7, K-8, K-9) gündelik sohbetlerine çeşitli bağlarla dâhil olduğunu belirtmişlerdir. Bu durum genel olarak dizinin izleyenler üzerinde önemli derecede etkili olduğunu göstermektedir.

Muhafazakâr ve seküler gibi iki farklı yaşam şeklini benimseyen topluluklar özellikle medyaya konu olurken çok dikkatli olunmalıdır. Zira geçmişte Türkiye'de yaşanan birçok toplumsal olayın özünde fikir ayrılıkları, yaşam tarzı farklılıklarına tahammül edememe gibi durumların olduğu görülmektedir. Bu nedenle farklı düşünceler, yaşam tarzları, fikir ayrılıkları dizilere konu edilirken dikkat edilmeli, olan veya olması muhtemel ayrımlar körüklenmemeli, olay, olgu ve durumlar derinlikli bir bakış açısıyla yansıtılmalıdır. Ayrıca medyada yönelik muhafazakâr ve seküler ayrımı konusunda akademik çalışmaların yapılması, bu çalışmalarda konunun önemi, toplumsal yaşama yansımaları, ayrımın kökenleri, medyaya yansıyan ayrımların nasıl temsil edildiği, hangi mesajların verildiği şeklinde konuların ele alınması önemlidir. Bu şekilde kimlikler üzerinden yapılan ayrımcılığa dikkat çekilebileceği gibi medyanın kendisini değerlendirebileceği bir perspektif de sunulabilecektir.

Extended Abstract

The aim of the study is to reveal the representations of the conservative and secular segments in the Red Rosebuds series, how the messages given in the series are perceived by the viewers, and the effects of the series on the viewers. In the study, the reason why the series Red Rosebuds was preferred was the important place of conservative and secular discourses, codes and indicators in the series, the inclusion of conservative and secular unity, and the subject of the lifestyles of the two segments were important criteria. In addition, the high rating rate of the series is another factor affecting the preference of the series. In the study, an evaluation was made by looking at the 6 May 2024 rating results. According to the news dated 07.05.2024 on cnnturk.com.tr, according to the 6 May 2024 rating results, the Red Goncalar series ranked first in terms of rating. As of 20 May 2024, the 19th episode of the Red Goncalar series was broadcast on NOW TV as the season finale. In the study, 19 episodes of the first season of the series were taken into consideration.

In the study, in line with the determined objectives, the following questions were asked: 'What are the reasons for the viewers to watch the series Red Goncalar?', 'With which words are the family structures in the series defined?', 'Who are the characters that the viewers feel close to themselves in the series?', 'With which elements are the differences between the conservative and secular groups conveyed? Do these differences overlap with social reality?', 'Are the family structures in the series conveyed objectively?', 'How are the conservative and secular groups represented? What messages are given through these representations?', 'Are political messages given in the series?', 'What kind of an effect do the representations of conservative and secular groups have on the viewers?', 'Does the series take place in daily conversations? From which perspectives?' are sought to be answered. Reception analysis method, one of the qualitative research methods, was used in the study.

Various findings were obtained as a result of the study conducted with the aim of revealing the representations of the conservative and secular sectors, how the messages given in the series are perceived by the viewers, and the effects of the series on the viewers. Firstly, it was tried to determine the reasons for the participants to watch the series. In this context, it was found that the participants were generally interested in the fact that conservative and secular groups were the subject of the series with their differences. Apart from this, it was seen that the efforts of different segments to understand each other, mutual interaction and communication, mystical issues, spiritual conversations, the way congregations and sects function were the main sources of motivation for the participants to follow the series.

Participants gave different answers to the question about the family definitions in the series. The answers given for conservative family structures are religious, conservative, religious, bigoted, traditional, extremely religious, closed, extremely closed. The answers

given for secular family structures are as follows: free, modern, contemporary, social, extremely social, secular, open.

Although the characters that the participants felt close to differed, the participants generally answered Maryam. In response to the question as to which elements reflect the differences between the conservative and secular segments, the participants generally answered that for the conservative segment, traditional and rigid rules, closed structures, common values, close relationships within the family, not valuing women, not giving importance to girls' education, being based on religion, obedience; for the secular segment, open to the outside, flexible, modern, egalitarian, respect for personal space, individual, freedom, being open to discussion, questioning, being based on science, valuing women, giving importance to girls' education.

When asked about the compatibility of the differences between the conservative and secular groups in the series with social reality, six of the participants answered that they were compatible, while two participants answered partially. In response to the question about which messages were given in the series, the participants stated that conservative and secular people should not go to extremes in terms of their lifestyles, try to understand each other and communicate with each other.

Four of the participants did not think that there was a political message in the series. Four participants focused on congregations and sects and responded that congregations and sects are involved in all levels of the state, that they spread, that they are closely related to politicians, that they can reach everywhere, that congregations are strong in society, that the congregation structuring has an important place in society, that they have a say and that they have a say in important layers of the state.

In response to the question about the effect of the representations of conservative and secular groups in the series on the thoughts about these groups, five participants stated that there was no change in their thoughts. Five participants stated that the series affected their thoughts. On the other hand, nine participants stated that the series was included in their daily conversations in various contexts. This situation shows that the series has a significant effect on the viewers in general.

Communities that adopt two different lifestyles such as conservative and secular should be very careful especially when they are the subject of media coverage. Because it is seen that many social incidents in Turkey in the past were caused by differences of opinion and intolerance of lifestyle differences. For this reason, different thoughts, lifestyles, and differences of opinion should be taken into consideration when they are the subject of the series, the existing or possible distinctions should not be fuelled, and the events, facts and situations should be reflected with a deep perspective.

Kaynakça | References

- Akarçay, E. (2008). Bir Muhafazakârlaştırma Projesi Olarak Türk-İslam Sentezi. (Yüksek Lisans Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktaş, C. (2016). *Bacıdan Bayana*. İz Yayıncılık.
- Alexander, J. (2013). The contradictions of conservatism. *Government and Opposition*, 48(4), 594-615.
- Aydın, İ. H. (2011). Seküler Ahlak Bağlamında Din-Ahlak İlişkisi. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (35), 1-23.
- Azak, U. (2013). İslami Radyolar ve Türbanlı Spikerler. İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri (ss. 93-109). (Ed. N. Göle). Metis Yayınları.
- Barbarosoğlu, F. (2015). *Şov ve Mahrem*. Profil Yayıncılık.
- Bilici, M. (2013). İslam'ın Bronzlaşan Yüzü: Caprice Hotel Örnek Olayı. İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri (ss. 216-236) içinde. (Ed. N. Göle). Metis Yayınları.
- Çayır, K. (2013). İslamcı Bir Sivil Toplum Örgütü: Gökkuşuğu İstanbul Kadın Platformu. İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri (ss. 41-67) içinde. (Ed. N. Göle). Metis Yayınları.
- Çetin, N. S. (2023). Dindar Aile ve Modern Aile İlişkisinde Değişim ve Çatışmaları Dizi Filmler Üzerinden Okumak: Kızılıcık Şerbeti. *Medya Ve Din Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 143-165. <https://doi.org/10.47951/mediad.1297566>.
- De Cleen, B. (2018). The conservative political logic: a discourse-theoretical perspective. *Journal of political ideologies*, 23(1), 10-29.
- Demirezen, İ. (2015). *Tüketim Toplumu ve Din*. Dem Yayınları.
- Dündar, L. (2016). 12 Eylül 1980 Darbesinin Basma Etkileri. *Tarihin Peşinde Uluslararası Tarih ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (16), 125-154.
- Efe, H. S. (2024). Muhafazakâr ve Laik Kimliklerin Televizyon Dizilerinde Alınlanması: "Kızılıcık Şerbeti Dizisi". *Injocmer*, 4(1), 21-43.
- Ertit, V. (2014). Birbirinin Yerine Kullanılan İki Farklı Kavram: Sekülerleşme ve Laiklik. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 9 (1), 103-124.
- Ezikoğlu, Ç. (2021). Türkiye Siyasetinde Bir Siyasal Beka Aracı Olarak 28 Şubat. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (46), ss. 85-100.
- Göle, N. (2013). Giriş. İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri (ss. 7-17) içinde. (Ed. N. Göle). Metis Yayınları.
- Göle, N. (2013). Modernist Kamusal Alan ve İslami Ahlak. İslam'ın Yeni Kamusal Yüzleri (ss. 19-40) içinde. (Ed. N. Göle). Metis Yayınları.
- Göle, N. (2016). *Modern Mahrem*. Metis Yayınları.
- Huntington, S. P. (1957). Conservatism as an Ideology. *American political science review*, 51(2), 454-473.
- Karakoyunlu, B. (2023). Seküler, Dindar ve Akışkan Dindar Kimliğin Kendini Gündelik Yaşam Pratikleri Üzerinden Üretimi: Kızılıcık Şerbeti Örneği. *Anadolu İlahiyat Akademisi*, (50), 747-768.
- Keddie, N. R. (2003). Secularism & its discontents. *Daedalus*, 132(3), 14-30.

- Manas, A. (2005). *Dünyada ve Türkiye’de Siyasal İslamcılık*. Ayraç Yayınevi.
- McQuail, D. Windahl, S. (2005). İletişim Modelleri. (Çev. Konca Yumlu). Ankara: İmge Kitabevi.
- NOW TV (Tarih Belirtilmemiş). Kızıl Goncalar Dizisinin Afişi. <https://www.nowtv.com.tr/Kizil-Goncalar/haber/3788/Kizil-Goncalar-in-Merakla-Beklenen-Afisi-Yayinlandi> Erişim Tarihi: 03.05.2024.
- Övür, A. (2013). Siyaset-Eğlence ilişkisi: 2010-2012 Döneminde Türkiye’deki Popüler Dizilerde Muhafazakâr İdeolojinin Yeniden Üretimi (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV ve Sinema Anabilim Dalı.
- Özipek, B. B. (2007). Muhafazakârlık Nedir? *Köprü Dergisi*, 97.
- Sever, M. (2006). *Türban ve Kariyer*. Timaş Yayınları.
- Soysal, M. (2022). 7 Kasım 1982 Tarihli Anayasa Halkoylaması Üzerine Bir Değerlendirme: Plesibit mi, Referandum mu? *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, (45), ss. 977-1005.
- Suman, D. (2013). Feminizm, İslam ve Kamusal Alan. İslam’ın Yeni Kamusal Yüzleri (ss. 68-92) İçinde. (Ed. N. Göle). İstanbul: Metis.
- Şişman, N. (2011). *Sınırsız Dünyanın Yeni Sınırı Başörtüsü*. Timaş Yayınları.
- Şükür, İ. (2020). Adalet ve Kalkınma Partisi’nin Siyasi Partilerin Doğuş Teorileri, Tipolojileri ve Kurumsallaşmaları Açısından Değerlendirilmesi. *Uluslararası Yönetim Akademisi Dergisi*, 3 (3), 686-697.
- Taylan, A. (2015). Nitel ve Nicel Araştırmalarda Evren ve Örneklem Seçimi ve Sorunlar. İletişim Araştırmalarında Yöntemler (ss. 47-83) İçinde. (Ed. Besim Yıldırım). Konya: Literatürk Academia.
- Türkmen, B. (2013). Laikliğin Dönüşümü: Liseli Gençler, Türban ve Atatürk Rozeti. İslam’ın Yeni Kamusal Yüzleri (ss. 110-147) İçinde. (Ed. N. Göle). Metis Yayınları.
- Türköz, E.N. (2011). Türkiye’de Muhafazakâr Kimliğin İnşası. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı (Yüksek Lisans Tezi).
- Ünal Özkorkut, N. (2023). Türkiye’de Laiklik İlkesinin Kabul Süreci ve Çok Partili Döneme Geçişle Değişin Laiklik Anlayışı. *Adalet Dergisi*(71), 161-198. <https://doi.org/10.57083/adaletdergisi.1391360>
- Wilson, F. D. (1941). A theory of conservatism. *American Political Science Review*, 35(1), 29-43.
- Yağlı, S. (2005). 1990 Sonrası Türkiye’de İslami Kimlikteki Dönüşüm ve Medyadaki Yansıması. *Yeni Düşünceler*, (1), 239-249.
- Yaylagül, L. (2014). *Kitle İletişim Kuramları*. Dipnot Yayınları.



The Reflection of Contemporary Art in The Movies: The Case of “The Square” Movie

Amani Albozarka | <https://orcid.org/0009-0005-1190-1490> | amanielim1983@gmail.com
Kütahya Dumlupınar University, Faculty of Fine Arts, Art and Design, Master’s Degree Student.
Kütahya, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/03jtrja12>

Abstract

The term "contemporary art" refers to late twentieth century art or World War II. It is used to describe art after World War II. Contemporary art is a difficult art to analyze as it deals with many issues such as globalization, feminism, and identity formation. It also reflects the class and cultural problems that exist in society. The reflection of contemporary art in movies is a remarkable topic that encompasses various aspects of visual and narrative techniques, thematic exploration, and cultural commentary. Contemporary art, known for its diverse and often experimental forms, has found a rich and complex interplay with the cinematic medium. This relationship allows filmmakers to explore the boundaries of storytelling, aesthetics, and social critique. This study examines the 2017 Swedish satirical comedy film *The Square*, directed by Ruben Östlund. The film, which is shaped around the story of the main character named "Christian", a curator of the Museum of Contemporary Art, calls people to sacrifice and reminds them of their roles as responsible people. With this study, it will become clear how issues such as the impact of contemporary art on culture, museums and art exhibitions, how the basic language of art is manipulated by the media, and how the criticism of capitalism are given through film.

Keywords

Contemporary Art, Art, Community Culture, The Square

Citation

Albozarka A. (2024). The Reflection of Contemporary Art in The Movies: The Case of “The Square” Movie. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Sayı: 8, 55-73. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13856057>

Date of Submission	14.08.2024
Date of Acceptance	28.09.2024
Date of Publication	30.09.2024
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .



Çağdaş Sanatın Filmlerdeki Yansıması: “The Square” Filmi Örneği

Amani Albozarka | <https://orcid.org/0009-0005-1190-1490> | amanielim1983@gmail.com

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım, Yüksek Lisans
Öğrencisi. Kütahya, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/03jtrja12>

Öz

“Çağdaş sanat” terimi, yirminci yüzyılın sonlarındaki sanatı ifade eder. Dünya Savaşı'ndan sonraki sanatı tanımlamak için kullanılır. Çağdaş sanat, küreselleşme, feminizm ve kimlik oluşumu gibi birçok konuyu ele aldığı için analiz edilmesi zor bir sanattır. Ayrıca toplumda var olan sınıf ve kültürel sorunları da yansıtır. Çağdaş sanatın filmlere yansıması, görsel ve anlatı tekniklerinin, tematik keşfin ve kültürel yorumun çeşitli yönlerini kapsayan büyüleyici bir konudur. Çeşitli ve genellikle deneysel biçimleriyle bilinen çağdaş sanat, sinematik ortamla zengin ve karmaşık bir etkileşim bulmuştur. Bu ilişki, film yapımcılarının hikâye anlatımı, estetik ve toplumsal eleştirinin sınırlarını keşfetmelerine olanak tanır. Bu çalışmada, Ruben Östlund tarafından yönetilen 2017 yapımı İsveç hiciv komedi türündeki *Kare (The Square)* filmi incelenmiştir. Çağdaş Sanat Müzesi küratörü olan "Christian" adlı ana karakterin hikâyesi etrafında şekillenen film, insanları fedakârlığa çağırmakta ve onlara sorumlu insanlar olarak rollerini hatırlatmaktadır. Bu çalışma ile çağdaş sanatın kültür, müzeler ve sanat sergileri üzerindeki etkisi, sanatın temel dilinin medya tarafından nasıl manipüle edildiği ve kapitalizmin eleştirisi gibi konular film yoluyla nasıl verildiği netleşecektir.

Anahtar Kelimeler

Çağdaş Sanat, Sanat, Toplum Kültürü, The Square

Atıf Bilgisi

Albozarka A. (2024). The Reflection of Contemporary Art in The Movies: The Case of “The Square” Movie. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Sayı: 8, 55-73. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13856057>

Date of Submission	14.08.2024
Date of Acceptance	28.09.2024
Date of Publication	30.09.2024
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .

Introduction

Contemporary art is unconventional in both form and subject matter. This art appeared approximately after 1970, meaning that it appeared in the late nineteenth century and the beginning of the twentieth century. Contemporary art is an art that is difficult to analyze, unlike modern art, according to production methods and techniques, and because it also deals mainly with significant issues such as feminism, globalization, multiculturalism, classism, and identity formation, as well as looking at the human relationship with modern technology. Art in general is one of the means of self-expression. Art must reflect through cinematic films the most important psychological, social and cultural issues and identity problems, as well as all the pressures created by society and the economic system that have direct psychological dimensions on the individual. (Contemporary Art and Identity, 2019, p. 63). The most controversial period for contemporary art was the beginning of the twentieth century, in which art proceeded at a different pace, and began to renew its language little by little. Contemporary art spread greatly through the emergence of modern art schools, which added a new impression to the course of art at that time. So the paintings began to take a wide interest in colors more than before, and art was a pleasure and a relief for the tired or in pain person, as the artists liked to describe it. Pablo Picasso is one of the most famous contemporary artists of the twentieth century. He was born in Spain in 1881 and died in France in 1973. He is credited with establishing the Cubist movement in art. One of the famous sayings of Picasso: "Art is the lie that makes us discover the truths". There is another saying by Picasso that describes contemporary art wonderfully: "The shapes that live their own lives in the artwork," meaning that the shapes in the artwork take on a different life than they are in reality, and this is what contemporary art does most of the time, so contemporary artwork appears in a completely different way in reality. Contemporary art emerged as a new world art in the postmodern period. This art emerged as an artistic idea that reflects the problems and fears of European modernity. Through the use of visual arts in the fields of sculpture or painting and others. The contemporary artist uses texts and visual images to reflect political, cultural, social and psychological issues in society (Papila and Aytul, 2007, p. 188). In this paper, light is shed on the reflection of contemporary art in all its concepts and historical, social and political issues on films. The focus will also be on the style of discourse in contemporary art and how to manipulate language, but these things are all linked and interdependent in the films. This study will take the Swedish film "The Square" as a model for the reflection of contemporary art in all respects.

1. Contemporary Art Concept

Art means a variety of human activities in creating visual, audio, or kinetic works to express a person's creative or conceptual ideas or artistic skill. These activities are valued according to their beauty or the emotional or historical features they contain. Art is also known in the past as a communicative language between people, and this language has changed over time. The relationship between man and art entered an irreversible path with the industrial revolution. Thus, keeping up with the times and modernity has become a problem for art. It is important to understand the terms "art", "contemporary" and "contemporary art". Because the concept is not just a word, but carries a lot of meanings over time (Ismail Shamil, 2013, p. 10). Conceptually, contemporary art is one of the most complex and difficult to define arts, since there has been a debate that has continued for years about reaching the meaning of "contemporary art", which expresses non-historicism. There is a consensus by many writers that contemporary art is the period that marks the end of modern art and the beginning of a diverse, evolving and unconventional form of art in the period of globalization (Artun and Orge, 2014).

What makes "contemporary art" a global art is its handling of various topics such as "globalization, feminism, technology, and the cultural and social change of man in the modern era", which the society cared about, especially after the fifties. In the 1960s many artists began to form the contemporary art movement. This art movement has been accepted by many art historians as "the end of the movement called Modern Art". On the other hand, contemporary art, which is the complete opposite of the modern art movement, constitutes a movement in which artists are completely different in terms of production methods. Contemporary art is the current art that continues its effects today, and it is applied by many artists. This artistic movement developed at the beginning of the sixties, and its effects began to appear in many fields, from art to architecture all over the world, and it emerged and developed significantly in the seventies. This art has taken the term "contemporary", as it is an art that does not have specific lines and strict rules, and the most significant point is that, it is often unconventional in terms of form and subject matter, and very acceptable (Whitham and pooke, 2010).

The term "contemporary" took hold in the art world in the postmodern period. In the 1980s, it was noticed that "postmodern" or what is called today "contemporary" art is mentioned in various publications and topics. This indicates that the concept of "modern" has become insufficient to describe post-1980 art. So we can say that today's art cannot be called "modern", and it is necessary to use the concept of "contemporary" to distinguish it (Mehmet Yilmaz, 2006, p. 28). What distinguishes contemporary art is its direct relationship to the growth and development of art. Contemporary art emerged as a new idea of art that was liberated from the stories and concerns of European modernity. Contemporary art is an approach that tends to represent reality in a clear manner. This contemporary approach is not related to the previous artistic schools, as it belongs to the

life of society more than anything else, using modern technology to deliver the message that expresses the issues of society and its daily reality.

Since the sixties until now, contemporary art constitutes a trend in which artists differ completely in terms of production methods. Contemporary art deals with complex and diverse topics such as feminism, technology, class, race and identity. Contemporary artists discuss different gender and sub-identities within their broad interests. Art is one of the most prominent means of expressing identity, which is defined as the process of naming the individual within social groups. Contemporary art looks at the formation of identity through the psychological dimensions created by the state, society and the economic system. All of these areas, such as sexual identities and sub-identities, have not been addressed before (Papila and Aytul, 2007, p. 187). There are many artists of this art form who are called "contemporary artists" because this art form "contemporary art" is unconventional and does not contain unifying features such as movement and style. Identity is defined as the unique characteristics of human beings as a social being, acquired from the circumstances surrounding a person that enable him to be a specific person. Identity is one of the most interesting concepts of our time, as it includes all the characteristics of an individual in its broadest sense. The concept of identity formation in our "contemporary world" is the way a person sees himself and how society views him (Sibal Kara Duman, 2010, p. 2886).

It is clear that identity takes different forms according to each stage that society passes through in the historical process. When societies change and become more complex and go through a stage of rapid development, the criteria for understanding the "concept of identity" also change, for example, previously identity was traditionally identified with groups such as family, clan and lineage, but with modernity, the individual was placed in the mold of social life Identity has taken a multiple and dynamic structure in modern societies. On the other hand, in modern societies the social division of work and roles has increased, where it can be said that the individual builds himself at the expense of the other. In the postmodern period, all systems of values and thought have been questioned. In the modern period, everything has been negatively criticized. So "the postmodern period is the rejection of the other, the difference in our identity, they objected to being transformed into another person (Mongu and Bahtinur, 2013, p. 33).

Postmodern identity, based on recreational activities based on appearance, image and consumption, has a flexible structure that is open to rapid change, mobile, consuming and reproduced over and over again. This situation certainly brings pluralism and diversity of identity. The essential point in this part of the paper confirms that there is a close relationship between art and the concept of identity, affecting and shaping each other. It is worth noting that the visual arts are used as an effective tool, especially in Western societies. Visual arts play a major and important role in identity formation, expression, education and dissemination, as identity is examined in two separate processes, individually and collectively. The issue of identity is one of the basic concepts of "Modern

and Contemporary Art". When we look at the history of art, we notice that the beliefs that shape identity, social identities, thought structures, production methods, ways of perceiving and interpreting life are placed in artworks, and discussed and interpreted through these works. It is clear that the social and psychological dimensions of identity come to the fore in modern art. On the other hand, as a continuation of modern art, contemporary art, which includes works of art produced after 1970, studies the reshaping of identity through the state, society, economic system, and psychological dimensions. So, the human body, which was used as an artistic material in prehistoric times, has become a means of expressing individual identities in contemporary art. In the era of globalization in the eighties, the problem of identity constitutes the most discussed area of representation in postmodern art, "contemporary art". Where social and group identities were fragmented, cultural symbols were erased and new global cultural symbols emerged. Sub-identity, super-identity, and the concepts of hybridity are postmodern identity (Kafiy Ozlem, 2013, p. 56).2. Review of The Movie “The Square” Within The Framework of Contemporary Art Discussions

2.1. The Aim And Methodology Of The Research

The reactions and discussions we are witnessing today about contemporary art seem to be mixed, in terms of its production, consumption, development and change. Discussions and reactions, old and new; what is contemporary art, the status of the artist, the change in museums and the functions of museums today, the increasing value of organization and the changing role of the curator, the production, display, consumption, sale and art market of modern and contemporary artworks, the recurring forms of exhibitions and the search for new forms of exhibitions and museums, and many issues such as the need for marketing strategies and advertising of exhibitions such as companies, institutions and programs that focus on contemporary art, museum departments and institutions, and the effects of globalization, neoliberalism and information technology on these developments (Töle, 2018, 686). Turl (2014) stated in his question: “What role can art play as long as it is seen by a small minority of the population?” What role can art play when millions of images are available at the click of a button?

Class discrimination, inequality, commercialization, racism, sexism, etc. “How does art respond to the growing awareness of issues like these?” When we add questions, a wide range of discussion can be seen. The movie *The Square* touches on some of the topics discussed in contemporary art and presents situations that will be familiar to those who have walked the contemporary art scene and will bring their own experiences to mind.



Figure 1. The Square: The X-Royal museum of modern and contemporary art.

In the movie, we see Christian, the chief curator of the X-Royal Museum of Modern/Contemporary Art in Stockholm, being disturbed by his reaction to the theft, while continuing to prepare for the exhibition and the museum’s promotional activities. This section of the paper examines how the contemporary art environment is addressed in “*The Square*” through dialogue and images in the movie, and the comments and criticisms directed at contemporary art are illustrated by tracing the points of intersection and divergence in the film. Film criticism involves a process of gaining knowledge and informing about films as a work of art (Özden, 2004, 17). Özden (2004) categorizes film criticism methods under 8 main headings. One of these is the “Ideological Film Criticism” method. In the application section of this study, the “ideological film analysis” method, one of the film analysis methods, was used.

The film *The Square* is set around a contemporary art museum and it examines different dimensions of today’s art field. Following the narrative, we witness several scenes in the museum that all together outline the image of the contemporary art circle. Any piece of satire is necessarily directed from real life. In this case, Östlund conducted anthropological research.

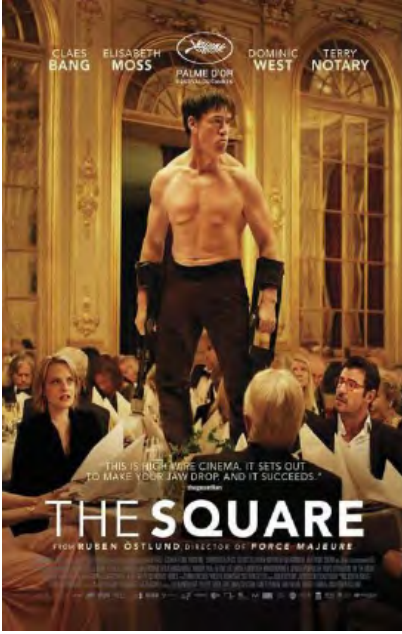


Figure 2. The Square: The entrance to the exhibition ‘The Square.’

Beside the fact that the storyline features many scenes that closely mirror events from the director’s life and stories that Östlund’s friends shared with him (Roxborough, 2017), as part of his research, he visited 20 contemporary art museums in different countries (Heiser, 2018) and met with key figures in the Swedish art field to get insights into today’s art scene. For example, he met with Daniel Birnbaum, director of Stockholm’s Moderna Museet. I consider Östlund’s approach as phenomenologically-grounded. In some parts of my analysis I will draw to Östlund’s experience considering him as a person who visited art shares his reflection through the shape of film. This analysis does not aim to investigate Östlund’s intentions, but it is my interpretation of the collection of images depicting audience interaction with contemporary art.

Now, I step back into the museum to pay attention to how it produces certain practices and to analyze how these practices construct visitor experience. As Duncan argues, an art museum is a place with a special quality of time and space. It shapes visitors’ experience in a programmed way. Architectural details and arrangements of objects turn an art museum into a performance field, setting up cues, prescribing routes, and forming the kind of narrative ‘that relates to the history or meaning of the site’ (Duncan, 1995. 12). A sequence of spaces requires ‘reading’ symbolic cues and following ‘a structured narrative through the interior and stopping at prescribed points’ (Duncan, 1995. 12). Thus, visitors respond by performing rituals and acting in a particular manner. For the audience, ritual experience provides transformation, or confirmation, of their identity and social status. The film shows the museum carefully marked off by signage, navigating the audience around the museum. Indeed, the descriptions on the walls, the labels, and the wayfinding system encourage the mode of detachment from everyday life as they shape the image of the museum as a place that provides uniquely enlightening experience.

2.2. The Poster and Credits of “The Square” Movie



Director: Ruben Östlund

Produce: Erik Hemmendorff, Philippe Bober

Writer: Ruben Östlund

Cast: Claes Bang, Elisabeth Moss, Dominic West, Terry Noter

Music: Rasmus Thord

Cinematography: Fredrik Wenzel

Editing: Jacob Secher Schulsinger, Ruben Östlund

Distributor: TriArt Film

Genre: Satire, Comedy, Drama

Production: 2017 (Sweden)

Duration: 142 min

Figure 3: The Poster and Credits of The Square Movie

2.3. The Synopsis of The Square Movie

Christian works in a modern art gallery in Stockholm and one of his projects is the area called *The Square*. This area is a small reflection of people from different layers, different social classes in a larger society and Christian invites visitors to choose one of two different paths with the question of whether to trust people or not (www.beyazperde.com). There are concepts emphasized under the title of the film, a few of which are: trust, solidarity, cooperation, we can say that they are reflections of modern Swedish society. The Square is a movie that does not go headlong into conceptual art. Just as it is a conceptual work of art, the consumers of the movie are a group related to the consumers of conceptual art, in other words, a kind of art cinema group. This group also receives its share of criticism. (Ortay, 2021)

2.4. The Analysis of The Square Movie

When looking at the art of today, we see that the concept of interdisciplinary art has emerged. Likewise, the artist who has access to information through computers, Internet networks, and technological systems, and who owns the art of the whole world, is affected and influenced by it on the one hand, is necessarily included in politics on the other hand. Art and globalization are still being questioned and reinterpreted today as a nest of intertwined relationships and contradictions. Undoubtedly, these questioning processes are inevitably reflected in contemporary cinema. In this direction, the film "*The Square*" that was taken as a sample, presented avant-garde art and anti-art trends, the politics of globalization and the basic dynamics of conceptual art, the phenomenon of privatized art, the great artistic intervention in terms of companies, galleries, museums and the manipulative face of the media with a critical and ironic discourse.

Ostlund, director of the movie *The Square*, describes the position of contemporary art in 21st century societies, bourgeois galleries and museums that have gathered around this situation, and a crowd of people chasing their emotions instead of understanding, listening, and destroying everything. The most significant point emphasized by the director from the beginning to the end of the film is the issue of trust. The film examines the relationships experienced in various fields and processes typical through this phenomenon, trust is the aesthetic value structure of conceptual art, trust in museums and galleries, trust in commercial companies, the media and advertising sector, people trust people, people trust machines, and people trust animals. Trust in nature, trust in industry, bourgeois trust, trust in concepts and facts, and more (Degirmen and Begech, 2017). Christian, the chief curator of the Royal Museum X, who embodies the changes in art institutions and the differences in viewpoints, says that "money" is one of the main difficulties facing the museum during a new interview with Anne, one of the interviews he has conducted several times. Although the position that the curator hates is that the biggest difficulty facing an art institution is finding money, increasing the insufficient resources is a priority for the museum.



Figure 4: Interview with Anne

The museum needs money to be a place for the art of the present and the future, because contemporary art is expensive. But the film *The Square* is content to identify the situation and does not provide a detailed explanation of the situation. Christian mentions that despite the high prices of contemporary art, it is bought by wealthy buyers and collectors, and the museum is in fierce competition with these wealthy buyers and collectors. The most common example of the museum’s intense competition with the rich and art collectors and the wealthy’s investment in art is billionaire Steve Cohen’s Damien Hirst’s 1991 book *The Physical Impossibility of Death in the Mind of a Living Person* from Charles Saatchi for \$12 million – some sources put the figure at \$8 million. At the time, the Tate Modern in London offered £2 million for the same work on its own limited budget, but it was not accepted (Töle, 2018, 687). Foster (2015), explaining the change in museums, notes that what attracts people is the value proposition of the museum. The works made to advertise the featured exhibition in the film and the reactions that emerged after the advertisement spread also demonstrate the importance of attracting people’s attention to the museum that is part of the show.

Foster also says that “contemporary art” is not a new category. What is new is the sense that many contemporary practices that consider contemporary art in its absolute heterogeneity are floating freely, free from historical definition, conceptual clarity, and critical judgment. The paradigms such as “new avant-garde” and “postmodernism” that once guided Western art and theory have faded and have not been replaced by a model with adequate interpretive quality and intellectual authority. But at the same time, perhaps paradoxically, “contemporary art” has become an institutional object in its own right: there are academic bodies and programs, museum departments and institutions devoted solely to the subject, most of whom define “contemporary art not only as pre-war art but also as pre-war art.” It also separates itself from most post-war art practices. (Foster, 2015)

In one of the important scenes of the film, in which historical changes are emphasized and the reflection of "contemporary art" in the films, where the piles of sand placed in the middle of the exhibition were shown, to what degree did the changes that occurred as a result of the historical interruptions bring art, and how far the audience has moved away On conceptual art.

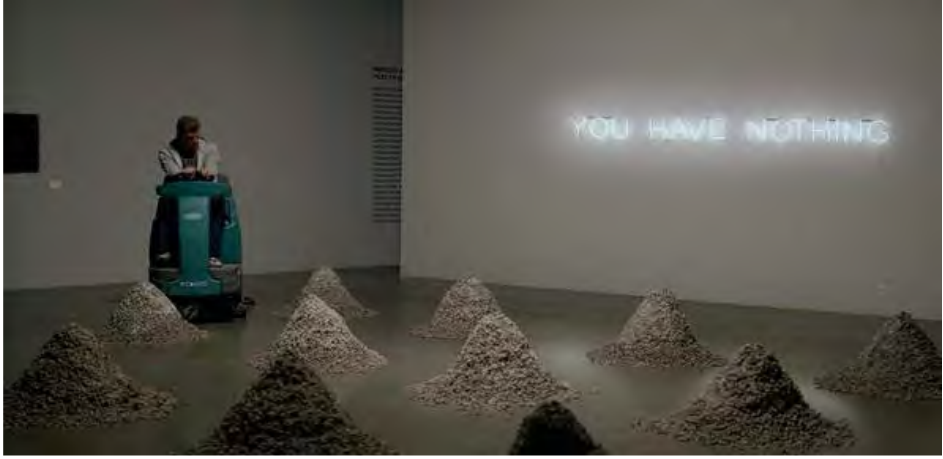


Figure 5: The Piles Of Sand

When it comes to the experience of artworks on display, as pointed out above, the film, from the beginning, problematizes what is art. Contemporary art frequently appears in conventional forms that once pushed the limits of artistic forms and provoked the audience's thoughts. However, according to Östlund's perspective, these formats are no longer able to convey artists' messages as they did before. This issue relates closely with fast-paced changes in the contemporary world that raise new social concerns and new ways of reflecting on them. The audience for these art pieces experiences difficulties grasping the meaning because artists neglect to interact with their immediate surroundings. Instead, they revert to conventional formats. This conclusion comes as a result of Östlund's research that he did while working on *The Square's* script. He visited 20 museums of modern and contemporary art in different countries, saying that he met good examples of contemporary artworks, but a significant amount of art on display look alike. Östlund sums up, 'You know: it is something in neon on the wall and then there is a pile of gravel or a couple of mirrors or something like that!' (Roxborough, 2017). Thus, the pieces of art on display at The X-Royal museum come to the film as close relatives to those from Östlund's real-life experience.

While this work is presented in a humorous way, people who visit this work only for a quick look or just to take pictures do not question the true meaning and purpose of the work, and they do not even need to think about it, while the most important point in the scene is the night cleaning worker who was sweeping This sand. The method adopted by the museum director in order not to pay the insurance fees to the artist again calls into question the issue of trust. Ostlund intervenes in institutional and conceptual art in one scene, where he reflects the "contemporary art" approach by criticizing the politics of the lower class (the cleaner) in society. It is clear that Ostlund, with this unique abstract structure, gives his narration the ability to penetrate the world of contemporary art and portray various angles, a portrayal that fakes spontaneity in a macro way that doubles the size of the irony and gives the film the character of comedy.



Figure 6: Statue and Square

According to the initial reading of the movie *The Square*, it criticizes the world of contemporary art, where the artwork is devoid of diligence, and this appears in the implicit comparison between the splendid classical statue that was uprooted in the museum square and its simple and naive square installation that replaced it, and the contemporary artist is nothing but a person looking About excitement and recording the difference, nothing else. This applies to the artist (Oleg) who played the role of a gorilla at a dinner party. The dinner show was the main scene in this film in order to evoke emotions, as it is considered an important theme in the works of artists and their plastic performances.



Figure 7: Gorilla Performance

It is unfair to regard the movie *The Square* as merely an emotional reaction to "contemporary art" and not as a journey into its world trying to understand and challenge it. The film itself is closer to a piece of contemporary art that is not devoid of experimental work and abstract plastic touches, and there is no doubt that it is abundant with other ideas that the place does not accommodate to discuss, but it contributed to crowning it on its wall with its golden palm, and there is no doubt that it is one of the finest works at that time.

Conclusion

This paper sheds light on contemporary art, linguistically, idiomatically and historically, due to its direct connection to all aspects of life, from plastic arts to architecture. It is also directly related to the life and culture of peoples. Contemporary art is a thorny art and difficult to analyze, as it deals with many important issues such as globalization, feminism, psychological, social, racial, class, and identity issues. Reference has been made in this article to the most famous contemporary artists such as "Pablo Picasso", who had a clear impact on the establishment of many artistic movements such as the Cubist movement in art. The intersection of contemporary art and film is a dynamic and ongoing dialogue. As both fields continue to evolve, they inspire and challenge each other, leading to new forms of expression and storytelling. Whether through visual aesthetics, thematic exploration, or narrative experimentation, contemporary art's reflection in movies enriches the cinematic landscape and offers audiences a multifaceted experience. Contemporary art came as a global idea that reflected the problems and concerns of European modernity through the use of visual arts. This paper of mine

consisted of two main parts: in the first part I discussed the concept of contemporary art, which I expressed as a variety of human activities in the creation of visual, audio or kinetic works to express a person's creative ideas. The relationship of art to man and its development with the passage of time was discussed in detail, until it reached an irreversible path with the industrial revolution. More over, I discussed the topic of "Forming Identity in Contemporary Art", because art is the most prominent means of expressing identity. Contemporary art looks at the formation of identity through the psychological dimensions created by the state, society and the economic system. In the second part of this paper, I gave a review of the movie "The Square" within the framework of contemporary art discussions. In this last part of the paper, it was talked about "the reflection of contemporary art in films", and the movie (The Square) was taken as a sample of the reflection of contemporary art. In this film, the writer and director Ostlund was able to describe the position of contemporary art in the societies of the twenty-first century, and the exhibition cases and bourgeois museums, as well as depicting people who chase their emotions, instead of understanding and listening. The purpose of this paper is to analyze the reflection of contemporary art in the movies. "The Square" movie is a direct example of the integration of contemporary art into cinema, as the movie revolves around a contemporary artwork "The Square" as a pivotal part of the story. The way in which elements of conceptual art are reflected in the construction of the movie, such as design, decoration, and scene composition, can be studied. In addition, this paper explores the interaction between artistic and social messages. Contemporary art often raises questions about societal and moral values. Here, we see that the sample movie has explored these issues through the arts, such as questioning class inequality, individualism, and social responsibility.

References

- Alp, Rhyme Ozlem. (2013). “Representation of Art and Representation in Postmodern Art”. ART-E Suleyman Demirel University, Faculty of Fine Arts, Refereed Journal. 12: 40-61.
- Artun, Ali and Nursu Orge. (2014) What is Contemporary Art?. Istanbul: Iletishim Publications.
- Kavrayan, Çiğdem. (2019). Contemporary Art and Identity, Vol 6, No 19, 63 - 77, 31.01.2019, <https://doi.org/10.29224/insanveinsan.407617>
- Degirmen, Fatih and Begech, Teksin, (2017). “The Square (2017): Who is on Display?”,<http://www.cinerituel.com/2017/12/the-square-2017-criticism.html>. Access Date: 02.10.2018
- Duncan, D. (1995), Civilizing Rituals: inside public art museums, London, Routledge.
- Foster, H. (2015). Çağdaş Sanatın Mecrası: Piyasa. Erişim Tarihi: 04.08.2024,
- Heiser, J., ‘Ruben Östlund: “The Square Becomes What We Make Out Of It”’, Frieze, 2 March 2018, <https://frieze.com/article/ruben-ostlund-square-becomes-what-we-make-out-it>
- <https://www.e-skop.com/skopdergi/cagdas-sanatin-mecrasi-piyasa/2607>
- <https://www.beyazperde.com/filmler/film-248683/>
- [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Square_\(2017_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Square_(2017_film))
- https://en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_art
- https://en.wikipedia.org/wiki/Identity_formation
- https://en.wikipedia.org/wiki/Pablo_Picasso
- https://www.academia.edu/48950740/KARE_F%C4%B0LM%C4%B0_ANAL%C4%B0Z%C4%B0
- Mongu, Bahtinur. (2013). “Postmodernism and Postmodern Identity Understanding”. Ataturk University Journal of Social Sciences. 17/2: 27-36.
- Özden, Zafer. (2004) Film Eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi.
- Papila, Aytul. (2007) “Art as a Means of Expression of Identity”. Beykent University Journal of Social Sciences. 1: 176-190
- Roxborough, S., ‘How “The Square” Used a Half-Naked Ape-Man to Pull Off the Film’s Most “Intense and Unexpected” Scene’ Hollywood reporter, 14 November 2017, <https://www.hollywoodreporter.com/features/how-square-used-a-naked-ape-man-pull-filmsintense-unexpected-scene-1054658>

- Roxborough, S., (2017). ‘Cannes: Palme d’Or Winner Ruben Ostlund on ‘The Square’ and Breaking Art House Conventions’, The Hollywood Reporter, 31 May 2017 <https://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-palmedor-winner-ruben-ostlund-square-breaking-art-house-conventions-1008896>
- Sibel, Karaduman. (2010) “Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü”. Journal of Yaşar Üniversitesi. 17/5: 2886-2899
- Töle, H. Mustafa (2018), Çağdaş Sanat Tartışmaları Bağlamında “Kare” Filmi Üzerine Bir İnceleme, idil, 2018, cilt / volume 7, sayı / issue 46. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1528714279.pdf>.
- Turl, A. (2014). Sınıf, Politika, Toplumsal Değişim: Çağdaş Sanatın Çelişkileri. Erişim Tarihi: 04.08.2024, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sinif-politika-toplumsal-degisim-cagdas-sanatin-celiskileri/2263>
- Whitham, Graham and Grant Pooke. (2010). Understanding Contemporary Art. Trans., Tufan Gobekçin. Istanbul: Optimist Publications.
- Yaman, Ismail Shamil, Tahir Ekim, Serpil Sungur and Ceyhan Ozer. (2013). Contemporary World Art. Ankara: Saray Printing House.
- Yılmaz, Mehmet. (2006). Art from Modernism to Postmodernism. Ankara: Utopia Publications.



Baudrillard'ın Felsefesinde Sinema ve Hipergerçeklik: Fetih 1453 Filmi Örneğinde

Kübra Erbayrak | ORCID: [0000-0002-1309-8487](https://orcid.org/0000-0002-1309-8487) | kubraerbayrak.16@gmail.com

Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İletişim Bilimleri Doktora Öğrencisi
Erzurum, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/03je5c526>

Öz

Fransız düşünür olarak tanınmakta olan simülasyon kuramıyla gerçeklik üzerine ortaya koymuş olduğu felsefesiyle bilinen Baudrillard'ın sinemaya yaklaşımının ele alındığı bu çalışmada, sinemada hipergerçekliğin sunumu olarak görülmekte olan tarih filmlerinden Fetih 1453 filmi tarihsel çözümleme yöntemiyle incelenmeye alınmıştır. Bu bağlamda çalışmamıza konu olan; “Baudrillard'ın Felsefesinde Sinema ve Hipergerçeklik: Fetih 1453 Filmi Örneğinde” başlığında çalışmada Fetih 1453 filmi ele alınarak Baudrillard'ın sinemadaki hipergerçeklik üzerine ortaya koymuş olduğu felsefesinin incelenmesi amaçlanmıştır. İnceleme sonucunda Baudrillard'ın tarih filmlerinde hipergerçeklik üzerine savunduğu düşüncelerinin yansıtıcısı olan Fetih 1453 filmi çok ses getiren filmlerden birisi olmasının yanı sıra gerçekliğin hipergerçeğe dönüştüğü, yarılsamanın, imgenin ve estetiğin yok olmasının ardından ideolojinin de öldüğünün görüldüğü film olarak literatüre geçtiği sonucuna ulaşmak mümkün olmaktadır.

Anahtar Kelimeler

Baudrillard, Sinema ve Hipergerçeklik, Tarih, Fetih 1453

Atıf Bilgisi

Erbayrakçı, K. (2024). Baudrillard'ın Felsefesinde Sinema ve Hipergerçeklik: Fetih 1453 Filmi Örneğinde. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Sayı: 8. 74-98.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.13856065>

Date of Submission	23.04.2024
Date of Acceptance	27.09.2024
Date of Publication	30.09.2024
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .



Cinema And Hyperreality In Baudrillard's Philosophy: In The Example Of The Movie Fetih 1453

Kübra Erbayrak | ORCID: [0000-0002-1309-8487](https://orcid.org/0000-0002-1309-8487) | kubraerbayrak.16@gmail.com

Atatürk University, Institute of Social Sciences, Basic Communication Sciences PhD Student
Erzurum, Türkiye

ROR ID: <https://ror.org/03je5c526>

Abstract

In this study, where Baudrillard's approach to cinema, known for his philosophy on reality with the simulation theory, which is recognized as a French thinker, is discussed, the Conquest 1453 film, one of the historical films that are considered as the presentation of hyperreality in cinema, was taken into consideration using the historical analysis method. In this context, the subject of our study; "Cinema and Hyperreality in Baudrillard's Philosophy: On the Example of the Conquest 1453 Film" in the title of the study, it is aimed to examine Baudrillard's philosophy on hyperreality in cinema by considering the Conquest 1453 film. As a result of the review, the film Conquest 1453, which reflects Baudrillard's thoughts on hyperreality in historical films, is one of the most popular films, in addition to being one of the films in which reality turns into hyperreality, illusion, image and aesthetics disappear, and ideology is seen to die as a film.

Keywords

Baudrillard, Cinema and Hyperreality, History, Fetih 1453

Citation

Erbayrakçı, K. (2024). Baudrillard'ın Felsefesinde Sinema ve Hipergerçeklik: Fetih 1453 Filmi Örneğinde. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, Sayı: 8. 74-98.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.13856065>

Date of Submission	23.04.2024
Date of Acceptance	27.09.2024
Date of Publication	30.09.2024
Peer-Review	Double anonymized - Two External
Ethical Statement	It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.
Plagiarism Checks	Yes - Turnitin
Conflicts of Interest	The author(s) has no conflict of interest to declare.
Complaints	admin@turkiyemedyaakademisi.com
Grant Support	The author(s) acknowledge that they received no external funding in support of this research.
Copyright & License	Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0 .

Giriş

Günümüzde eğlence aracı olarak görülmekte olan sinema toplumu etkilediği kadar toplumdaki beslenerek veyahut tarih gibi olaylardan etkilenecek bir anlam veya mesaj ortaya koymaya çalışmaktadır. Bu tanımlamanın tersine, kitle iletişim aracı olarak değerlendirilen sinemayı kuramcılarının bakış açısından analiz ettiğimiz zaman ortaya farklı görülen anlamlar ve bakış açıları çıkmakta ve tanımlanan sinemanın anlamının farklı anlamlara eğildiği görülmektedir. Sinemaya farklı anlamlar üzerinden bakan birçok düşünürlerden birisi olan Baudrillard, simülasyon ve simülakr kuramı ile “Sinemayı analizlerinin konusu haline getirmiş olsa da, bunun üzerine herhangi bir eser kaleme almamıştır. Onun sinema üzerine açıklamalarını bütün eserlerinde görmek mümkün olmaktadır” (Gümüş, 2019, s.12). Andre Bazin ve Siegfried Kraucer gibi kuramcılarının “Sinemanın nasıl gerçekliği yansıttığı” düşüncesinin yanı sıra Deleuze sinemayı tanımlarken sinemayı mimari olarak gördüğünü dile getirmiş ve Godard'ın sinemasından örnek verirken imgeyi değerli kılmıştır (Deleuze, 2009, s.221). Bunun aksine Baudrillard, simülasyon kuramı çerçevesinde değerlendirmiş olduğu iletişim kuramı dahilinde ele aldığı sinemaya alışılmışın dışında yaklaşmış ve sinemayı gerçeküstü yani hipergerçek olarak görmüştür. Baudrillard'a göre hipergerçek; bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesidir. Hipergerçek deyim yerindeyse simülasyon adını almaktadır. Simülasyon; “Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi olarak tanımlanabilmektedir” (Petit Robert Sözlüğü akt. Baudrillard, 2011, s.1) Karapınar'a göre hipergerçek; “gerçekliğin kitle ve simülasyon düzeyinde yeniden üretilmesi” (Karapınar, 2017, s.516) olarak da tanımlar arasında yer almaktadır.

Hipergerçek ve simülasyondan söz eden Baudrillard gerçeğin yerini alan simülakrlardan da konu açmaktadır (Baudrillard, 2011, s.14). “Baudrillard, bir gerçekliği aşarak gerçek olarak görünenden daha gerçek görünüşleri simülakr olarak tanımlamaktadır” (Çakmak ve Çimen, 2022, s.2).

Baudrillard simülakr kavramını açıklarken Borges'in masallarını örnek olarak göstermektedir. Borges'in masalları; gerçekliğin çarpıtıldığı, kurmacanın yer aldığı, anlatım üzerinde yeniden canlandırmanın yer alması sonucunda bir büyülenmenin yaşandığı masallardır. Bu masallar simülakr'ın kendisini ifade etmektedir. Simülakr gerçeğini masallar dışında birçok alanda görmek mümkün olmaktadır. Din, ordu, tıp, bilim vd. gibi alanlarda simülakr, göndereni olmayan nerede başlayıp nerede bittiği bilinmeyen bir görünüme sahip olmaktadır. Disneyland'de simülakr örneklerinden birisini temsil etmektedir. Fantazm oyunu olarak bilinmekte olan eğlence merkezi olan Disneyland, sıcak görünümüyle insanları sevecenlikle karşılamakta ve Amerika'nın minyatürleştirilmiş halini sunmaktadır. Disneyland, Amerika'nın gerçekliğini gizleyen simülakr'dır. Düşsellik içerisinde mekânın kendisi olarkten yetişkinleri de kendi içerisine hapseden bir yapıya

sahiptir. Gerçekliğe saldırma etkisi bulunan simülakr, masalsı dünyada insanların yaşamasına sebebiyet vermekte ve kusursuz görünüme sahip olarak insanların da simülakr'a dönüşmesine neden olmaktadır.

Simülakr'ı üç basamakta değerlendirmek mümkündür;

1-Taklit üzerine kurulmuş olan doğal simülakr

2-Makineler üzerine kurulmuş olan üretken simülakr

3-Nerede başlayıp nerede bittiği belirsiz olan simülakr

Simülakr'ın üçüncü basamağında nerede başladığı nerede bittiği belirsiz olan imajlardan, imgelerden, yanılısamalardan söz açmak mümkün olabilmektedir. İmajların, imgelerin ve yanılısamaların yayılmasına önder olan iletişim araçlarıdır. Bu kapsamda kapitalizmi de önemsemek gerekmektedir. Kapitalizm, günümüz postmodern dünyasında üretim olmaktan çıkarak tüketim odaklı merkezde yer almaya başlamıştır. Marksizm öğretisi de bu doğrultuda eskide kalmıştır. Düşünürü göre; Marksizm de sınıf mücadelesi yerini sisteme ayak uydurmaya bırakmıştır. Üretimin olmadığı tüketicinin yer aldığı kapitalizmde ekonomik belirleyicilikte işlevini kaybetmeye başlamıştır. Hiperkapitalist dönemde yaşadığımız bugünde toplumsal biçim üretimin olmaması sebebiyle buharlaşmaktadır. Kapitalin göstergeler tarafından emilmesi sonucunda kapitalin egemen sınıfla bir ilişkisi kalmamıştır. Emek, göstergeler arasında yerini alırken diğer göstergelerde olduğu gibi emekte üretilmekte ve tüketilmektedir. Emek üretken olmaktan çıkarak günümüzde yeniden üretilen bir şey haline gelmiştir. Emek simülasyon modeline dönüşmüş ve ekonomi politikte bu evrene sürüklenmiştir (Baudrillard, 2011: s.19). Bugün gerçeğin hipergerçeğe dönüşmesi nedeniyle toplumsal, ekonomik, politik, kültürel ve ideolojik ahlak yok olduğundan herkes ahlaksızlaşmaya başlamıştır. Modernizm'in akılcılığı bilim ve teknolojiyi geliştirmesinin yanı sıra bilim ve teknolojinin gelişimi insanları mutsuzluğa sürüklerken kapitalizmin eşitsizliği bunalıma da neden olmuştur. Baudrillard'a göre, üretimin en ciddi görünüme sahip olduğu bir dönemde kapital hiç kuşkusuz simülasyona dönüşmüştür (Dağ, 2011, s. 29, 105). Üretim yerini hipergerçekliğin olduğu simülasyona bırakmıştır. Düşünür, dünyanın yanılısamadan ibaret olduğunu gerçeğin gerçek olmadığı, anlamın anlam olmadığı bir hiçlikte toplumsalın sonunu ilan etmiş ve simülasyon evreninde yaşadığımızı savunmuştur. Ona göre, simülasyonun en önemli araçlarından biri kitle iletişim araçlarıdır. Gerçeklik, kitle iletişim araçlarından bize sunulandır. Gerçeklik kitle iletişim araçları üzerinde kurguya dönüşmüş, medya bu doğrultuda taklit yoluyla üretimin yerini taklidin, anlamın yerini enformasyona bırakmıştır. Baudrillard; simülasyon çağının göstergeleri olan gazete, TV, sinema vd. kitle iletişim araçlarının gerçekliği imajlar üzerinden öldürdüğüne dikkat çekerek anlamın içe çöktüğünü dile getirmektedir. Medya; politik ve kültürel olayları kökten değiştirmekte, gösteri toplumunda gerçeğin fotoğraf üzerinden kopyalanması neticesinde toplumun yıkılışına ön ayak olmaktadır. Medya yolu ile sunulan fotoğraflar imge değil, ideolojiye boyun eğen denemeleri temsil etmektedir. Görsellik gerçeklikmiş gibi algılatılmaya

çalışılmaktadır. Medyada gerçeklik nesnesine rastlamak mümkün değildir. Nesne ideolojik boyuta ulaşmış ve göstergeler olay yaratırken bu göstergeler ideoloji ile değiş tokuş edilmiştir (Baudrillard, 2015, s.88, 116). Kitleler, medyanın oyununu sessiz ve pasif kalarak bozmaktadır. Buna karşılık ideolojisizleştirilmeye çalışılan kitleler, politikayı alaya alarak öğretilenleri oynarlar (Baudrillard, 1995, s.42). Toplular ise ideoloji komedisi oynarlar ve inanç nesnelere yok olmasıyla nesnelere yerini alan ideolojiler oyunu devralarak medyada ayakta durmaya çalışmaktadırlar (Baudrillard, 2012, s.156, 172).

Sinemada medyanın en güçlü araçlarından birini temsil ederken göstergeler dünyasına hizmet ederek gerçeğin yeniden üretildiği yer olarak gerçeğin hipergerçeğe dönüştüğü simülasyon ve simülakr evrenidir.

1. Sinema ve Hipergerçeklik

Kitle iletişim araçlarından biri olan sinema da hikâye anlatma aracı olarak simülakr'ın kendisidir. Beyaz perdede gösterime giren filmlerde anlatılan hikâye simüle edilmekte ve anlam ortadan kalkarak asıl anlatılmak istenen gerçeklik simülasyona uğramaktadır. Sinemada hipergerçeklik "kendisini filmler üzerinden kurmaktadır" (Aydın, 2019, s. 52). Sinemada gerçekliğe atfedilen işlevsellik yok olarak sanal gerçekliğe dönüşmüş ve illüzyonla gerçek ötesi bir dünyaya geçilmiştir. Baudrillard'a göre illüzyon: Hem gerçeği hem de imgesini ortadan kaldıran kusursuz cinayetin kendisidir. Sinema ile birlikte illüzyonda ölmüştür ve imge adlı anlamsız şey sürekli bir şekilde üretilmeye başlanmıştır. Altman, Antonioni, Godard, Wenders, Warhol gibi bazı yönetmenler imgeler aracılığıyla anlamsız bir dünyayı sorgulamaktadırlar ve yönetmenlerin ürettikleri imgeler, hipergerçek illüzyona benzeyen dünyaya bir şeyler katmaktadır. Oysa çok iyi oldukları söylenen başka yönetmenlerin özel efektlerden ibaret, imgeler ve düş gücüne çılgınlık derecesinde önem verdikleri filmler üretmekten başka bir şey yapmadıkları görülmektedir. Bu sonuncular imge adlı anlamsızlığa bir anlam kazandırmaya çalışarak estetik düzeyde gerçekleşen illüzyon yitimine katkıda bulunmaktan başka bir şey yapmamaktadırlar (Baudrillard, 2011, s.9,25). Gerçeklik sanal evrendeki anlamını yitirmiş bir şekilde yok olmuştur. Sinema nesnelere kendini imlediğinden gerçekliği ortadan kaldırmış kendi anlamını simülasyon evreninde bulmuştur.

Teknolojinin gelişimiyle sinemada anlamın ölmesiyle beraber imge cinayeti yaşanmış ve sinemanın sırrı teknolojik eklemelerle bozulmaya başlamıştır. Sinemada zaman kurgulanmakta ve zamanın parçalara bölünmesiyle bütünsel gerçekliğe ulaşılmaktadır. Sinemada kullanılan renk sunumları da gerçekliğin aşırılımış boyutunu sunmaktadır. Sinema zamanla inandırıcılığını kaybetmesi ile seyirciler soğuk büyülenme içerisine girer olmuştur. Sinemada beyaz perdeye taşınan filmlerde imgenin ölümünü görebildiğimiz gibi temsil ve estetiğinde ölümünü görmek mümkün olmaktadır. Yanılısına gerçeklik bağlarını kopardığından kurtuluş yolu ironinin gücünde aranmaktadır. İroni de eleştiri işlevinde anlamını yitirir ve yararsız işlev haline gelir. İmgenin ölümüyle gerçekliğe ulaşmanın imkânsız bir hale gelmesiyle gerçeklik hipergerçeğe dönüşür. Sinema, içinde

bulduğumuz dünyanın izdüşümünü temsil ederken seyircilerinde sinemada gerçeklikten kaçtığını, kolektif düş kurabildiklerini, eğlence için sinemayı araç olarak kullandıkları gözlemlenebilmektedir. Kitle iletişim aracı olarak değerlendirilen sinema, seyircinin düşünmesine müsaade etmeden görüntülerde boşluk bırakılmayacak şekilde sunum yapmakta ve sunumu ses, müzik efektleri gibi unsurlarla desteklemesiyle seyirci teknolojiye mahkûm bırakılmaktadır. Baudrillard'a göre sinema, görüntüselin takdir gördüğü alanı ifade etmesinin yanı sıra metnin az değer gördüğü yeri işaret etmektedir. Bunun en güzel örneğini "Matrix" filmi sunmaktadır. Jenkins'a göre; "Matrix filmi anın eseridir, teknoloji ve bürokrasi ile ilgili günümüzün kaygılarına değinir, mevcut çokkültürlülük kavramlarını besler ve son zamanların direniş modellerini kullanır. Matrix bizi Batı geleneğini daha derin bir şekilde okumaya ve orada bulduklarımızı güncel medyaya taşımaya davet eder" (Jenkins, 2016, s.185,186). Düşünür, "Batı'nın her şeyi görselleştirme çabalarına karşı çıkmaktadır" (Baudrillard, 2005, s.79). Buna göre Matrix filmi, göstergelere verilen değer doğrultusunda seyirciyi büyüye altına alarak sanal evrene davet etmekte ve seyirci de bu daveti geri çevirmemeye gayret ederek sinema filminin büyüüne kapılabilmektedir. Bu büyülenme durumu Baudrillard'a göre soğuk büyülenmeyi ifade etmektedir. Baudrillard'ın düşüncelerinden yola çıkılarak söylenirse, sinema ve seyirci arasında tek yönlü iletişim bulunduğundan seyirci sinemanın bu davetini ya reddedecektir, ya da kabul ederek sinemanın büyüü altında gerçeklik imgesinin kayb olduğu yerde düş kurabilecektir. Kitlenin eğlence isteğini göz önünde bulundurursak seyirci bu daveti kabul ederek, düş kurup illüzyonun vermiş olduğu etkiyle gerçekötesi dünyaya geçebilecektir. Jenkins'a göre; "Matrix filmi seyirciyi gerçeklikle illüzyonun arasındaki çizginin sürekli bulanıklaştığı ve insanların zihinleri bir dijital halüsinasyonlar dünyasında yaşarken, bedenlerinin makinelere yakıt için bir enerji kaynağı olarak depolandığı bir dünyaya götürür." (Jenkins, 2016). Seyirci izlediği bu filmi anlamamakta ve kafası karışmaktadır. Baudrillard'a göre; seyirci anlamadığı sanat kültürüne karşı önemsiz bir tüketim içerisinde bulunmaktadır. Seyirci sinemada anlam arayışı içerisinde bulunmamakta ve önüne konulanı yemektedir (Baudrillard, 2005, s.103, 112).

Gerçeklik sinemayı yok ederken, sinemada gerçekliği yok etme eylemi içerisine girmektedir. Tarihsel açıdan sinemada sessiz dönem, sesli dönem, renkli dönem gibi dönemlere geçişin ardından teknoloji ile efektlerin gelişimiyle gerçekle birlikte yanılmanın da ortadan kalktığı görülmektedir. Oysa ki bir zamanlar sinema yanılmanın kendisi olurken sinemada gerçekliğin yeniden üretimi yanılmasını öldürmüştür. Zaman içerisinde sinemanın gittikçe televizyona benzetilmesinin sebepleri arasında gösterilen yanılmanın kaybı, sinemanın hiperleşmesine neden olmuştur.

Baudrillard'a göre sinema illüzyon etkisini dönemsel içerisinde geçirmiş olduğu evrimlerle ve teknik gelişmelerle kaybetmiştir. Teknolojinin gelişimi illüzyon gücünün zayıflamasına neden olmuştur. Günümüzdeki sinemaya hiper gözünden bakmak mümkündür. Sinema hiperetkileyici, hipergörünür ve hiperteknik görünüme sahiptir. Sinema imgesini yitirmiş vaziyettedir ve gittikçe televizyon imgesine benzemiştir. Görüntü,

imge olma özelliğini yitirmiş ve imge illüzyon gücünü de yitirmiştir (Baudrillard, 2005, s.103,112) Buna rağmen sinemanın yanılısamanın kendisi olduğu dönemlere geri döneceği Baudrillard tarafından ümit edilmektedir (Adanır, 2008, s.40).

Baudrillard'a göre, sinemada etkin faktörlerden birisi Amerikan kültürüdür. Gündelik gerçekleri yansıtmayan göstergelere dayanan Amerikan sineması, rüya ülkesi imajıyla kendini tanıtmaktadır. Bir ütopya dünyasını sinema üzerinden gösteriye dönüştüren Hollywood, tüm filmleri gerçekmiş gibi sunma eğiliminde olmaktadır. Yılmaz'a göre; "Hollywood, filmleri ile rüya ülkesi ve Amerika'nın tam kendisi olduğunu filmlerindeki yansımalarında göstermiştir" (Yılmaz, 2011, s.7).

Amerika düşünürün ilgi alanları içerisine girmiş, Amerika üzerinden sinemayı yorumlamış ve Amerika'yı sinema dekoruna benzetmiştir. Ona göre Amerika, hipergerçekliğin başkenti olurken Amerika'da gezdiği esnada karşılaştığı kentlerde sinematografik havayı soluduğunu söyleyerek Amerika'yı ütopya olarak görmüştür (Baudrillard, 2013, s.69). Bu ütopya işinin yansıtıcısı olarak Hollywood gösterilmektedir. Amerika'da sinema toplumu ve mekânları yansıtırken toplumun ve mekânlarında sinemayı yansıtan özelliği olduğu gerçeğini göz ardı etmemek gerekmektedir. Bu yüzden Amerika mı sinemayı ortaya çıkarır yoksa sinema mı Amerika'yı ortaya çıkarır sorusu düşündürücü soru niteliği taşımaktadır. Düşünüre göre Amerika'da sinemanın sürükleyici ve coşturucu bir etkisi vardır ve bu yüzden sinema gerçekliği simgelemektedir (Baudrillard, 2013, s.70, 117).

Amerikan sinemasında eril bakıştan söz edilebilir, eril bakışa sahip olan Hollywood'un cinsiyetçi yaklaşımda bulunduğu savı öngörülebilir. Kadına yönelen eril bakışın varlığının atası olarak bilinmekte olan Hollywood, kadınların yaşantısını mutluluk üzerinden kodlar. Bu kodlar, sinemada gösteriye dönüşürken taklit ve temsil süreçlerinde seyirciye sunulan koddaki gerçeklik kurgudan geçtiğinden gerçeklik kaybolmuş, gerçekliğin yerini hipergerçek almıştır. Bunun yanı sıra kadın ayartıcı rolüyle eril bakış olan izleyiciye arzu nesnesi olabilmektedir. Burada kadın özne olarak baştan çıkarıcı rol kimliğine bürünmüştür. Baştan çıkarıcı rolde, doğal güzellik değil ritüel güzellik sunulurken kadının beden sunumu, baştan çıkarmanın dayanağı olmaktadır. Baudrillard'a göre; kadının kendine özgü bedeni olmadığı için kendine özgü bir arzusundan söz etmek mümkün değildir. Bunun yerine kadın saf görünüm yaratmaktadır. Ötekinin arzusu bu saf görünüme yakalanır, bu saf görünümde yapay görünümü temsil etmektedir (Baudrillard, 2014, s.106). Baştan çıkarıcı rolüne erkek de bürünebilmektedir.

Kadın ve erkeğin baştan çıkarıcılığı yüzüne yansıdığında ifadeler de yüzün baştan çıkarıcılığını temsil etmektedir. Baudrillard'a göre; Sinemada gerçeklik, imgelem ve anlam ikinci plana düşerken sinemada asıl güçlü olan efsanedir. Efsane de baştan çıkarıcı rolünde hem erkeği hem de kadını görmek mümkündür. Baştan çıkarıcı rol imgenin büyüleyici gücüne ve imgenin aldaticılığına bağlıdır (Baudrillard, 2014, s.117).

Sinemada starlar tarafından sunulan imajlar da, toplumsal bağlantılı olarak ortaya çıktığından gerçekliğin takliti temsil bulurken gerçek simülakrlar aracılığı ile burada imaja dönüşmektedir. Sinemada starlar yapay olmasının yanı sıra kadının güçlü ayartıcı kimlik rolüyle öne çıkmasıyla kadın erkeğe nazaran idol olarak görülmüş ve sinemada anlam ve imgelemden ziyade kadının ön planda görünür olmasıyla anlam ve imgelem ikinci plana düşmüştür. Fetih 1453 filminde Hollywood havası sezinlenmekte olup sinemanın efsane olduğu algısı görsel efektlerle yaratılırken filmde star oyuncularının anlam ve imgelemden önce gelmesi anlamı ve imgelemi öldürmektedir.

2. Sinema, Mitoloji ve Tarih

Baudrillard'a göre; sinema gerçeklikten hipergerçekliğe doğru giden gelişim izlerken en fantastik olandan mistik olana doğru da yol izlemiştir. Ayna işlevi gören sinema, kendi kendini taklit ederek, kendini kopyalayarak mitlerini yeniden yaratabilmektedir (Baudrillard, 2011, s.77,78).

Çimen'e göre; "Mitoloji de sinemada büyük rol oynayan unsurların başında gelmektedir. Mitoloji sinemaya sığınmıştır ve sinemada mitlerden önce tarih sinemayı belirleyici rol üstlenmiştir" (Çimen, 2020, s.369). Sinemaya mitler yoluyla taşınan tarih, yeniden oluşum içerisine girmiş olduğundan gerçek anlamdaki özünü kaybederek istenilen şekle bürünmüştür. Sinemada gerçeklik özgünlüğü yitirilirken gerçekliğin hipergerçeğe dönüşmesiyle soğuk kimlik kazanan sinema, tarihi de ortadan kaldırmıştır. Gerçek anlamdaki tarihi öldüren sinema tarihi canlandırmaya çalıştığından gerçek olan tarihi yok etmiş ve görüntüler yoluyla tarihin hipergerçekleşmesine yol açmıştır. Sinemada kullanılan efektler, montaj, kurgu gibi teknolojiye bağlanan unsurlar, gerçek olarak bilinen tarihin tözünü değiştirmekle kalmayarak, gerçeği yeniden canlandırarak gerçekliği ortadan kaldırmaktadır.

Sinema sanatı sunduğu tarih içerikleriyle gerçeklik algısını değiştirdiğinden seyircinin gerçekliğe yaklaşımı sunulan gerçeklik üzerine yoğunlaşmaktadır. Sinemada bizzat tarih filmlerinde yeni medya araçlarının kullanımı seyirciyi büyülemekte, seyirciyi büyülemekle kalmayarak gerçekliği hipergerçeğe dönüştürerek gerçeklik algısının yitimine de neden olmaktadır. Tarih filmlerinde imge aramak samanlıkta iğne arama mantığına benzemektedir. Çünkü, gerçeklik başka boyuta taşındığından sinema içerisinde kurgulanan simülakrlar'ın estetik değerini kaybetmesi ile de imgeyi bulmakta zorlaşmıştır. Tarih filmlerinde gerçeklikten ziyade anlamda kaybolmuştur. Amerikan savaş filmlerinde kaybedilen savaşın kazanılmış versiyonunun dünyada izlenilmesi, dünya genelinde izleyici Amerika'nın zafer kazandığı anlamına inanmış olarak zaferin hipergerçeğe dönüşmesine vesile olmuşlardır. Bu doğrultuda anlam, gerçekliği yansıtmayan zafer metaforuna dönüşerek yok olmuştur. Tarih filmlerinde yakın ve uzak çekimlerin yapılması, yavaşlatma veya hızlandırma gibi kamera oyunları illüzyon etkisi yaratılmakta ve seyircinin içerikten ziyade teknikle ilgilenmesi sağlanmaktadır. Bunun yanı sıra tarihsel filmler kurgu sonucunda ortaya çıkarken kurguyu belirleyen adımlar olan; metin(senaryo), çekim,

montaj gibi faktörler kurgunun saç ayaklarını oluşturmaktadırlar. Tarihsel bir konuyu işleyen tarih filmleri insanların ilgi odak noktası olurken bu ilginin yönetenler tarafından fark edilmesi sonucunda yönetenler ideoloji olarak gördükleri sinemayı daha etkin kullanır hale gelmişlerdir. Sinemada imge, anlam ve estetiğin ölümünün ardından ideoloji de ölmüştür. Sinema ideolojik yanılımalara gebe bir araç rolü üstlenmiştir. Ulusoy'a göre; "Sinemanın ortaya çıktığı ilk günden beri tarih sinema ile etkileşim içerisinde olmuştur. Tarih, filmler yoluyla geçmişi yeniden inşa etmektedir."(Ulusoy, 2020, s.402) Bu da Baudrillard'ın düşüncesini destekleyen nitelik olarak karşımıza çıkmaktadır. "Sinema tarihin kültürel değerlerini, olgularını yeniden üreten ve dolaşıma sunan bir popüler kültür alanı olduğundan gerçekliğin yeniden üretilmiş halinin güzel örneğini sunmaktadır" (Demir ve Çencen, 2015, s.16).

Çimen'e göre; "İnsanlar tarihsel filmlerde tarihten ziyade montaj, kamera hareketleri gibi kurgusal yeniden sunum ile karşılaşmaktadır. Tarihin yeniden canlandırıldığı yer olan sinemada teknik başarı öne çıkan unsurlardan biri haline gelmiştir. Fetih 1453 filmini buna örnek olarak göstermek mümkündür" (Çimen, 2020, s.370).

Yöntem

Bu çalışmada öncelikli olarak literatür taraması yapılmıştır. Literatür taraması yapılırken temel kaynak olarak Baudrillard'ın sinemaya olan bakış açısını değerlendirdiği kitaplara müracaat edilmiştir. Bunun dışında sinema ve hipergerçeklik üzerine yazılmış olan makaleler okunarak değerlendirilip kaynak olarak kullanılmıştır. Çalışmada sinemada hipergerçekliğin sunumu olarak görülmekte olan tarih filmlerinden Fetih 1453 filmi tarihsel eleştiri yöntemiyle incelenmeye alınmıştır. Bu yönteme başvurulmasının en önemli nedeni, tarihsel film analizi yapılması hedeflenmesi gösterilebilmektedir. Tarihsel film eleştirisi yöntemi en geniş tanımıyla Akbulut'a göre; "Tarihsel film eleştirisi olarak bilinen, filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini içermektedir. Aslında ister güncel bir filmin ister eski tarihler içinde üretilmiş bir filmin eleştirisini yapmak demek, söz konusu filmi tarihsel bir bakış açısı içine yerleştirmek ya da tarihsel bir bakış açısı içinde değerlendirmek demektir" (Akbulut, t.y: s.110).

Bu bağlamda çalışmamıza konu olan; "Baudrillard'ın Felsefesinde Sinema ve Hipergerçeklik: Fetih 1453 Filmi Örneğinde" başlığında çalışmada Fetih 1453 filmi ele alınmış olduğundan öncelikle film izlenmiş sonrasında filmin konusu göstergeleri itibariyle tarihsel bağlam içerisine oturtulup Baudrillard'ın felsefesi çerçevesinde çözümleme yapılmıştır.

Çalışmanın Amacı

Gümüş'e göre; Baudrillard, sinemayı analizlerinin konusu haline getirmiş (Gümüş, 2019, s.12), sinemaya; sinema kuramcılarının aksine alışılmışın dışında yaklaşarak sinemayı gerçekliküstü başka deyişle hipergerçek olarak değerlendirmiştir. Düşünüre göre

hipergerçek, bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesidir (Baudrillard, 2011, s.14). Baudrillard hipergerçek olarak gördüğü sinemada bu yeni gerçekliğin kendisini filmler üzerinden kurduğunu savunmuştur (Aydın, 2019, s.352). Sinemada tarihsel açıdan yaşanan sessiz dönem, sesli dönem ve renkli dönem gibi dönemler ve bu dönemlerde yaşanan teknolojinin gelişimi gerçeğe birlikte yanılmayı da öldürmüştür. Yanılsamanın ölümünden bahsederken imgenin de ölümüne vurgu yapan düşünüre göre imge adlı anlamsız şey sürekli bir şekilde üretilmeye başlandığından imgenin de sinemada yok olduğuna değinmekte ve bunu imge cinayeti olarak görmektedir. Baudrillard'a göre sinema mitler yoluyla taşınan tarihi ortadan kaldırmaya katkıda bulunmuştur. Sinemada teknoloji unsurunun kullanımıyla gerçek olarak bilinen tarihin tözü gerçekliği ortadan kaldırmış ve tarih sinema aracılığı ile yeniden inşa edilmiştir. Düşünüre göre; insanlar tarihsel filmleri izlerken hipergerçekçi sunumla karşılaşmakta ve kurgusal anlamda montaj ve kameranın oyunlarını izlemektedir. Tarih filmlerinde içerikten ziyade tekniğin başarılı sunumu gerçeğin yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda çalışmada Fetih 1453 filmi ele alınarak Baudrillard'ın sinemada hipergerçeklik üzerine ortaya koymuş olduğu felsefesinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Bulgular

Fetih 1453, adından da anlaşılacağı üzere İstanbul'un fethini konu edinmektedir. Fethi konu edilirken Fatih Sultan Mehmet'in hayatını kısa da olsa özetlerken Ulubatlı Hasan'ı da hikâyeye ortak ederek tarih ve savaş türü Türk sinema filmini temsil etmektedir. Filmin yönetmenlik ve yapımcılığını üstlenen Faruk Aksoy'un yanı sıra filmin başrollerinde Devrim Evin, İbrahim Çelikkol ve Dilek Serbest yer almıştır. Filmin görsel yönetmeni ise Hollywood filmlerinde de çalışmış olan Serkan Zelzele olmuştur (https://tr.wikipedia.org/wiki/Fetih_1453).

Orta'ya göre; "Yaklaşık olarak 6,5 milyon seyirciye ulaşan ve 18 milyon dolarlık bütçeye sahip olan film üretilen en pahalı yapımlardan biri olarak Türk sinemasında tarihsel filmler arasındaki yerini almaktadır" (Orta, 2019, s.1111). Bu bilgiye ek olarak büyük bütçelerin harcadığı film olma özelliğine sahip olan Fetih 1453 filmi, 2012 yılında yayınlanmasının ardından Türkiye'de en çok izlenen filmlerin başında gelmiştir. Film, 2 saat 36 dakika süren bir zamana sahiptir. Filmin öyküsü ise şu şekildedir:

Sultan Mehmet babasının ölüm haberini Saruhan Sancağı'ndayken almaktadır. Tahta oturduğunda Osmanlı Devleti'nin topraklarını büyütürken Osmanlı Devleti'ni Cihan Devleti haline getirmek gayesini taşımaktadır. Bunun için de en büyük hedefi İstanbul'u fethedip Hz.Muhammed'in hadisi şerifine nail olmaktır. Doğu Roma İmparatoru Konstantin ise, tahta geçen bu padişahı genç yaşından ve basiretsiz olmasından dolayı alaya almaktadır. Hanedan üyesi olan Şehzade Orhan'ı kullanarak Osmanlı'yı ağır tahsilata bağlamak istemektedir. Buna karşı çıkan Sultan Mehmet, elçi göndererek Şehzade Orhan için ödediği tahsilatı yollamaz ve çalışmalara hız vererek Anadolu Hisarına karşı Rumeli Hisarını

yaptırarak Doğu Roma'nın gözünü korkutur ve güçlü surlar döktürerek, gemileri karadan yürütüp aşılamaz denilen surları aşarak İstanbul'u fetheder.

3. Fetih 1453: Tarihsel Eleştiri

İstanbul'un fethi, Türk tarihinde büyük öneme sahip olayların başında gelmektedir. Birçok Osmanlı padişahının kuşatmasıyla alınmak istenilen Kostantiniyye'yi fethetmek 2.Mehmet'e nasip olmuştur. Hz. Muhammed'in (s.a.v) Fetih hadisine nail olan Fatih Sultan Mehmet'in askeri ve devlet yönetimi dehası fetih de etkili olan faktörlerden birisidir.

Film, Medine 627 tarihi anlatımıyla başlamaktadır. Filmdeki ilk sahnede Hz.Muhammed'in Fetih hadis-i şerifi öne çıkmaktadır. Film, 2.Mehmet'in doğum tarihine kadar gelen kartalın çöl üzerinden Konstantiniye'ye kadar uçuşuyla devam eder. Dış sesin anlatımıyla; Mehmet'in doğduğu sene mucizelerle dolu pek çok şey olmuştur. Atlar çok sayıda ikiz doğurmuş, toprak bereketinden dört kez ürün vermiş, ağaçlar meyvelerinde yerlere kadar eğilmiştir. Aynı yıl Konstantiniye semalarında kuyruklu yıldız görülmüş ve bu yıldız o güne kadar yıkılamayan surların yıkılacağına bir işareti olarak değerlendirilmiştir. Bir nevi mistik anlatım gerçekleştirilmiştir. Baudrillard'a göre; sinema efsaneleriyle güçlüdür. Sinemada güçlü olan tek şey efsanedir (Baudrillard, 2001: s.117). Fetih 1453 filminde de hikâye efsaneleştirilmiş ve efsaneleştirme mistik hikâyelere ve görsel efektlere dayandırılmıştır. Edirne sarayına gelindiğinde tarihler 1432'yi gösterdiğinde 2.Murat'ın Kuran'da Fetih suresini okuduğu anda gelen müjde, padişahı sevindirmiş ve oğlunun ismini Peygamber Efendimize hürmeten Mehmet koymuştur.

Mehmet tahta ilk çıktığında henüz 12 yaşındaydı. Vezirleri ve uçbeyleri arasındaki siyasi mücadeleden bunalan Sultan 2.Murat çok sevdiği oğlu Alaaddin'in ölmesinin kendisinde yarattığı derin üzüntü sebebiyle tahttan feragat ederek Mehmet'i devletin başına geçirdi. Ancak Başvezir Halil Paşa, Haçlıların Osmanlı topraklarına gireceği endişesiyle Sultan 2.Murat'ın tahta dönmesini sağladı. Mehmet de tahttan uzaklaştırılarak Saruhan sancağına gönderildi. Filmde bu kısım anlatıcı tarafından özetlenmiştir. Filmde olay, 2.Murat'ın ölümüyle 19 yaşında tahta yeniden Mehmet'in oturmasıyla başlamaktadır. Bizans tarafından padişah zayıf görüldüğünden Mehmet'in tahta geçmesi memnuniyetle karşılanmıştır. Halkın ve ordunun da genç padişaha güveni yoktur. Bizans genç padişahıtan faydalanmak istemektedir. Ancak Grandük Notaras, Mehmet'in genç olmasının yanı sıra birçok ilim bildiğini, dillerini ve dinlerini öğrendiğini savunarak onun deccal olduğunu söylemlerine taşımıştır. İlerleyen sahnelerde Mehmet'in sert duruşunun ardında iyi bir devlet adamı olduğu aldığı riskli kararlarla gösterilir. Bu tür sahnelerde Mehmet yüceltilir ve devlet adamlığının ardında yatan zekâsı övülür. Filmdeki 2.Mehmet, gerçekliğin taklidi ile imaja dönüşmüştür. Baudrillard'a göre üçüncü simülakr düzeninde gerçeklik ile imajlar arasında oluşan bütünlük çökmüştür. İmajların yayılması iletişim teknolojileri ile mümkün olurken imajlar gerçeklikten farklı olmayarak gerçek dünyayı temsil eder olmuşturlar. İmajlar gerçeklik duygusunu üretirler ve insanların bunu gerçek olarak algılamasını sağlarlar (Toffoletti, 2014, s.18).

Filmdeki imajlar dışında kamera, aydınlatma, karartma, ses ve kurgu gibi unsurlar estetik değeri yok etmiştir. Filmdeki ilerleyen sahneler ve konular ise şu şekildedir:



Resim 1: Mehmet'in Rüyası



Ben ceddin Osman.

Resim 2: Mehmet Osmanlı Devleti'nin Kurucusu Osman ile Karşılaşır



Bu yüzüğü en çok hak eden sensin.

Resim 3: Osman, Mehmet'e Yüzük Verir



Resim 4: Yüzük Ateşe Düşer



Resim 5: Mehmet Ateşe Düşer

Mehmet bir gece rüyasında Osmanlı Devleti'nin kurucusu olarak bilinmekte olan Osman'ı görür ve Osman'ın Konstantiniyeyi fethedecek kişinin kendisi olduğunu söylemesinin ardından kendisine layık gördüğü yüzüğü ateşin içine düşürür ve kendisinin de bu ateşe düştüğü hissiyatını hisseder ve korkarak rüyasından uyanır; “Ya ben Konstantiniyye alırım ya da Konstantiniyye beni!” meşhur sözünü söyler.

Önal'a göre; bugünkü yönetmenler tarih filmlerinde tarihe, sisteme, nesneye ve zamana farklı bir düşünce boyutu kazandırmaktadır. Bu kazanımlar içerisinde yorum, tartışma, yeniden yaratım yer almaktadır. Yönetmenler kendilerini yansıtarak eleştirel bakış ortaya koymaktadırlar. İzleyici burada, yüzüğün ateşin içine düşmesi ve Mehmet'in de bu ateşin içine sürüklenmesiyle savaşın kolay bir savaş olmayacağını düşünebilmektedir. Ateş, savaş simgelemekte ve bu yüzüğe sahip olabilmek için harlı ateşin içinden geçmeden yani savaşmadan bu yüzüğe sahip olunamayacağı anlaşılabilir. Asıl anlam burada kaybolmuştur ve nesnelere taklit edilmiştir. Ateşin savaşı simgelemesi, yüzüğün nesneleştirilerek metafor olarak kullanılmasında simülasyon aşaması görülmektedir. Nesnelere asıl anlamlarını taşımayarak simüle edilmiştir. Filmdeki savaş sahnelerine bakıldığında dini vurgulara sıkça rastlamak mümkündür. Osmanlı ordusunda savaşan

askerlerin hepsinin Müslüman olduğu izlenimi yaratılmıştır. Osmanlı tarihinde böyle bir gerçeklikle karşılaşmak mümkün değildir. Türk Tarihi Kurumundan edinilen bilgiye göre; “Osmanlılar, muharebede esir düşen harbe elverişli hristiyanları ilk zamanlarda kısa bir müddet için Türk terbiyesi üzerine yetiştirerek onlardan bir askeri sınıf teşkilini düşünmüşler ve esirlerden beşte birinin devlet hesabına alınarak derhal tatbikine geçmişlerdir ki bu, yeniçeri ocağının başlangıcı olmuştur” (<https://www.ttk.gov.tr/>). Filmdeki savaş sahneleri din ile bağdaştırılmıştır. Savaş öncesinde namaz kılınması, tekbir getirilmesi ve dualar edilmesi bunun göstergesi olabilmektedir. 1453 filmindeki gerçeklik montaj ve kamera hareketleriyle yeniden canlandırılırken hikâyeye farklı bir düşünce boyutu kazandırılarak tarih yeniden inşa edilmiştir. Bunun yanı sıra milliyetçi duyguların hakim geldiği filmde din olgusunun sıklıkla kullanımı ideolojiye taşınmış ve bu ideoloji göstergelerle anlatılmıştır. Filmde ideoloji duyguları milliyetçilikmiş gibi sunulmuş, tarih ortaya konulurken gerçeklik tartışılmamakta, ekran gerçekliği insanlara yutturulmaya çalışılmaktadır. Filmde yönetmenin yakın ve uzak çekimlere başvurmasıyla yakın çekimde duygusalık uzak çekimde ise yüceltme vurgusu yapılmıştır. Filmdeki ideoloji, teknoloji ürünüyle sunulmuş ve bütünleştirilmiştir. Burada ideoloji yitimini de görmek mümkün olabilmektedir.



Resim 6: Namaz Kılma Sahnesi



Resim 7: Dua Etme Sahnesi



Resim 8: Savaş Sahnesi

Bilgisayar teknolojisinin yardımıyla oluşturulmuş olan savaş sahnelerinde sıkça şiddet sahnelerine de rastlamak mümkün olmuştur. Kafa, kol, bacak kopmaları ve kan şiddetin boyutunu göstermektedir. Baudrillard'a göre; sinemada savaş filmlerinin gerçek olduğunu düşünerek yansımaları izlemekteyiz ve savaş imgeleri sinematografik olarak sunulmaktadır. Gerçeklik sanal savaşa dönüştürülerek kurmaca anlatım gerçekleştirilmektedir (Baudrillard, 2015, s.126).

Filmde savaş sahnelerinde şiddet teknolojik olarak devam etmiş ve gerçek şeffaf bir şiddete dönüşmüştür. Sinema şiddeti teşvik etmesinin yanı sıra, beyazperdede yapmacıklı bir şiddet sunumu da gerçekleştirmektedir. Sinema şiddeti hem hikâyeleştirerek hem de görsel efektlerle sunarak gerçekliği seyirci gözünde uzaklaştırmaktadır. Savaş sahnelerinde yer alan mekânlara bakıldığında ise mekânların sanal olarak yeniden üretildiği göze çarpmaktadır. Bu yeniden üretimde görsel efektler kullanılmıştır. Buna göre sanal gerçeklik yaratıldığı sonucuna ulaşılabilmektedir (Saral, 2017, s.95). Sanal gerçeklik yaratımı, tarihi algılama biçimimizi değiştirmiş ve sinemada gerçeklik yitimini mekân üzerinden görmek de mümkün olmuştur (Saral, 2017, s.95, 96). Jean Nouvel'e göre; sinemada mekân, görülenin zihindeki devamı olan mekândır. Bu mekânı ayartma mekânı olarak gören düşünür, ayartma mekânın sanal yanılısama mekânı olduğunu dile getirir ve ona göre, sinema alanında alan derinliğiyle oynanmakta ve nerede durulacağı bilinmeyen bir dizi filtre öne çıkarılmaya çalışılmaktadır. Sinema bir tür hikâye içinde hikâye yaratmaktadır (Nouvel ve Baudrillard, 2011, s.23).



Resim 9: Rumeli Hisarının Yapım Aşaması



Resim 10: Taarruzun Başlaması

Bunun dışında filmdeki hikâyenin tam merkezinde ötekiler yer almaktadır. Ötekiler, İstanbul'un fethinde önemli olayların yaşanmasına sebebiyet vermelerinin yanı sıra konunun gidişatını da belirleyen faktör olmaktadır. Bizans, Avrupa, Latinler, Papa, Karamanoğulları Beyliği ve Şehzade Orhan öteki olarak öne çıktıklarından filmde ben ve öteki anlayışının inşa edildiği görülmektedir. Sinemada ben ve öteki bakış açısından söz etmek mümkün olmaktadır. Ben, Osmanlı'yı temsil bulurken benden olmayan olarak tanımlanan öteki ise Bizans, Avrupa, Latinler, Papa, Karamanoğulları Beyliği'ni temsil etmektedir. Baudrillard'a göre; ötekiliği yaratan farklılığın kendisi bir "ütopyadır" (Demir, 2018, s.34 akt. Sevim ve Marmara, 2020, s.82). Cengiz'e göre; "Ötekinin yok edildiği çağın tersine düşünürce göre; ötekinin üretildiği çağda yaşıyoruz. O artık tutku nesnesi değil, üretim nesnesidir. Sistem içinde öteki'nin bulunmaması, ötekinin yok oluşu, ben'in varlığını tehlikeye soktuğundan ötekinin üretimi yoluna gidilmektedir" (Cengiz, t.y s.123,124). Filmdeki düşmanlar öteki olarak değerlendirilmekte ve bu ötekilerin öteki olmasıyla savaş boyutuna geçilmektedir. Ben ve öteki arasında zıtlasmalar yaşanmakta ve savaş sahnelerindeki ölümüne edilen mücadele ölüm gösterisine dönüşürken ben ve ötekinin ideolojisi beyazperdeye yansıtılmaktadır. Güçlü olan iktidara karşılık bir boyun

eğme söz konusudur ve savaş simülakr'ın kendisi olmaktadır.

Filmin sonunda olağanüstü mücadele sonucunda fethedilen İstanbul'un görüntüsünün sunulmasının yanı sıra Mehmet'in Ayasofya'ya girmesi kamera açısından şaşalı olurken, Mehmet'in Ayasofya'ya sığınan halk karşısında söylediği sözler halk tarafından hoş karşılanmış ve Türklerin Avrupa tarafından karşılanan barbar olduğu düşüncesi yerini muktedirliğe bırakmıştır. Mehmet'in hoşgörülü yaklaşımı, savaşın korkunç izlerini sildirmeye yettiği toplumun gülen gözlerinde anlaşılmaktadır.



Resim 11: Mehmet'in Ayasofya'ya Girişi

Filme savaş sahnelerinden arta kalan zaman diliminde farklı hikâyelere de odaklanılmaktadır. Ulubatlı Hasan'ın hikâyesi onlardan birisidir. Ulubatlı Hasan, Era adlı bir kadınla aşk yaşamaktadır. Era, Müslümandır ve küçük yaşta Bizanslıların köylerini basması sonucunda ailesini kaybetmiş, köle pazarında satılmıştır. Urban adlı kişinin onu görüp yanına alması neticesinde Urban'ın yanında yetişerek top dökmesini öğrenmiştir. Urban ile birlikte Osmanlı'ya hizmet etmiş ve top dökümhanesine kızların girememesi nedeniyle saçlarını kısa kesmiş, görünümünü değiştirmiştir. Savaşa anne ve babasının intikamını almak için gitmek istemektedir. Ancak Ulubatlı Hasan bu duruma ilk başta karşı çıksa da, Era'nın kararlılığı Hasan'ın yanlısı düşündüğünü hissettirir. Filmin sonunda kahraman bir şekilde resmedilen Ulubatlı Hasan şehit düşer, izleyici Era'nın Hasan'dan hamile olduğunu hisseder. Baudrillard'a göre; sinemada starın ölümü diye bir algı vardır ve starların ölmesi gerekmektedir. Mükemmel ve yüzeysel olmaları için bu durum gereklidir. Bu da baştan çıkarıcılığı temsil etmektedir (Baudrillard, 2014, s.119, 120).

Filme Era bir kadın olarak ayartıcı rol kimliğine bürünmüş ve ritüel güzelliğini sunarken yer yer çıplak bedeniyle erkeği baştan çıkarmıştır. Ulubatlı Hasan ise bir erkek olarkten kaslı ve güçlü duruşu ile yani çıplak beden sunumuyla baştan çıkarıcı rol üstlenmiştir. Era ve Ulubatlı Hasan'ın birbirlerine olan bakıştan ziyade yüz ifadeleri de baştan çıkarıcılığı temsil etmiştir. Baudrillard'a göre; "Baştan çıkarma özelliği taşıyan bu ünlü portreler, bizim maskelerimizdir aslında; onlar bizim Paskalya Adası'na diktiğimiz heykellerdir. Ancak aldanmamak gerekir: Nasıl ki tarihte, hayranlıklara ve dinsel tutkulara,

kurban törenlerine ve isyanlara tanıklık eden sıcak kalabalıklar var olmuşsa şimdi de baştan çıkarmaya ve cazibeye kapılmış soğuk kitleler vardır. Onların portresi sinematografik olma özelliği gösterir ve başka tür bir kurban törenine tanıklık ederler.” (Baudrillard, 2014, s.119).



Resim 12: Era ve Ulubatlı Hasan

Sonuç

Sinema sanatı Baudrillard'ın düşüncesine göre gerçeklikten ziyade gerçeğin hipergerçeğe dönüştüğü kitle iletişim araçlarından birini temsil etmektedir. Sinema kendi gerçekliğini; kurgu, montaj, ses, ışık vd. gibi teknoloji ile kurmaktadır. Bu teknoloji asıl olan gerçekliği yok ederek sanal gerçekliğe dönüşmüş ve illüzyonla gerçek ötesi bir dünyaya geçilmiştir. Baudrillard'a göre illüzyon, hem gerçeği hem de imgesini ortadan kaldıran kusursuz cinayetin kendisidir. illüzyonla beraber imge adlı anlamsız şey sürekli bir şekilde üretilmeye başlanmıştır. Teknoloji ile efektlerin gelişimiyle gerçekle birlikte yanılısamanın da ortadan kalktığı görülmektedir. Sinemada gerçekliğin yeniden üretimi yanılısamayı öldürmüştür. Yanılısamanın kaybı, gerçeğin hipergerçeğe dönüşmesine yol açmıştır. Düşünre göre, sinemada etkin faktörlerden birisi Amerikan kültürüdür. Hollywood'un gerçekliğe sahip olmayan görüntüye sahip olduğunu savunan düşünür, Amerika'yı ütopya olarak değerlendirirken Amerika mı sinemayı ortaya çıkarır yoksa sinema mı Amerika'yı ortaya çıkarır sorusuyla Amerika ve Amerikan sineması üzerine eleştirel nitelik taşıyan soruya yönelmiştir.

Sinemada gerçekliği tarih filmleri üzerinden yorumlayan düşünre göre; sinema sanatı bulunduğu tarih içerikleriyle gerçeklik algısını değiştirdiğinden seyircinin gerçekliğe yaklaşımı sunulan gerçeklik üzerine yoğunlaşmaktadır. İnsanlar tarihsel filmleri izlerken hipergerçekçi sunumla karşılaşmakta ve kurgusal anlamda montaj ve kameranın oyunlarını izlemektedir. Tarih filmlerinden içerikten ziyade tekniğin başarılı sunumu gerçeğin yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda, çalışmada Fetih 1453 filmi ele

alınarak Baudrillard'ın sinemadaki hipergerçeklik üzerine ortaya koymuş olduğu felsefesinin incelenmesi amaçlanmıştır.

İncelenen çalışmada Fetih 1453 filminde tarih gerçekliğinin kurgu yoluyla inşa edildiği görülmektedir. Tarihin gerçekliğinden ziyade kurgulanan bir tarihin anlatımına rastlanmaktadır. Filmde yoğun duygusallık hava hakimdir. Duygusallık müziklere, hareketlere, renklere ve sese taşınmıştır. Hikâye, tek bakış açısından sunulmaktadır. Ben ve ötekiler vardır. Ötekiler; Bizans, Avrupa, Papa, Latinler ve Karamanoğullarından ziyade Şehzade Orhan da öteki olarak görülmüştür. Filmde illüzyonik etkiler karşımıza çıkmaktadır. Yavaş ve hızlı çekimlerle anlam değişikliğe uğratılmaktadır. Mehmet'in savaş sahnelerinde yavaş çekimlerin kullanılması Mehmet'i yüceltmıştır. Karanlık fon kullanımlarına da rastlamak mümkün olmuştur. Karanlık ile birlikte bulutların çökmesi, Bizans'ın kaybedeceği hissini uyandırırken çaresizlik hissiyatı görsel efektlerle sunulmuştur. Bu bilgilere istinaden hikâyenin efsaneleştirildiği filmin her karesinde görülmüştür. 1453 filmindeki gerçeklik montaj ve kamera hareketleriyle yeniden canlandırılırken hikâyeye farklı bir düşünce boyutu kazandırılarak tarih yeniden inşa edilmiştir. Bunun yanı sıra milliyetçi duyguların hakim geldiği filmde din olgusunun sıklıkla kullanımı, ideolojiye taşınmış ve bu ideoloji göstergelerle anlatılmıştır. Gerçeklik yitimini ideoloji boyutuyla da görmek mümkün olmuştur. Filmde savaş sahnelerindeki şiddete rastlamak mümkündür. Savaş sahnelerinde şiddet teknolojik olarak devam etmiş ve gerçek şeffaf bir şiddete dönüşmüştür. Filmde Hollywood havası görmek mümkün olurken kadın ve erkeğin ayartıcı rol kimliğine büründüğü de tespit edilebilmektedir. Baudrillard'ın sinemada hipergerçeklik üzerine ortaya koymuş olduğu düşüncelerinin yansıtıcısı olan Fetih 1453 filmi çok ses getiren filmlerden birisi olmasının yanı sıra gerçekliğin hipergerçeğe dönüştüğü; yanılısamının, imgenin ve estetiğin yok olmasının ardından ideolojinin de öldüğünün görüldüğü film olarak da literatüre geçmektedir.

Extended Abstract

According to Baudrillard, the art of cinema represents one of the mass media tools in which reality, rather than reality, turns into hyperreality. Cinema presents its own reality; editing, montage, sound, lighting etc. It is established with technology such as. This technology has transformed into virtual reality by destroying the actual reality and has moved into a post-real world with illusion. According to Baudrillard, illusion is the perfect murder itself that eliminates both reality and its image. Along with illusion, a meaningless thing called image began to be produced continuously. It seems that with the development of technology and effects, illusion disappears along with reality. The reproduction of reality in cinema has killed illusion. The loss of illusion has led to the transformation of reality into hyperreality. According to the thinker, one of the effective factors in cinema is American culture. Arguing that Hollywood has an image that does not have reality, the thinker, while evaluating America as a utopia, turned to the critical question of America and American cinema by asking whether America reveals cinema or whether cinema reveals America.

According to thinkers who interpret reality in cinema through history films; Since the art of cinema changes the perception of reality with the historical content it presents, the audience's approach to reality focuses on the reality presented. When people watch historical films, they encounter hyperrealistic presentation and watch the plays of montage and camera in a fictional sense. In historical films, the successful presentation of technique rather than content results in the reproduction of reality. In this context, the study aims to examine Baudrillard's philosophy on hyperreality in cinema by examining the movie Conquest 1453.

In the examined study, it is seen that historical reality is constructed through fiction in the movie Conquest 1453. Rather than the reality of history, one encounters the narration of a fictionalized history. Intense emotional atmosphere prevails in the film. Emotionality is carried into music, movements, colors and sound. The story is presented from a single point of view. There is me and others. Others; Prince Orhan was seen as the other rather than Byzantium, Europe, the Pope, Latins and Karamanoğulları. Illusory effects appear in the film. The meaning is changed with slow and fast shots. The use of slow motion in Mehmet's battle scenes glorified Mehmet. It has also been possible to encounter the use of dark backgrounds. The collapse of the clouds with darkness creates the feeling that Byzantium will lose, while the feeling of helplessness is presented with visual effects. Based on this information, it can be seen in every frame of the film that the story has become legendary. While the reality in the movie 1453 was revived with montage and camera movements, history was reconstructed by adding a different dimension of thought to the story. In addition, the frequent use of the phenomenon of religion in the film, where nationalist feelings dominate, was transferred to ideology and this ideology was explained with signs. It has also been possible to see the loss of reality from the dimension of ideology. It is possible to encounter violence in war scenes in the movie. According to Baudrillard,

violence in war scenes; It is virtual violence. The audience, vulnerable to this virtual violence, witnesses the increasing violence and experiences the photocopy level of violence. In the movie, violence in the war scenes continued technologically and turned into real transparent violence. While it is possible to see a Hollywood atmosphere in the film, it can also be seen that men and women take on seductive roles. The movie Conquest 1453, which reflects Baudrillard's ideas on hyperreality in cinema, is not only one of the movies that made a lot of noise, but it is also mentioned in the literature as the movie in which reality turns into hyperreality and ideology dies after the disappearance of illusion, image and aesthetics.

Kaynakça | References

- Adanır, O. Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler, (1.Baskı), Hayalet Kitap: İstanbul, 2008
- Akbulut, H. Film Çözümlemeleri, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi, t.y
- Aydın, H. Baudrillard'ın Simülasyon Kuramında Kitle İletişim Araçlarının Yeri, Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (The Journal of Social and Cultural Studies) Cilt/Volume: 5, Sayı/Issue: 11, Yıl/Year: 2019, ss. 347-358
- Baudrillard, J. Simülakrlar ve Simülasyon, Çev: Oğuz Adanır, (6.Baskı), Doğu Batı Yayınları:Ankara, 2011
- Baudrillard, J. Baştan Çıkarma Üzerine, Çev: Ayşegül Sönmezay, (4.Baskı), Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2014
- Baudrillard, J. Sanat Komplosu, Çev: Oğuz Adanır, İletişim Yayınları: İstanbul, 2005
- Baudrillard, Kötülüğün Şeffaflığı Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme, Çev: Emel Abora ve Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 1.Baskı, 1995
- Baudrillard, J. Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği, Çev: Oğuz Adanır, Doğu-Batı Yayınları: Ankara, 3.Basım, 2015
- Baudrillard, illüzyon, Yitirilen İllüzyon ve Estetik, s.9-25, Doğu-Batı Dergisi, Sayı 19, Mayıs-Haziran-Temmuz, Ankara, 2002.
- Baudrillard, J. Amerika, Çev: Yaşar Avunç, (3.Basım) Ayrıntı Yayınları: İstanbul, 2013
- Cengiz, A. (t.y) Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı ve Küresel (Evrensel) İnsanın Çıkmazları, İletişim Fakültesi Dergisi.
- Çakmak, F. Çimen, Ü. "Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Bağlamında Kur'an'da Eleştirilen Kişilik Tipleri ve Modern Dünyada Gerçeklik Arayışı". İlahiyat Tetkikleri Dergisi 57/1 (Haziran 2022), 1-10.
- Çimen, Ü. (2020) Kötülüğün Terlemesi Tüm Yönleriyle Jean Baudrillard, Atatürk Üniversitesi Yayınevi: Erzurum, Erişim Adresi: <https://ekitap.atauni.edu.tr>
- Çimen, Ü. (2020) Concretization of Integral Reality Theory with the Video Assistant Referee System: Analysis of The Football Competitions of Metropolitan Municipality Erzurumspor, One of The Sportoto Super League Teams, within The Season 2018-2019, Turkish Journal of Sport and Exercise /Türk Spor ve Egzersiz Dergisi <http://dergipark.gov.tr/tсед>, Pages: 327-337
- Dağ, Ahmet. Ölümcül Şiddet Baudrillard'ın Düşüncesi, Külliyyat Yayınları: İstanbul, 2011, s.31-70-86

Deleuze, G. Issız Ada ve Diğer Metinler Metinler ve Söyleşiler, Bağlam Yayıncılık: İstanbul, 2009

Demir, Ö. ve Çencen N. Tarih Sinema Etkileşiminin Popüler Kültürdeki Yeri, Kafkas Üniversitesi, e – Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi, 2(1), Nisan 2015

Girgin, Ü.H. (2019) Simülasyon Evrenine Özgü Sinema, SineFilozofi Dergisi, Vol/Cilt: 4 No/Sayı: 8 ISSN: 2547-9458

Gümüş, S. (2019). Bir medya aracı olarak sinemanın din eğitiminde kullanımı: Baudrillard'ın simülasyon teorisi bağlamında bir değerlendirme. Değerler Eğitimi Dergisi, 17 (38), 7-40. DOI: 10.34234/ded.347162

Jenkins, H. Cesur Yeni Medya Teknolojiler ve Hayran Kültürü, Çev: Nihan Yeğengil, İletişim Yayınları: İstanbul, 2016

Karapınar, A. Gerçeklik ve Hipergerçeklik: Baudrillard ve G.Debord Anlatılarından Hareketle Hakikatin Yeniden İnşası, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:10, Sayı:53, 2017

Nouvel ve Baudrillard, J. J. Tekil Nesnelere Mimarlık ve Felsefe, Çev: Aziz Ufuk Kılıç, Yem Yayın: İstanbul, 2011

Orta, N. (2019) Toplumsal Bellek ve Sinema: Popüler Sinema Örneği Olarak Fetih 1453, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Cilt: 12 Sayı: 2, 1094 - 1126

Önal, H. (t.y) Film Eleştirisinde "Kendini Yansıtma" ve "Meta-sinematik" Anlatının Evreleri, <https://dergipark.org.tr/>

Saral, N. Sinemada Görsel Efektlerle Mekânın ve Tarihin Yeniden Üretilmesi: Fetih 1453 Filmi, (Yüksek Lisans Tezi), Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2017

Sevim, S, Marmara, T. (2020). “Öteki” Kavramının Çağdaş Seramik Sanatına Yansması”. Sanat Dergisi, (36), 77-102. Araştırma makalesi/Research article Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.737835>

Toffoletti, K. Yeni Bir Bakışla Baudrillard, Çev: Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap:İstanbul, 2014

Ulusoy, M. F. Tarihiçi Sinemayı Keşfediyor: Sinema, Tarihiçiler Tarafından Nasıl Değerlendirilmeli?, Intermedia International e-Journal, December, 2020; 7(13)

Yılmaz, H. Amerikan Sinemasına Egemen Mutlu Son İdeolojisi, (Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2011

<https://www.ttk.gov.tr/> :Erişim Tarihi:29.12.2023

https://tr.wikipedia.org/wiki/Fetih_1453

JOURNAL OF TÜRKİYE MEDIA ACADEMY



SAYI/ISSUE: 8 EYLÜL/SEPTEMBER YIL/YEAR: 2024



www.turkiyemedyaakademisi.com