



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK  
LİSANS  
TEZİ**

**İFADE HÜRRİYETİNİN SİNEMA FİMLERİNDE  
MİZAH YOLUYLA KULLANILMASI: HÜKÜMET  
KADIN I - II FİMLERİ ÖRNEĞİ**

**MERVE YEĞİN NAJİ**

**RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**TEMMUZ 2019**



**İFADE HÜRRİYETİNİN SİNEMA FİMLERİNDE MİZAH YOLUYLA  
KULLANILMASI: HÜKÜMET KADIN I – II FİMLERİ ÖRNEĞİ**

**Merve YEĞİN NAJİ**

**YÜKSEK LİSANS**

**RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**RADYO TV VE SİNEMA BİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TEMMUZ 2019**

Merve YEĞİN NAJİ tarafından hazırlanan “İfade Hürriyetinin Sinema Filmlerinde Mizah Yoluyla Kullanılması: Hükümet Kadın I – II Filmleri Örneği” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / ~~OY ÇOKLUĞU~~ ile Gazi Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman (Başkan) :** Prof. Dr. Ahmet ÇİFTÇİ

Radyo, Televizyon ve Sinema, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~

**Üye :** Dr. Öğr. Üyesi Nuray Hilal TUĞAN

Radyo, Televizyon ve Sinema, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~

**Üye :** Dr. Öğr. Üyesi Sena COŞKUN

Sinema ve Televizyon, Afyon Kocatepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~

Tez Savunma Tarihi: 31/07/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZALF  
Enstitü Müdürü

## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Merve YEĞİN NAJİ

31.07.2019

İfade Hürriyetinin Sinema Filmlerinde Mizah Yoluyla Kullanılması: Hükümet Kadın I – II  
Filmleri Örneği

(Yüksek Lisans Tezi)

Merve YEĞİN NAJİ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2019

ÖZET

İnsan haklarına dair bazı ulusal belgeler ile uluslararası sözleşmelerde, anayasalarda ve kanunlarda düzenlenip teminat altına alınan ifade hürriyeti, sinema hürriyetinin temeli ve olmazsa olmaz şartıdır. Yani, sinema hürriyeti de ifade hürriyetinin kapsamında yer alan temel haklardan biridir. Öte yandan sinema filmlerinin, toplum üzerinde önemli bir tutum ve kanaat oluşturma gücü vardır. Sinemaya bu gücü veren öğelerden biri de mizahtır. Sinema filmlerinde mizah, bir dil olarak, düşünce ve kanaatleri açıklamada etkili bir yol, yöntem ve türdür. Özel yaşam ve insan onuru gibi diğer temel kişilik haklarının korunması ihtiyacına binaen genelde sinema hürriyetinin ve özelde de mizah yoluyla sinemada ifade hürriyetinin kullanımının sınırlandırılması gerekebilmektedir. Bu yüzden, ‘hür fakat sorumlu bir sinema’ anlayışı bu çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, sinema filmlerinde, mizah yoluyla düşünce ve kanaatlerin açıklanması ve yayılması olgusunun Hükümet Kadın I-II filmleri üzerinden analiz edilmesi bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Bilim Kodu : 115702  
Anahtar Kelimeler : İfade hürriyeti, Sinema hürriyeti, Sınırlandırmalar, Sinema, Komedi/Mizah, Eleştiri.  
Sayfa Adedi : 236  
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Ahmet ÇİFTÇİ

The Exercise of The Right to Dissemination of Thought on Cinema Through Humour :  
Hükümet Kadın I and II Sample Films  
(M.S. Thesis)

Merve YEĞİN NAJİ

GAZİ UNIVERSITY  
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES  
July 2019

ABSTRACT

Freedom of expression, regulated and guaranteed in some national documents and international conventions, constitutions and laws, is the basis and *sine qua non* of freedom of cinema. In other words, freedom of cinema is also one of the fundamental rights within the scope of freedom of expression. On the other hand, cinema films have an important power to form attitude and opinion on society. Humor is one of the elements that give this power the cinema. Humor in cinema films as a language is an effective way, method and genre in explaining thoughts and opinions. Due to the need to protect other fundamental personal rights such as private life and human dignity against freedom of expression, it may be necessary to restrict the use of freedom of expression in general and the freedom of expression in cinema through humor in particular. Therefore, “a free but responsible cinema conception” constitutes the starting point of this study. In this study, the phenomenon of explaining, disseminating and limitation of thoughts and opinions through humor in cinema films is analyzed through Hükümet Kadın I-II films.

Science Code : 115702  
Key Words : Freedom of expression, freedom of cinema, Limitations, cinema, comedy/ humour, criticism  
Page Number : 236  
Supervisor : Prof. Dr. Ahmet ÇİFTÇİ

## TEŞEKKÜR

Bu Tezde, sinemada etkili bir yöntem olan mizahın eleştirel işlevi incelenmiştir. Bu amaçla içeriğinde salt güldürüyle birlikte çokça mizahî unsur taşıyan, yakın tarihli Hükümet Kadın I-II filmleri Eleştirel Söylem Çözümlemesi yöntemi ile incelenerek çözümlenmiştir. Böylece çalışmada filmlerin mizah yoluyla nasıl etkili bir eleştiri görevi üstlendiği ortaya konulmuştur. Bu çalışma, sinema filmleri yoluyla ifade hürriyetinin kullanılması konusunu ve mizahın eleştirel dil işlevini Hükümet Kadın I ve II filmleri üzerinden inceleyen literatürdeki ilk çalışmadır.

Bu çalışma, birçok kişinin desteği ve yardımı ile gerçekleştirilmiştir. Öncelikle, çalışmanın başlangıcından itibaren her türlü desteği sunan, bana yol gösteren ve kendisiyle çalışmaktan onur duyduğum tez danışmanım Prof. Dr. Ahmet Çiftci' ye teşekkürü bir borç bilirim. Tez çalışması sırasında fikir ve önerileriyle bana her zaman destek olan Prof. Dr. Gülcan Seçkin'e şükranlarımı sunarım. Tezin yazımının başlangıcından tamamlanmasına kadar geçen süreçle ilgili yol gösterici tavsiyelerinden ve rehberliklerinden ötürü Arş. Gör. Mahmut Bingöl'e ve arkadaşım Pınar Göç Edin'e teşekkür ederim.

En önemlisi hayatım boyunca maddî manevî her zaman yanımda olan ve bu çalışmanın ortaya çıkmasında en büyük katkıyı sağlayan, annem Zeynep Yılmaz'a, babam Prof. Dr. Eşref Yeğin'e ve abim Muhammed Arif Yeğin'e çok teşekkür ederim. Son olarak bu zorlu süreçte istikrarlı ve disiplinli bir çalışma yürütebilmem için telkinleriyle beni destekleyen değerli eşim Dr. Mohamad Anas Naji'ye çok teşekkür ederim.



## İÇİNDEKİLER

	<b>Sayfa</b>
ÖZET .....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER .....	vii
ÇİZELGELER LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	xii
RESİMLER LİSTESİ .....	xiii
KISALTMALAR.....	xiv
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### İFADE HÜRRİYETİNİN TEORİK ÇERÇEVESİ

1.1. Genel Olarak İfade Hürriyeti .....	9
1.2. Hak ve Hürriyet Kavramları .....	13
1.2.1. Hak Kavramı.....	17
1.2.2. Hürriyet Kavramı .....	19
1.2.3. Hak ve Hürriyetlerin Sınıflandırılması .....	20
1.2.4. Temel Hak ve Hürriyetlerin Sınırlandırılması .....	22
1.3. İfade Hürriyeti Kavram ve Gelişimi .....	23
1.4. İfade Hürriyetinin Kullanım Yolları ve Araçları .....	36
1.5. İfade ve İletişim Aracı Olarak Dil .....	40
1.6. İfade Hürriyetinin Sınırlanması .....	41
1.7. Ulusal ve Uluslararası Mevzuatta İfade Hürriyeti ve Sınırlandırılması .....	45
1.7.1. Ulusal Mevzuatta (Belgelerde) İfade Hürriyeti .....	46
1.7.2. Uluslararası Mevzuatta İfade Hürriyeti .....	46

**Sayfa**

1.7.2.1. Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi (10 Aralık 1948).....	46
1.7.2.2. Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi (3 Eylül 1950).....	47
1.7.2.3. Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşme (20 Kasım 1989)	48
1.7.2.4. Avrupa Konseyi Avrupa Sınırötesi Televizyon Konvansiyonu .....	49
1.7.2.5. Avrupa Birliği Temel Haklar Şartı (7-8 Aralık 2000).....	50
1.7.2.6. Görsel- İşitsel Medya Hizmetleri Yönergesi (2010/13/EU).....	51
1.7.3. Türk Mevzuatında İfade Hürriyeti .....	52
1.7.3.1. 1982 Anayasa'sında İfade Hürriyeti.....	52
1.7.3.2. 5187 Sayılı Basın Kanunu .....	58
1.7.3.3. 2954 Sayılı Türkiye Radyo ve Televizyon Kanunu .....	59
1.7.3.4. 6112 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun.....	61
1.7.3.5. 5651 Sayılı İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Denetlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanun.....	64
1.7.3.6. 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun.....	65

**İKİNCİ BÖLÜM****BİR İFADE ARACI OLARAK SİNEMA FİLMİ VE MİZAH**

2.1. Sinema Filminin Tanımı .....	70
2.1.1. Sözlük Tanımı.....	70
2.1.2. Doktrin Tanımı .....	72
2.1.3. Mevzuattaki Tanımlar.....	74
2.1.3.1. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK) .....	74
2.1.3.2. Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun .....	75
2.2. Sinemanın Nitelikleri ve İşlevleri.....	75

**Sayfa**

2.2.1. Sinemanın Nitelikleri ve Özellikleri.....	75
2.2.1.1. İfade (Düşünceyi açıklama ve yayma) aracıdır .....	76
2.2.1.2. Sanat dalıdır .....	77
2.2.1.3. Endüstri aracıdır .....	79
2.2.1.4. Kitle iletişim aracıdır .....	80
2.2.1.5. Denetime tabî olmalıdır .....	81
2.2.2. Bir Kitle İletişim Aracı Olan Sinemanın İşlevleri .....	85
2.2.2.1. Eğlence aracıdır .....	85
2.2.2.2. Eğitim aracıdır .....	86
2.2.2.3. Propaganda aracıdır .....	88
2.2.2.4. Kültür aktarım ve üretim aracıdır .....	89
2.3. Sinema Filminin Kısa Tarihçesi .....	91
2.3.1. Dünyada Sinema .....	91
2.3.1.1. Sessiz sinema .....	92
2.3.1.2. Sesli sinema .....	95
2.3.2. Türkiye’de Sinema .....	96
2.4. Sinemada Tür Kavramı ve Komedi .....	100
2.4.1. Tür Kavramı .....	100
2.4.2. Sinemada Tür Kavramı .....	100
2.4.3. Sinemada Komedi (Gülme/Güldürü) Türü .....	104
2.5. İfade Aracı Olan Sinema Filmlerinde ‘Mizah’ .....	107
2.5.1. Mizahın Tanımı .....	109
2.5.2. Mizahın İşlevleri .....	113
2.5.2.1. Mizahın psikolojik ve sosyolojik işlevi .....	113
2.5.2.2. Mizahın eğlendirme işlevi .....	115
2.5.2.3. Mizahın iletişim işlevi .....	116

	<b>Sayfa</b>
2.5.2.4. Mizahın kültür taşıyıcılık işlevi.....	118
2.5.2.5. Mizahın sanat işlevi.....	120
2.5.2.6. Mizahın kültür taşıyıcılık işlevi.....	123
2.5.3. Mizahın Çeşitleri .....	125
2.5.4. Mizahın Türleri.....	127
2.5.5. Mizah Teorileri .....	127
2.5.6. Geçmişten Günümüze Türk Mizahı .....	130
2.5.7. Türk Sinema Filmlerinde Mizahın Kullanımı .....	143
<b>ÜÇÜNCÜ BÖLÜM</b>	
<b>HÜKÜMET KADIN I –II FİLMLERİNDE MİZAH YOLUYLA İFADE HÜRRİYETİNİN KULLANILMASI</b>	
3.1. Yöntem .....	151
3.2. Film Çözümlenmeleri .....	157
3.2.1. Hükümet Kadın I Filminin Eleştirel Söylem Analizi .....	157
3.2.2. Hükümet Kadın I Filminin Eleştirel Söylem Analizi .....	192
SONUÇ .....	213
KAYNAKLAR .....	221
EKLER.....	233
EK-1. Hükümet Kadın I – Film Künyesi.....	234
EK-2. Hükümet Kadın II – Film Künyesi.....	235
ÖZGEÇMİŞ .....	236

**ÇİZELGELERİN LİSTESİ**

<b>Çizelge</b>	<b>Sayfa</b>
Çizelge 1. Kitle İletişim Hürriyeti Tablosu.....	40



## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 1. Toplumsal Sorumluluk Teorisi Halkaları .....	52
Şekil-2: Özel Hayat Alanları.....	58



**RESİMLERİN LİSTESİ**

<b>Resim</b>	<b>Sayfa</b>
Resim 1; “Diyojen” Dergisi Kapağı .....	139
Resim 2. “Marko Paşa” Gazetesi .....	141



## KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

<b>Kısaltmalar</b>	<b>Açıklamalar</b>
<b>AB</b>	Avrupa Birliği
<b>AİHS</b>	Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi
<b>AİİBA</b>	Ankara İktisadî ve İdarî Bilimler Akademisi
<b>AK</b>	Avrupa Konseyi
<b>AK</b>	Avrupa Komisyonu
<b>ANY.</b>	Anayasa
<b>ASTS</b>	Avrupa Sınırdışı Televizyon Sözleşmesi
<b>BM</b>	Birleşmiş Milletler
<b>CETS</b>	Avrupa Konseyi Antlaşma Serisi
<b>DP</b>	Demokrat Parti
<b>ESÇ</b>	Eleştirel Söylem Çözümlemesi
<b>FSEK</b>	Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu
<b>GİMHY</b>	Görsel-İşitsel Medya Hizmetleri Yönergesi
<b>İHEB</b>	İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi
<b>m.</b>	Madde
<b>MK</b>	Medeni Kanun
<b>MEK</b>	Medya Etik Konseyi
<b>No</b>	Numara
<b>RG</b>	Resmî Gazete
<b>RTÜK</b>	Radyo ve Televizyon Üst Kurulu
<b>s.</b>	Sayfa
<b>S.</b>	Sayı
<b>SESAM</b>	Sinema Eseri Sahipleri Meslek Birliği
<b>SFDDSHK</b>	Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun
<b>SVMEK</b>	Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu
<b>TBMM</b>	Türkiye Büyük Millet Meclisi
<b>TRT</b>	Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu



**Kısaltmalar****Açıklamalar****TDK**

Türk Dil Kurumu

**TV**

Televizyon

**VB**

ve benzeri





## GİRİŞ

İnsan, yaratılış itibariyle, sadece ‘düşünme’ ve ‘konuşma’ yetileriyle değil, ‘gülme’ yetisiyle de hayvanlardan ayrılır. Bu yetilerle birlikte insan, çevresiyle ve doğayla ilişkiler gerçekleştirmek üzerine yaratılmıştır. İnsanın gerçekleştirdiği bu ilişkiler, onun duygu ve düşüncelerini, vücut dili, ses ve yazıyla anlatma çabasının bir ürünüdür. İlk insandan günümüze değin uzanan insanın kendini anlatma çabasının hikâyesi, aynı zamanda insanın kendini ifade etmesinin ve iletişimin tarihinin de hikâyesi olmuştur. İnsanın topluca yaşamaya başladığı dönemle birlikte farklı zamanlarda farklı şekillerde ifade etme eylemi de var olmuş ve insanlık tarihiyle paralellik göstermiştir.

Öte yandan gülme de, bir ifade yolu olarak, ilk insanların topluluklar halinde yaşamaya başlamasından günümüze uzanan tarihsel bir serüvenin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Gülme, doğası gereği içinde “*gülünç olanı*” ve “*mizahı*” barındırır. Mizah, kavramsal boyutuyla ele alındığında birçok kaynaktan güldürü, gülmece, gülünç, komik gibi çeşitli kavramlara karşılık geldiği görülür. Fakat her gülme, mizahî bir gülme anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla mizahın gülmeyle ilişkisi muhakkaktır; ancak bu gülme her zaman eğlendirme içermemektedir. Mizahta yapıcı bir eleştiri bir ders çıkarma, düşünmeye sevk etme, ince bir espri bulunur. Bir sanat olarak mizah, kolay bir yol yöntem değildir. Konuşma ve yazı sanatıdır.

Hayatın akışı içerisinde kendiliğinden ortaya çıkan mizah, bireysel bir ihtiyaçtan öte, toplumsal ve siyasal bir talebin içinde var olurken, doğası gereği bir tepki “*eleştirel bir söylem dili*” olma niteliğine sahiptir. Buna karşın mizahın ortaya çıktığı toplumun hoşgörü ortamı, onun eleştirel duruşuna karşı sergileyeceği tutum açısından önem arz etmektedir. Mizah, ‘tahammül ile ‘tolerans’ yani ‘hoşgörü’ ile ‘tahammülsüzlük’, ‘tolerans göstermeme’ yani ‘hoşgörülü olmama’ arasındadır. Çünkü mizahla yapılan eleştiri, kurulu düzene karşı bir silah görevi görerek; toplumsal sistemdeki aksaklıklara bir uyarı mekanizması gibi işlev görür. Bu nedenle geçmişten günümüze muhalefetin aracı olarak işlev gören mizah, siyasal erk için, mutlaka kontrol edilmesi gereken bir alan olmuştur. Mizahın kontrol edilecek kadar önemli bir alan olması, onun ifade hürriyeti kapsamında korunmasına ve sınırlarının çizilmesine de neden olmuştur.

Günümüzün demokrasiyle yönetilen çağdaş devletlerinin olmazsa olmaz unsurları arasında yer alan ifade hürriyeti teorik olarak; “(1)*Düşüncelere ve bilgilere ulaşma (haber alma ve bilgi edinme)*, (2)*düşüncelerinden ötürü kınanmama (kanaat hürriyeti)* ve (3)*düşüncelerini açıklama, yayma ve başkalarına aşılama (ifade) hürriyeti* gibi üç temel ögeden oluşur.”<sup>1</sup> Tezin hem konusunu oluşturan hem de ifade özgürlüğünün en önemli ögesi olarak ele alınan unsur, düşüncenin serbestçe açıklanabilmesidir.

Düşünce ve kanaatlerin serbestçe açıklanması ve yayılmasının en yaygın vasıtaları yani mecraları kitle iletişim araçlarıdır. Bir ülkenin gelişmişlik düzeyi, demokratik bir sosyal hukuk düzeni içerisinde kitle iletişim araçlarına atfettiği önem ve bu araçlara sağladığı hürriyet alanı ile doğrudan ilişkilidir. Ancak ifade hürriyeti (right to speech), kitle iletişim hürriyetine önde gelen bir hürriyettir. Kitle iletişim hürriyeti bir üst başlık olarak, geniş kapsamlı ve her bir kitle iletişim aracı ile kullanılan hürriyetleri ihtiva etmektedir. Dolayısıyla kitle iletişimi içerisinde, alt başlıklar olarak sırasıyla, yazılı basın hürriyeti, ses bantları hürriyeti, plak hürriyeti, sinema filmleri hürriyeti, radyo hürriyeti, televizyon hürriyeti, video hürriyeti, internet hürriyeti ve sosyal medya hürriyeti yer alır. Lâkin bu hürriyetlerin, ifade edilen demokratik yapıda, toplumsal sorumluluk bağlamında uluslararası sözleşme, anayasa ve kanunların öngördüğü özgürlükler ve sınırlamalar çerçevesinde kullanılması önemlidir. Dolayısıyla Anayasa tarafından bu hürriyetlerin kullanılması güvence altına alınmıştır (ANY. m.26/1).

Anayasanın “*Düşünceyi açıklama ve yayma hakkı*” kenar başlıklı 26. maddesinin ilk fıkrasında “*herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir*” hükmü içerisindeki “*veya başka yollarla*” ibaresi, ifade aracı olarak kullanılması sebebiyle diğer kitle iletişim araçlarının yanı sıra sinemayı da kapsamaktadır. Yine aynı fıkranın son cümlesinde “*bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir*” hükmü ile sinemanın düşünce ve kanaatleri açıklama ve yayma yolu olduğu anlaşılmaktadır.

Sinema filmlerinde, sınırsız bir ifade hürriyeti kullanımı başkalarının hürriyetlerini sınırlayıp, kişilik hakkı ihlallerinin yolunu açacağından, bu hürriyetin de düzenlenmesi

<sup>1</sup> İçel, K. (2018). *Kitle İletişim Hukuku*. (13. Baskı). İstanbul: Beta Yayınevi, 96-100; Dönmezer, S., Bayraktar, K. (2013). *Basın Hukuku*. (5. Baskı). İstanbul: Beta Yayınevi, 108-110. ; Bıyıklı, H. (1989). *Kitle Haberleşme Hukuku*. AİİBA Yayını, 34-36.

gerekmektedir. Kişilik hakkı ihlalleri yalnızca kişilerle sınırlı kalmayıp her türlü kurum, kuruluş, millet, din, cinsiyet ve meslek gibi kişisel varlıkları da içine almaktadır. Buradan hareketle “*hür fakat sorumlu bir sinema*” anlayışının işlerlik kazanmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Nitekim sinemanın toplum üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda, sinemanın bir denetim mekanizmasına ihtiyaç duyduğu açıktır. Ancak bu denetim, katı bir şekilde sansür koyup, sinemanın kısıtlanması şeklinde değil, Anayasa ve kanunların belirlediği sınırlar çerçevesinde devletin, toplumun ve sinemanın menfaatlerini gözetleyerek olmalıdır. Bu anlayıştan hareketle bu Tezde, “*hür fakat sorumlu medya (basın-yayın)*” düsturunu ilke edinen toplumsal sorumluluk teorisi benimsenmiştir.

Bu çerçevede, etik ve sorumlu sinema anlayışının hâkim olduğu bir sektörde söz konusu hürriyetin kötüye kullanımlarının önüne geçilmesinde önemli bir unsur olduğu görülmektedir. Ne var ki, güç ve para amacıyla kişilerin araç olarak kullandığı sinema anlayışının hâkim olduğu günümüzde “*hür fakat sorumlu bir sinema*” düsturunun nasıl anlaşıldığı da bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu meseleye çözüm olarak, kamu ile kamunun denetimi ve baskısı olduğu ifade edilebilir. Sinema filmlerinin, içerikleriyle toplumsal ve kültürel değerleri zedelemeyecek, kişilik haklarına zarar vermeyecek nitelikte olmasına özen gösterilmelidir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, her toplumun kendine ait bir tolerans sınırı yani tahammül sınırı vardır. Bu toplumun tahammül sınırı, sinema hürriyetinin kötüye kullanımlarının ve aynı zamanda toplumsal değerleri zedelemesinin bir nebze önüne geçmektedir.

Temel hak ve hürriyetlerin niteliği, Anayasanın 12. maddesinde, “*Herkes kişiliğine bağlı, dokunulmaz, devredilmez, vazgeçilmez temel hak ve hürriyetlere sahiptir (f.1) ve temel hak ve hürriyetlerin kişinin topluma, ailesine ve diğer fertlere karşı ödev ve sorumluluklarını da ihtiva eder (f.2)*” hükümleri ile açıklanmıştır. Özellikle 2. fıkra ile temel bir hak olan ifade hürriyetinin kullanılmasının sınırsız olmadığını ve bu hürriyeti kullanırken toplumun ve aile kurumunun çıkarlarını üstün tutması gerekliliği açıkça görülmektedir. Yani, kişi temel bir hak olarak ifade hürriyetini kullanırken kendisine yüklenen görev ve sorumluluk bilinciyle hareket etmek durumundadır. Aksi hâlde, kullanılan ifade hürriyetinden başkalarının kişisel değerlerine zarar verecek sonuçlar ortaya çıkabilir. Nitekim temel hak ve hürriyetlerin sınırlanması Anayasanın 13. maddesinde, “*Temel hak ve hürriyetler, özlerine dokunulmaksızın yalnızca Anayasanın ilgili maddelerinde belirtilen nedenlere bağlı olarak ve ancak kanunla sınırlanabilir. Bu*

*sınırlamalar, Anayasanın sözüne ve ruhuna, demokratik toplum düzeninin ve lâik Cumhuriyetin gereklerine ve ölçülülük ilkesine aykırı olamaz” hükmüyle belirtilmiştir.*

Bu bilinçle ifade (söz) hürriyetinin kullanımında en etkili araçlardan biri olarak ele alınan sinema filmleri vasıtasıyla duygu ve düşünceler, belirli akım ve türler içerisinde, kendine özgü bir üslupla ortaya çıkmaktadır. Sinema filmleri içinde bulunduğu toplumun ekonomik, kültürel, politik ve sosyal yapısından beslenir. Bu nedenle sinema filmlerinin, tarihsel süreci de göz önünde bulundurulduğunda birçok insana ulaşmanın en önemli ve en etkin yollarından bir tanesi olduğu söylenebilir. Çalışma kapsamında, ifadenin bir aracı olarak ele alınan sinema filmi, sosyal, ekonomik ve kültürel bir takım işlevlere sahiptir. Bu işlevleri, bilgilendirme sanat, eğlendirme, kültür aktarımı, eğitim, propaganda vb. olarak belirtilebilir. Öte yandan mizahın da, sinema filmlerinde bir dil olarak, düşünce ve kanaatleri açıklamada etkili bir enstrüman olduğu görülmektedir.

İşbu çalışmanın konusunu, bir ifade aracı olan sinema filmlerinde, mizah yoluyla düşünce ve kanaatlerin açıklanması ve yayılması olgusu oluşturmaktadır. Bu tez, güldürme, eğlendirme ve hatta bilgilendirmeyi sağlayan özellikleriyle birlikte önemli bir eleştiri aracı olan mizah olgusunun, sinema filmlerinde etkili bir şekilde kullanılabileceğini göstermeyi amaçlamaktadır.

Türk Sinema tarihi, güldürü/komedi film örnekleri anlamında zengin bir arşive sahiptir. Ancak salt bir güldürünün ötesinde eleştirel dil unsurlarını barındıran mizahî filmlerin sayısı zaman içinde değişiklik göstermiştir. Günümüzde ise, mizahi öğeler taşıyan filmlerin sayısı oldukça azalmıştır. Bununla beraber bu konu üzerine çalışmaların ve tartışmaların, literatürdeki varlığı da aynı şekilde yok denecek kadar azdır. Dolayısıyla bu tezin amacı, toplumları ve kültürleri en iyi yansıtan unsurlardan biri olan mizah anlayışının sinema filmleri vasıtasıyla sunumunu örnek filmler ışığında değerlendirmektir.

Örnek film olarak içeriğinde salt güldürüyle birlikte çokça mizahî unsur barındıran, yakın tarihli Hükümet Kadın I ve Hükümet Kadın II filmleri seçilmiş ve bu beyan içerisinde mizahın eleştirel bir dil olma işlevi ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu Tezde incelenecek olan filmler, tema ve ifade ediliş şekli olarak yukarıda bahsedilen ifade hürriyeti bağlamında açıklanacaktır. Filmlerin çözümlenmesinde ise

‘eleştirel söylem çözümlemesi’ (ESC) yöntemi kullanılacaktır. ESC, bir ifade aracı olarak ele alınan sinema filmlerinden seçilen örneklerinin, içerdikleri mizahî unsurlarla, düşünce ve kanaatlerin açıklanması ve yayılmasında önemli bir araç olduğunun ortaya konulmasını sağlayacak bir yöntem olarak düşünülmektedir. Çünkü ESC, kuramsal olarak metinlerin ürettikleri ve tükettikleri somut toplumsal çerçeveye ve en geniş anlamda toplumsal süreçlere yer vermektedir. Bu çözümlemede, metinde ve konuşmada sosyal güç, gücün kötüye kullanılması, egemenlik ve eşitsizliklerin nasıl oluştuğu, yeniden üretildiği ve ne şekilde direnildiği incelenir.

Teun A. Van Dijk’ın da belirttiği üzere, bu analiz, güç ilişkileri, değerler, ideolojiler, kimlik tanımlamaları gibi çeşitli toplumsal olguların dilsel kurgulamalar yoluyla bireylere ve toplumsal düzene nasıl yansıdığı ve nasıl işlendiği ile ilgilenmektedir.<sup>2</sup> Dolayısıyla filmleri incelemek için ESC yönteminin seçilme sebebi olarak, çalışma kapsamı içinde seçilen filmler de, iktidar, güç, çıkar, cinsiyetçilik, hegemonya, sınıf farkı, ideoloji, gelenek, sosyal yapı gibi temaları mizah yoluyla ön plana çıkarılması olduğu belirtilebilir.

Ayrıca eleştirel söylem çözümlemesinin önemli kavramlarından biri olan ideoloji, iktidar ile birlikte söylemin içine örtük yani gizli bir şekilde yerleşmiştir. İdeolojik perspektiften bakıldığında her birey ve grup, kendisi dışındakileri ve dünyayı yorumlarken belirli inançlar, tutumlar ve değer yargılarının içinden hareket etmektedir. Bu ideolojinin yeniden üretilmesinde ve yaygınlaştırılmasında dil ve söylemi ileten sinema filmleri önemli bir role sahiptir. Dolayısıyla seçilen filmlerde ideolojinin söylem aracılığıyla aktarılması kadar, söylemin ideolojiyi ve toplumsal pratikleri etkileme gücü de görülmektedir. Bunun için seçilen araç ise, mizahtır. Mizah aracılığıyla yapılan toplumsal eleştiri ve iktidar eleştirisi ideolojik bir söylem çerçevesinde gerçekleştirilmiştir.

Tez kapsamında bahsedilen sınırlamalar çerçevesinde ifade hürriyetinin yerini bulduğu bu filmlerde, mizahın kullanımı, güldürü içermesiyle birlikte sert eleştirileri maskeleyen bir araç olarak işlev görmektedir. Öyle ki, kullanılan mizah çoğu zaman insanları ve yöneticileri düşünmeye ve ders almaya sevk eder. Dolayısıyla ifade

---

<sup>2</sup> Van Dijk, T. (2003). “Critical Discourse Analysis”, D.Schiffrin., D. Tannen, & E., H. Hamilton (Ed.), In The Handbook of Discourse Analysis. (352-372). Oxford: Blakwell Publishing. Akt: Çelik, H., Ekşi, H. (2008). “Söylem Analizi”, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi, Arşiv Cilt 27, Sayı 27. 97-117.

hürriyetinin sinema da mizah yoluyla kullanılmasına ilişkin analiz süresinde kuramsal açıdan çalışmanın dayanak noktası, mizah kavramının etkili bir eleştirel üslup olarak değerlendirilmesi olacaktır. Bu bağlamda çalışmada aşağıdaki varsayımlar üzerinden hareket edilecektir:

1. İfade (söz) hürriyeti kullanımında en etkili araçlardan biri sinema filmleridir.
2. Sinema filmleri yoluyla düşünce ve kanaatler etkili bir şekilde açıklanmaktadır.
3. Sinema hürriyeti, sosyal sorumluluk anlayışının bir gereği olarak sosyal hukuk devleti çerçevesinde bir denetimin gerekliliği önem arz etmektedir. Tamamen özgür bırakılmış bir sinema toplumsal ve kültürel bazda bir tahribata yol açabileceğinden; tamamen kısıtlanmış ve devletin egemenliğine girmiş sinemanın da bir propaganda aracından öteye gidemeyeceğinden ötürü, “hür fakat sorumlu bir sinema” anlayışı devlet, millet ve sinema açısından en doğru anlayış olarak kabul edilmektedir.
4. Mizah, gülmenin aracı olmasının yanında, güçlü bir eleştirel söylem biçimidir.
5. Mizah anlayışı, toplumdan topluma değişmekle birlikte toplum içinde de zaman bağlı olarak değişim göstermektedir. Buna paralel olarak mizaha gösterilen tahammül sınırı da toplumdan topluma ve aynı toplumda zaman içerisinde değişmektedir.

Çalışmada, kitle iletişim araçlarından sadece sinema ve sinemada mizah ele alınacaktır. Tüm sinema filmlerinin açıklanması ya da sinemada mizah unsurlarını içeren tüm filmlerin incelenmesi muhal olduğundan çalışma, ifade hürriyetinin sinemada mizah yoluyla kullanımını uygun bir şekilde örnekleyen iki filmle sınırlandırılmıştır.

Tezde birinci ve ikinci bölümler için verilerin toplanması dolaylı gözlem yöntemi ile yapılmıştır. Bu yöntemde literatür taraması tekniği kullanılarak konuyla ilgili kaynaklar araştırılarak veriler toplanmıştır. Türk mevzuatının yanı sıra uluslararası mevzuat ta incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise, analiz için amaçlı örneklem tekniğiyle filmler seçilmiştir.

Eleştirel söylem çözümlemesi ile ele alınan filmler, birinci ve ikinci bölümdeki veriler ışığında değerlendirilerek, mikro yapı başlığında görüntü ve diyaloglar aracılığıyla mizahın eleştirel işlevinin görüldüğü sahneler saptanmıştır.



Tez, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, ifade hürriyetinin teorik çerçevesi kapsamında, temel hak ve hürriyetlerin, düşünce ve ifade hürriyetinin kullanımında nasıl bir rol oynadığını ve demokratik yönetimde neyi ifade ettiğini anlayabilmek için, bu kavramların muhteviyatının önemi göz ardı edilmeyerek, ayrıntılı şekilde açıklanmıştır. Ardından ifade hürriyeti mevzuat ve doktrine göre tanımlanmış ve özelden de sinema hürriyeti ile ilişkisi vurgulanmıştır. Son olarak da uluslararası ve ulusal mevzuatta ifade hürriyeti ve sınırlandırılması ele alınmıştır.

İkinci bölüm, çalışmaya esas teşkil eden sinema ve mizah başlığına ayrılmıştır. Öncelikle sinemayı ifade eden temel kavramların sözlük, ilgili alan ve doktrin ışığında tanımlamaları yapılmıştır. Sinema filmlerinin nitelik ve işlevleri ile fonksiyonları açıklandıktan sonra kısaca sinema filmlerinin tarihçesine değinilmiştir. Konunun bütünlüğü için sinemada tür kavramı irdelenmiş ve mizah, literatürde bir tür olarak yer alan komedi içinde ele alınmıştır. Mizah (humour) olgusu sözlük, mevzuat ve doktrine göre tanımlanmış, özellikleri, işlevleri, çeşitleri açıklanmıştır. Ayrıca bir davranış şekli olarak birçok bilim dalının ilgisini çekmiş ve incelenmeye değer bulunmuş olan mizah olgusuna sunulan çeşitli yaklaşımlara, teorilere yer verilmiştir. Son olarak, Türk mizah tarihine genel olarak bakılarak, konu bağlamında sınırlandırılan Türk sinema filmlerinde mizahın yeri ve önemine değinilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde ise, birinci ve ikinci bölümündeki kuramsal bilgiler ışığında, ifade hürriyetinin sinema filmlerinde mizah yoluyla kullanılması örnek filmlerin çözümlemeleri ile somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Filmlerden seçilen örnek sahnelerle, ifade hürriyeti ve toplumsal bağlam çerçevesinde mizahın nasıl güçlü bir eleştiri aracı olduğu ortaya konulmuştur.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### İFADE HÜRRİYETİNİN TEORİK ÇERÇEVESİ

#### 1.1. Genel Olarak İfade Hürriyeti

Tezin temelini/kuramsal çerçevesini oluşturan ifade (düşünceyi açıklama ve yayma) hürriyetinin mizah yoluyla kullanımını irdeleyebilmek için öncelikle kişilerin en temel haklarından biri olan düşünce ve düşünceyi ifade edebilme özgürlüğüne değinmek gerekmektedir. İfade hürriyetinin (freedom of expression, right to speech freedom to speak, freedom of speech) en önemli iki evresi, düşünce hürriyeti ile düşünceyi açıklama ve yayma hürriyeti yani söz hürriyetidir.

Türk Dil Kurumu (TDK) Türkçe Sözlüğü'nde 'düşünce' kavramı; "*1. Uzay ve zamanın ötesinde, öznenin dışında, kendiliğinden var olan, duyularla değil, yalnızca ruhen algılanabilen asıl gerçeklik, mütalâa, fikir, ide, idea. 2. Dış dünyanın insan zihnine yansımaları. 3. Niyet, tasarı. 4. Tasa, kaygı, sıkıntı. 5. İlke, yönetici sav*"<sup>3</sup> gibi çeşitli ifadelerle tanımlanmaktadır. Bütün bu tanımlar, düşüncenin insana özgü niteliğine vurgu yapmaktadır.

Gökçen'e göre, "Düşünce, düşünmenin elle tutulup kavranmayan, görünmeyen, fakat hissedilen ve hem toplumun hem de bütün insanlığın hayatına yön veren, gelişimini derinden etkileyen ve renklendiren, insanın en değerli bir ürünüdür."<sup>4</sup> Bu ürün, insanın varlığıyla birlikte var olan bir değerdir. Düşünce hakkı (ANY. m. 25)<sup>5</sup> insanların varlıklarını sürdürebilmeleri için tanınması gereken temel bir haktır. Bu nedenle, insan akıl sahibi bir varlık olarak düşünmek ve düşünce üretmek üzerine kurulu bir sistem içinde hayatını sürdürür.

<sup>3</sup>İnternet: Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlüğü

Web:[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a3d178f06dc78.83288857](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a3d178f06dc78.83288857) adresinden 19 Aralık 2017'de alınmıştır.

<sup>4</sup> Gökçen, A. (2001). "Halkı Kin ve Düşmanlığa Açıkça Tahrik Cürmü". *Liberal Düşünce Topluluğu Yayınları*. 238.

<sup>5</sup> "Herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir (f.1). Her ne sebep ve amaçla olursa olsun kimse, düşünce ve kanaatlerini açıklamaya zorlanamaz; düşünce kanaatleri sebebiyle kınanamaz ve suçlanamaz (f.2)."

Dolayısıyla düşünme, insanın sahip olduğu değerli bir hak olarak karşımıza çıkar. Düşünme bir hak olarak, yaşama hakkı ile birlikte, tüm temel hak ve hürriyetlerin temelini oluşturur. İnsanı insan kılan bu hürriyet, insanın maddi ve manevi varlığını geliştirme aracıdır. Bir başka tanım ile düşünme, insanın iç âleminde hem fizikî, hem de felsefi anlamda gerçekleştirdiği bir etkinliktir. Düşünmeyi bir etkinlik olarak ifade eden, Selçuk'un da belirttiği gibi gözümüzle görür, kulağımızla işitir, midemizle sindirir, beynimizle de düşünürüz. Bu düşünme, insan beyninin, harici âlemin sunduğu algılamalara göre gerçekleşir. Bu algılamalar, girdilere paralel olarak sınırlı ise düşünme faaliyeti de sınırlı olur. Dolayısıyla, oluşacak düşüncedeki hata payı o denli yüksek olacaktır.<sup>6</sup>

İnsanî bir özellik olarak ve belki bir vazife olarak tanımlanabilen düşünme, insanın melekesidir. Selçuk, bundan bilinçli ruhsal olayların bütünü olarak bahsetmektedir. Ona göre, buna tefekkür melekesi de denir.<sup>7</sup> *Bu melekenin inkişafı seçme süreci ile gerçekleşir. Düşünebilmek için ilkin insanın anlama ve algılama melekesinin inkişaf etmiş olması gerekir. Düşünme kendi varlığının bilincinde olan insanın kendi çevresinde cereyan eden vakaları ve olguları algılaması ve bunlardan belli birtakım sonuçlar çıkarması sürecidir.*<sup>8</sup>

Lawrence düşünceyi, “gözlerini hayatın yüzüne dikmiş, okunabilen ne varsa okuyor, düşünce ne bir numara, ne idmanı ne de hile hurda, düşünce, kendini bütünüyle veren insanın bütünlüğü”<sup>9</sup> şeklinde ifade etmektedir. Bu bütünlüğü sağlayan düşünce, zihinsel bir eylem gerçekleştirir. Kişi düşünme eylemini uygulaması neticesinde elde ettiği malzemelerle bir takım tercihlerde bulunur. Bu tercihler insanların düşünce, kanaat ve inanç değerlerine ilişkin birçok olgunun oluşumunda belirleyici bir etken olmaktadır. Bu olgularla insan, karşılaştırma yapabilme, kavrama yetisine sahip olma gibi niteliklerle faaliyetlerde bulunur. Bu nedenle tercih etme, düşünme hürriyetini eylemleştirir ve sürekli kılar.

<sup>6</sup> Selçuk, S. (1997). “Düşün Özgürlüğü”. *Yeni Türkiye*, Sayı 17, 234-235.

<sup>7</sup> Selçuk, 1997, 237.

<sup>8</sup> İnternet: Küçük, A. (2003). “İfade Hürriyetinin Unsurları”. *Liberal Düşünce Topluluğu*, 24. Web: <http://www.liberal.org.tr/uploads/yuklemeler/%C4%B0fade%20H%C3%BCrriyetinin%20Unsurlar%C4%B1%20-%20Adnan%20K%C3%BC%C3%A7%C3%BCk.pdf> 22 Aralık 2017’de alınmıştır.

<sup>9</sup> D.H.Lawrence, (1994). *Complete Poems*, Harmondsworth: Penguin, s.673. Akt: Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. (Çev. B. Eyüboğlu). İstanbul: Metis Yayınları. ( Eserin orijinali 1972’de yayımlandı),15.

*“Düşünce eylemden sonra gelir ve gene eyleme dönerek eylemle doğrulanır; doğrulandığı oranda da eylemi etkiler ve geliştirir.”*<sup>10</sup> Yani düşünce tek başına var olmayla yetinmez. Kendini gerçekleştirmek ve geliştirmek ister. Düşünceler ifade edilmedikçe bunun gerçekleşmesi mümkün değildir. Bu nedenle düşünce ve düşüncenin ifade edilebilme özgürlüğü birbiriyle ilişkili ve birbirini gerektiren yapılardır. Soysal bunu şöyle açıklamaktadır; *“Düşünce ve ifade hürriyetinin birbirini gerektiren yapısını, düşünce boyutunda kalıp açıklanmadığı ve başkalarının hürriyetleriyle yan yana gelmediği takdirde hürriyet sayılamayacaktır. Böylesi, olsa olsa, Nasreddin Hoca'nın fıkrasındaki 'düşünen, ama konuşmayan' hindinin özgürlüğü olabilir. İnancını belli edemeyen insanın inanç özgürlüğünden, ağzını açmayan adamın düşünce özgürlüğünden söz edilemez.”*<sup>11</sup>

Aristoteles düşünceyi, insanı hayvandan ayıran en önemli fark olarak görürken, Kant, *“Düşünmek yargulamaktır”* der. Locke ise, düşünmeyi ruhun kendi üstüne yönelerek kendi işlemleri hakkında bilgi edinmesi olarak görmektedir. Düşünme ile insanın varoluşu arasındaki ilişkiyi Descartes, *“Düşünüyorum o halde varım” (Cogito, ergo sum)* şeklinde açıklayarak, düşünmeyi var olmakla eş tutmaktadır. Düşünceyi insanoğlunun özü olarak değerlendiren Mevlana Celâleddin Rumi ise, insanın düşünceden ibaret olduğunu, geri kalanının ise yalnızca et ve kemik olduğunu söylemektedir. Dolayısıyla düşünce, insanı var eden şey olarak tanımlanmaktadır. O halde insanın kendini gerçekleştirmek için düşüncesini ifade edebilme özgürlüğüne ihtiyacı vardır. Ancak bunun gerçekleşmesi, özgür düşünme ortamının sağlanmasına bağlıdır. Yani, *“Düşünme ve düşüncenin oluşumunu büyük oranda dış etkiler belirler. Toplumsal ve siyasi yapılar, iktisadi şartlar ve kültürel miraslar fikri hayatın belirleyicileridir.”*<sup>12</sup>

Bir ülkede insanların nitelikli bir şekilde düşünme faaliyetini gerçekleştirmeleri bekleniyor ise; *“gerek hukukî ve gerekse sair unsurlar itibariyle hür düşünme ortamına mani olucu bütün etkenlerin ortadan kaldırılarak tefekkür melekesinin azami inkişafına ortam sağlayacak şartların oluşumunun sağlanması ve bu yolla tefekkürde derinleşebilen insanların sayısının artırılması gerekmektedir.”*<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Hançerlioğlu, O. (2013). *Felsefe Sözlüğü*. (21.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi, 73.

<sup>11</sup> Soysal, M. (1987). *100 Soruda Anayasanın Anlamı*. (7. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi, 215.

<sup>12</sup> Kaboğlu, İ. Ö. (2000). *Düşünce Özgürlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi, 19.

<sup>13</sup> Küçük, 2003, 24.

Düşünme faaliyetini insan, kendi iç dünyasından ve dışındaki dünyadan aldığı etkilerle gerçekleştirir. Yani insan düşüncelerini, içinde yaşadığı toplum ve kendi iç dünyasındaki duygu ve istekleri altında şekillendirir. Dolayısıyla birçok neden ile etki altında kalabilen insan, dış ve iç kaynaklı baskılarla karşılaşabilmektedir. Baskı, düşünme faaliyetinin sınırlarının daralmasına neden olan önemli bir etkidir. Her ne kadar baskı sözcüğü, dışardan kaynaklı olanı anımsatsa da insan kendi dünyası içinde de baskı altında olabilir. Yaşanmışlıklar, duygular ve birçok sebep insanı iç âleminde baskılamaktadır. Bu nedenle insan önce kendi iç dünyasında hür olduğunu hissetmelidir. Aksi takdirde, dış kaynaklı baskıların engellenmesi tek başına bir anlam ifade etmeyecektir.<sup>14</sup>

Düşünce, insanın iç âleminde gerçekleştiği için, ifade yoluyla onu yaymaya çalışmadıkları sürece, onların ne düşünüp ne düşünmedikleri konusunda, başkalarının bir fikri olması söz konusu değildir. Bu nedenle kişilerin düşüncelerini sınırlandırabilmek veya engelleyebilmek de mümkün değildir. Lipson, konuya ilişkin şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır: “... düşünce, bir yemeğin sindirilmesi gibi, içsel bir eylemdir, dışarıdan gelecek baskı ne düzeyde olursa olsun, engellenemez.”<sup>15</sup> Bu, düşünme özgürlüğünün hukukun doğrudan kısıtlayıcı düzenleme alanının dışında kalmasının nedenlerinden biridir. Bu, hem insan haysiyetinin, hem de demokrasinin olmazsa olmaz gerekliliği ise de; bu hürriyetin gerek hukukî, gerekse toplumsal, siyasî ve kültürel bir takım şartların etkisi altında kalarak işlevsizleşmesi mümkün olabilmektedir. Bu vesileyle, düşünme hürriyetinin oluşumu, salt hukuki düzenlemelerle ya da hukukun müdahalesinin olmaması ile gerçekleşebilecek bir olgu değildir.<sup>16</sup>

Düşünce özgürlüğü, hür düşünme özgürlüğünün sunulduğu ortamın meselesidir. Bu ortamın sunulması, demokrasi gibi siyasî ve sosyal hukuk anlayışının yerleştiği hukukî bir takım gerekliliklerin gerçekleşmesiyle ilişkilidir. Aynı zamanda bu, toplum üzerinde hukukun temel işlevini de ortaya çıkarmaktadır. Düşüncelerini özgürce ifade edebilme hürriyetinden yoksun kişilerin oluşturduğu bir toplumun, ülkesini ileriye taşıması mümkün değildir. Düşünce özgürlüğünden bahsedebildiğiniz bir ortamda eleştirel ve sorgulayan bir yapıdan söz edilebilir. Bu özgürlüklerin var olduğu toplumlarda bireylerin sanat, edebiyat, siyaset ve ekonomi alanlarında yeni bir şeyler söyleyebilmesine de imkân

<sup>14</sup> Küçük, 2003, 24-25.

<sup>15</sup>Lipson, L. (1984). *Demokratik Uygarlık*. (Çev. H. Gülalp). Ankara: İş Bankası Yayınevi, (Eserin orijinali 1964'te yayımlandı), 452.

<sup>16</sup> Küçük, 2003, 25-26.

tanınabilmektedir. Ayrıca tek tiplerden uzak, kısır bir döngünün hüküm sürmediği, düşünce özgürlüğünün korunduğu sistemlerde, yanlışların düzeltilmesi daha kolay olabilmektedir.

Eyleme yani fiiliyata da geçirilebilen düşünme hakkı, insana münhasır bir olgu olduğu için, insanlık tarihi kadar eskidir. Düşünmenin bir sonucu olarak varoluşunu gerçekleştirmek isteyen insan, ifade edebilmenin gücünden faydalanarak, bu özgürlüğün alanını, insanlık tarihi boyunca her zaman genişletmek istemiştir. Bu nedenle geçmişten günümüze kadar, özgürlüğün sınırlarının geniş olduğu durumda ortaya çıkabilecek kaosu, toplumu tehlikeye sürükleyebilme olasılıklarından çekinilmiş ve sınırlarının nereye kadar olmasına dair fikirler yürütülmüştür.

Birçok özgürlüğün gerçekleşmesinin ön koşulu olan düşünce özgürlüğünün sınırları konuşulmaya başlanıldığında ise yine hukuk alanına ve insan hakları mevzusuna girilmektedir. Bu nedenle, bireyi, devletin hukuka uymayan uygulamalarına karşı korumayı amaçlayan insan haklarının, gerçek mücadelesi olan temel hak ve hürriyetler, düşünce özgürlüğünün gerçekleşmesi anlamında önemlidir. Nitekim özgür bireylere sahip bir toplum olmanın ön koşulu, temel hak ve hürriyetlerin korunduğu ayrıca bu hakların sınırlarının da belirlendiği bir hukuk devlet sistemine sahip olmaktır.

## **1.2. Hak ve Hürriyet Kavramları**

Günümüz demokratik ülkelerinde, uluslararası sözleşme, belge ve anayasalarda düzenlenip teminat altına alınan temel hak ve hürriyetlerin, düşünce ve ifade hürriyetinin kullanımında nasıl bir rol oynadığını ve demokratik yönetimde neyi ifade ettiğini anlayabilmek için, hak ve hürriyet kavramının derinlemesine irdelenmesi gerekmektedir.

Temel hak ve hürriyetler, geniş çerçevede insan hakları olarak bilinmekte ve öyle ifade edilmektedir. Atay'a göre insan hakları deyimi, bütün insanlara sadece insan olmaları dolayısıyla tanınması gereken hakları belirtmektedir. Bu da onun deyimiyle "bir ideali" ifade eder. Ayrıca kavramın bu haliyle kişisel, sosyal ve ekonomik ve siyasî hürriyetleri içine alan kamu hürriyetleri kavramını da bünyesinde barındırdığını savunan Atay, kamu hürriyetleri insan hakları idealini gerçekleştirilmiş kısmını, yani etkin bir geçerlilik kazandırılmış, uygulamakta olan kısmını belirttiğini vurgulamaktadır. "*Anayasalar ve*

*kanunlarla belirtilmiş olan hak ve hürriyetler ile bunları güvence altına alan mekanizmalar ve kurumların tamamı, kamu hürriyetlerini oluşturur. Genel olarak anayasalarda bu yönde yapılan bir düzenleme, aynı zamanda gerçekleştirilmiş olanla gerçekleştirilecek olan hak ve hürriyetleri birlikte ifade ettiğinden temel hak ve hürriyetler kavramıyla da tanımlanmaktadır.”<sup>17</sup>*

İnsan hakları tanımı; insanlar arasında hiçbir ayırım gözetmeksizin yalnızca insan oluşlarından dolayı, onurlu bir yaşama sahip olunmasından bahsederken, herkesin cinsiyet, renk, ırk, din, dil, yaş, düşünce, zenginlik, fakirlik gibi farklar olmaksızın özgürlük ortamında, kanun önünde eşit haklara sahip olduğunu savunur. Bu eşitlik ve özgürlük ortamında, kişinin haklarını kullanabilmesi, başkalarının da kendi haklarını kullanabilmesiyle ilişkilidir. İnsanların, insan olmaktan kaynaklanan haklarını kullanırken başkalarının haklarına da saygı göstermek zorunda olduklarına dair kuşku olmadığını belirten Sabuncu’ya göre, *“Bu bireylerin, hak ve özgürlüklerden yararlanırken kendiliklerinden uymaları gereken ahlâkî bir ilkedir. Bir başka deyişle, bireyler, başkalarının hak ve özgürlüklerinin de en az kendilerinininki kadar kutsal ve dokunulmaz olduğu fikrini kişiliklerinde içselleştirmiş olmalıdırlar.”<sup>18</sup>* Bütün bu açıklamalardan yola çıkarak belirtmek gerekir ki, hak ve hürriyetlerin kullanımı ve korunması, söz konusu devletin sorumluluğunda olmasının yanı sıra kişilerin de toplumsal sorumluluk bilinciyle hareket etmesini gerektirmektedir.

İnsanlık tarihi boyunca bir hürriyet mücadelesi olan hak, aynı zamanda hürriyetlerin de tamamlayıcısı konumda olduğu için, bu “hak ve hürriyet” kavramları birbirinin içine geçmiştir. Bu nedenle “hak ve hürriyet” birbirlerini gerektiren yapılardır. *“Hak ve hürriyet kavramı çoğunlukla dar hukuk bakışıyla tanımlanmış ve çoğu kez birbirinin yerine kullanılmıştır. Örneğin 1961 ve 1982 Anayasası ‘Temel Haklar - Temel Hürriyetler’ kavramlarını neredeyse eş anlamlı kabul etmiştir. Keza 1949 Alman Anayasası da ‘Temel Haklar’ başlığı altında hürriyetleri de düzenlemektedir. Ancak daha geniş bir yaklaşımla ele alınırsa, ‘hürriyet’ kavramının değişik anlamları olduğu görülür.”<sup>19</sup>*

<sup>17</sup> Atay, E. E. (2009). *İdare Hukuku*. (2. Baskı). Ankara: Turhan Kitabevi, 100.

<sup>18</sup> Sabuncu, Y. (2007). *Anayasaya Giriş*. (13. Baskı). Ankara: İmaj Yayınevi, 53.

<sup>19</sup> Kalabalık, H. (2009). *İnsan Hakları Hukuku*. (2. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık, 22.; Çiftci, A. (2019). *Hukuka Giriş ve Vatandaşlık Bilgisi: Demokrasi ve İnsan Hakları*. (Geliştirilmiş 7. Baskı). Ankara: Gazi



Hak ve hürriyet kavramları görüldüğü gibi hukukî boyutlara sahip olmasının yanı sıra siyasî, felsefî boyutlara da sahiptir. Dolayısıyla bu kavramlar, sadece hukuk alanının değil, siyaset bilimi, felsefe alanının incelemelerine de dâhil edilmektedir.

Günümüz çağdaş devletlerinin olmazsa olmazı olan demokrasi kavramının tanımında da hak ve hürriyetlerin kullanımına ve korunmasına geniş yer verilmektedir. Dal'ın ifadesiyle; *“Demokrasi, toplum fertlerine temel hak ve hürriyetleri ve eşitliği tanıyan; sınıf ve zümre imtiyazı tanımaksızın hâkimiyeti millette kabul eden, siyasî hak ve hürriyetler yolu ile hâkimiyetini milletin çoğunluğu isteği ile işleyen rejimdir.”*<sup>20</sup> Dolayısıyla toplum fertlerine temel hak ve hürriyetlerin tanınması ve kullanımının sağlanması, devletlerin varlık sebebi olarak kabul edilebilmektedir.

Devlet, söz konusu hak ve hürriyetlerin kullanımına dair olabilecek müdahalelerin engellenmesi ve hakların korunması için önemli sorumluluklara ve yetkilere sahip olmaktadır. Devlet sorumluluklarını gerektiği gibi yerine getirmediği durumlarda kişiler, devletin demokratik çağdaş bir hukuk sistemine sahip olmadığı algısına kapılacaktır. Bu bağlamda milletiyle ve milleti için var olan devlet, aslî görevini yerine getirmemiş olacaktır. Belirtmek gerekir ki, *“....devletlerin varlık sebebi olan ‘insan’ dan ve onun surf insan olmasıyla elde ettiği birtakım öncüllerden bahsediyorsak; haklı olarak devlet figürünün bu hak ve hürriyetleri koruması ve kullanımını sağlaması gerekliliğinden de bahsetmek gerekecektir. Zira söz konusu olan insan hakkı; partiyle, siyasetle, ideolojiyle veya başka herhangi bir farklılıkla sınırlanamayacak kadar ulvî ve önemli bir kavramdır. Burada önemli olan, önemi inkâr edilemez olan bu alana ilişkin eylemlilik; yani amaçlar hiyerarşisinde kişilerin araç olarak kullanılıp hak kayıplarının yaşanmasına sebep olmamaktır.”*<sup>21</sup> Bu bağlamda Dal, kişi hak ve hürriyetlerinin başkalarının hak ve hürriyetleri ile çatışan yapıda olduğunu belirtmekle birlikte bu çatışan yapısı sebebiyle de sınırsız bir serbesti sisteminin gerçekleşebilir olmadığını belirtmektedir.<sup>22</sup>

Anayasa'nın temel haklar ve hürriyetlerin ödev ve sorumluluk da ihtiva ettiğini öngören 12. maddesi şöyledir: *“Herkes, kişiliğine bağlı, dokunulmaz, devredilmez,*

Kitabevi,308-310.; Hürriyet kavramı konusuna geniş bilgi için bkz.: Kapani, M. (1993). **Kamu Hürriyetleri**. (7.Baskı). Ankara: Yetki Yayınları, 3-13.

<sup>20</sup> Dal, K. (1984). **Türk Esas Teşkilat Hukuku**. Ankara: Kurtuluş Ofset Basımevi,137.

<sup>21</sup> Kırğıl, S. (2013). *İfade Hürriyeti Bağlamında Basın Yayın Hürriyetinin Sınırlandırılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Ankara. 106.

<sup>22</sup> Dal, 1984, 161.

*vazgeçilmez temel hak ve hürriyetlere sahiptir (f.1). Temel hak ve hürriyetler, kişinin topluma, ailesine ve diğer kişilere karşı ödev sorumluluklarını da ihtiva eder (f.2).*” Bu ödev ve sorumlulukların toplumun bireyleri tarafından bilinçli bir şekilde içselleştirilip, sahip çıkılması gerekmektedir. Aksi takdirde insanca, özgürlük ortamında huzurla yaşamaktan öteye, bir toplumun yozlaşmayla karşı karşıya kaldığını görebilmek mümkündür.

Hak ve hürriyetlerin varlığının kural, sınırlandırılmasının ise istisna olduğunu söyleyen Dal, sınırlandırmanın anlamının, var olan bir hak ve hürriyeti ortadan kaldırmak, yok etmek değil, sadece daraltmak ve kısıtlamak olduğunu savunmaktadır. Ona göre, sınırlandırma kavramına, hak ve hürriyeti tamamen ortadan kaldırma anlamı yüklenmez. Çünkü bu durumda hak tanınır olmaktan çıkmakta, yok sayılmaktadır. Dal, olmayan bir şeyin sınırlandırılmasından da söz edilemeyeceğinden ötürü, mantikî olarak sınırlandırmanın da bir sınırı olduğundan bahsederek, bu sınırın, hak ve hürriyetin özü olarak açıklamaktadır.<sup>23</sup> Dolayısıyla burada önemli olan husus, Anayasada yer alan hak ve hürriyetlere ilişkin maddelerin keyfi uygulamalarından kaçınılmasıdır. Toplumsal yaşamın sürekliliği adına yapılan sınırlamalar, yasaklamadan daha çok bir düzenleme niteliği taşımaktadır.

Geniş bir alana sahip olan hak ve hürriyetlerin, eşitlikçi bir yaklaşımla yapılması öngörülen hukuk düzenlemeleriyle, başlangıç ve bitiş sınırlarının tespitinin yapılması önemli bir husustur. Çünkü dünya üzerinde hiçbir ülke yoktur ki, sınırsız bir hak ve hürriyet anlayışı içerisinde olabilsin. Devletlerin bunu ne kadar sağlayıp sağlamadığı konusu ise tartışılabilir. Ancak hak ve hürriyetlerin başlangıç ve bitiş sınırları hukukî düzenlemelerle belirlenmelidir. Ayrıca demokratik bir düzenden bahsedilmek isteniliyorsa sınırsız bir hak ve hürriyet kullanımından bahsedilmesi söz konusu değildir. Aksi durumda demokrasi ile birlikte toplumsal yaşam da zarar görebilir. Bununla beraber toplumsal yaşamda kişilerin, sahip oldukları hak ve hürriyetlerin, başkalarının hak ve hürriyetleri ile sınırlı ve kendilerinininki kadar dokunulmaz olduğunun bilinci içinde olmaları gerekmektedir.

---

<sup>23</sup> Atar, Y. (2002). *Türk Anayasa Hukuku.* (2. Baskı). Ankara: Mimoza Yayınları, 137-138.

Sonuç olarak belirtmek gerekir ki, hak ve hürriyet kavramlarının muhtevidirinin önemi göz ardı edilememelidir. Bu nedenle, kavramları ayrıntılı şekilde ele almak, ifade hürriyetinin temellerine daha iyi bakmamızı sağlayacaktır.

### 1.2.1. Hak Kavramı

Hak (right), hürriyetin somutlaştırılmış şeklidir. Hak, bir hürriyetin sağlanması ve kullanılabilmesi için kişiye uluslararası belge, anayasa ve kanunlar tarafından tanınmış yetkileri ifade eder.<sup>24</sup>

Hak kavramı, TDK'nın Türkçe Sözlüğü'nde, "1. Adalet 2. Adaletin, hukukun gerektirdiği veya birine ayırdığı şey, kazanç 3. Dava veya iddiada gerçeğe uygunluk, doğruluk 4. Verilmiş emekten doğan manevi yetki 5. Pay 6. Emek karşılığı ücret. 7. Doğru, gerçek"<sup>25</sup>olarak tanımlanmaktadır.

Güriz'e göre, "hak bir şeyi yapmak veya başkalarından belirli bir şekilde davranmayı veya bir şeyi yapmayı isteme yetkisidir."<sup>26</sup> Çiftci, hak kavramını "hukuktan tanınan ve korunan bir yetki olarak" tanımlamaktadır. Buna göre hak, hukuk kuralından doğmaktadır. Yani bir hukuk kuralı yoksa orada bir hak da söz konusu değildir.<sup>27</sup> Kaboğlu'na göre hak, hürriyetin somutta gerçekleştirilmesinin aracıdır.<sup>28</sup> Örneğin "hak arama hürriyeti", "dava hakkı" ile gerçekleşir. Hak bir hürriyetin sağlanması için kişiye anayasa ve kanunlar ile tanınmış yetkilidir.<sup>29</sup>

Eğer bir kişinin, bir konuda hakkı var ise, devletten veya diğer kişilerden onun yerine getirilmesini "isteme yetkisi"ne<sup>30</sup> sahiptir, demektir. Hukukun genel teorisinde hak kavramı çok değişik şekillerde tanımlanmakta ise de bu tanımlardan en eskisi ve yaygınına göre hak, kişilere hukuk düzeni tarafından verilen bir irade kudreti, bir isteme yetkisidir.

<sup>24</sup> Çiftci, 2019, 312.

<sup>25</sup>İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.

Web:[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a393d33a5b1c1.67162079](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a393d33a5b1c1.67162079) 19 Aralık 2017'de alınmıştır.

<sup>26</sup> Güriz, A. (2013). *Hukuk Başlangıcı*. (15.Baskı). Ankara: Siyasal Kitabevi, 49.

<sup>27</sup> Çiftci, 2019, 186.

<sup>28</sup> Kaboğlu, İ. Ö. (2013). *Özgürlükler Hukuku 1*. Ankara: İmge Yayınları, 12.

<sup>29</sup> Gözler, K. (2000). *Türk Anayasa Hukuku*. Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları, 205.

<sup>30</sup> Çiftci, 2019, 312.

Haklar, doğrudukları hukuk kuralına göre mutlak haklar ve nisbî haklar olmak üzere ikiye ayrılır. Mutlak haklar, “*herkese karşı ileri sürülebilen haklardır*”. Nisbî haklar ise, “*Herkese karşı ileri sürülemeyen yalnızca belli kişilere karşı ileri sürülebilen*” haklardır. Mutlak haklar herkes tarafından ihlal edilebilirken, nisbî haklar yalnızca ileri sürülen kişiler tarafından ihlal edilebilir.<sup>31</sup>

Haklar, konularına göre de; malvarlığı (mamelek) hakları ve kişilik hakları olarak ikiye ayrılmaktadır. Malvarlığı hakları, “*değeri para ile ölçülebilen*” ve “*başkalarına devredilebilen*” haklardır.<sup>32</sup> Kişilik hakları ise, “*değeri para ile ölçülemeyen*” ve “*başkalarına devredilemeyen*” haklardır.

Hakkın niteliğinin ve özünün ne olduğu konusunda hukuk ilminde değişik görüşler ileri sürülmüşse de; hakkın, hukuk düzenini kişiye tanıdığı ve koruduğu menfaat ve yetkiler olarak tanımlanması mümkündür. Bu tanımdan da anlaşılacağı üzere, hak kavramının üç unsuru bulunmaktadır.

Birinci unsur; hak, hak sahibine bir menfaat sağlar. Alman hukukçusu Jhering tarafından 19. yüzyılın sonlarında ortaya konan bu unsura göre; “*Hak, hukuken korunan menfaattir (menfaat teorisi). Hukuk, bir menfaati koruyorsa, hak sahibi bu korumadan yararlanır. Bu nedenle, her şeyden önce hakkın, hak sahibine bir menfaat sağlaması gerekir.*”<sup>33</sup>

İkinci unsur; hak sahibi, hakkın verdiği imkânlardan yararlanabilir, bunu kullanabilir ve başkalarının buna uygun davranmasını isteyebilir. 19. yüzyılda Almanya’da Pandekt hukukuna hâkim olan irade teorisi, bu unsuru esas alarak, hak kavramında da ferdin iradesini birinci planda tutmuştur. Buna göre hak, hukuk düzeninin ferde verdiği irade kudretidir.

Üçüncü unsurda ise; “*Hak, hukuk düzeni tarafından verilmiş olmalıdır. Burada hakkın sosyal fonksiyonu ortaya çıkmaktadır. Bugün bütün modern hukuk sistemlerinde olduğu gibi, Türkiye’de de özel hukukun temeli ve büyük bölümü ‘haklara’ dayanmaktadır.*

<sup>31</sup> Gültekin, S., Çiğiltepe, H., (2010). **Hukukun Temel Kavramları**. (2.Baskı). Trabzon: Murathan Yayınevi, 43-44.

<sup>32</sup> Esener, T. (1998). **Hukuk Başlangıcı**. İstanbul: Alkim Yayınları, 158.

<sup>33</sup> Erman, H. (2007). **Medeni Hukuk Dersleri**. (2. Basım). İstanbul: DER Yayınları, 83.; ‘hak’ ve ‘hürriyet’ kavramları için ayrıca bkz: Çiftci, 2019, 325-326.

*Ancak hak kavramının verdiği kudret ve yetkilere bazı sınırlamalar geliştirilmiştir.*"<sup>34</sup> Bu sınırlamalara, çalışmanın ilerleyen kısımlarında değinilecektir.

### 1.2.2. Hürriyet Kavramı

Hürriyet (özgürlük) TDK Türkçe Sözlüğü'nde, "1. Herhangi bir kısıtlamaya, zorlamaya bağlı olmaksızın düşünme veya davranma, herhangi bir şarta bağlı olmama durumu, serbestî. 2. Her türlü dış etkiden bağımsız olarak insanın kendi iradesine, kendi düşüncesine dayanarak karar vermesi durumu, hürriyet."<sup>35</sup> şeklinde tanımlanmıştır.

Hürriyet (özgürlük) olgusu siyasal düşünceler tarihinin en zengin ve en tartışmalı konularından birisidir. "Schauer, hürriyet (özgürlük) kelimesini tanımlamak için bugüne kadar yüzlerce cilt eser yazıldığını ifade etmektedir. Ancak özgürlük kavramının bugüne kadar birçok tanımı yapılmış olmasına karşın üzerinde herkesin uzlaşa sağladığı bir tanım mevcut değildir."<sup>36</sup> Bu nedenle özgürlük olgusu ile ilgili literatür tarandığında kavramın değişik şekillerde tanımlandığı gözlemlenmektedir. Bunun nedeni, birbirinden farklı toplum ve toplumu var eden bireyler için algılanan özgürlüğün, farklı anlamlar taşımasıdır. İnsanlar tarafından algılanan biçimiyle bir özgürlüğün hayatın içinde var olması, onun bir yaşam biçimi olması anlamına da gelmektedir.

Hürriyet kavramı, üzerine yıllar yılı çokça konuşulmuş ve tartışılmıştır. "Kimine göre hürriyet her şeyden önce bağımsızlık demektir; her türlü zorlamadan, kayıtlamadan ve dış baskıdan uzak olarak insanın kendi kaderini kendisinin çizmesi demektir. Kimisinin hürriyetten anladığı onun özellik ve gizlilik ifade eden yönüdür; kişinin kendi 'küçük dünyasında' başkalarının (ve bu arada devletin) müdahalesi dışında yaşamasıdır. Kimisi için hürriyet en başta imkân eşitliği, ya da sadece eşitliktir; bütün hürriyet çabası, insanlar arasında eşitsizlikleri giderme, ayrıcalıkları yok etme çabasından başka bir şey değildir. Nihayet, kimisince hürriyet dinamik bir kavramdır, bir iktidar'dır. Bütün bu değişik

<sup>34</sup> Erman, 2007, 84.

<sup>35</sup>İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.

Web: [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a390e02873ab5.41731146](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a390e02873ab5.41731146) 19 Aralık 2017'de alınmıştır.

<sup>36</sup> Örselli, E. (Mart, 2001). "19 Mart 2001 Tarihli Ulusal Program ve Türkiye'de Düşünce Özgürlüğü". 19.

Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/289250> 21 Aralık 2017'de alınmıştır.

*görünüŖler, değişik anlayışlar -ki bunlara daha başkaları da eklenebilir- hürriyetin çok yönlülüğünün bir sonucudur denilebilir.”<sup>37</sup>*

Hürriyet kavramı doktrinde, “özgürlük, (liberty, liberté)”<sup>38</sup> gibi çok değişik şekillerde tanımlanmış ve anlaşılmış bir kavramdır. Hürriyet kavramının en kısa ifadeyle tanımı, “Serbest hareket etme gücüdür”<sup>39</sup>.

Bu tanım, insanın kendi fiilinin niteliği olarak “serbest insan fiili” olarak yorumlanabilmektedir. Serbest insan fiili olarak, seyahat etme hürriyeti, haberleşme hürriyeti, düşünce hürriyeti vb. gibi eylemsel örnekler gösterilebilmektedir. Bu hürriyetler, Anayasa tarafından korunmaktadır.

### 1.2.3. Hak ve Hürriyetlerin Sınıflandırılması

George Jellinek tarafından yapılan sınıflandırmaya paralel olarak, hem 1961 Anayasasında hem de 1982 Anayasasında temel hak ve hürriyetler üç grup halinde düzenlenmiş ve ayrıca ‘ödevler’ kavramı da getirilerek, bu hak ve hürriyetlerin kişilere aynı zamanda ödev ve sorumluluklar da yüklediği vurgulanmıştır. Nitekim 1982 Anayasasının İkinci Kısmı ‘Temel Haklar ve Ödevler’e hasredilmiştir.

#### Kişinin hakları ve ödevleri (Negatif statü hakları)

Kişisel haklar da denilen negatif (menfi) statü hakları, kişinin belirli bir alanını saklı tutar ve devletin bu alana karışmasını önler. Bu sebeple bunlara, koruyucu veya önleyici haklar da denir. <sup>40</sup> Koruyucu haklar bir başka ifadeyle; kişinin devlet tarafından aşılamayacak ve dokunulamayacak özel alanın sınırlarını çizen hak ve hürriyetlerdir.<sup>41</sup> Örneğin kişi güvenliği hakkı, özel hayat hakkı, düşünce hürriyeti, düşünce kanaat açıklama ve yayma hürriyeti, din ve vicdan hürriyeti, konut dokunulmazlığı hakkı, bilim ve sanat hürriyeti, basın hürriyeti gibi haklar, negatif statü haklarındandır. Anayasamızın 2.

<sup>37</sup> Kapani, 1993, 3-4.

<sup>38</sup> Kapani, M. (1981). *Kamu Hürriyetleri*. (6.Baskı). Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayını, 3.; Mumcu, A. (1994). *İnsan Hakları ve Kamu Özgürlükleri*. Ankara: Savaş Yayınları, 13-17.; Kaboğlu, 2013, 11-14.

<sup>39</sup> Uygun, O. (1992). *1982 Anayasasında Temel Hak ve Özgürlüklerin Temel Rejimi*. İstanbul: Kazancı Yayınları,6.; Kaboğlu, İ. Ö. (1989). *Kolektif Özgürlükler*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları, 14.

<sup>40</sup> Çiftci, 2019, 188.

<sup>41</sup> Kapani, 1993, 6.

kısımının 2. bölümünde yer alan (m.17- 40) hak ve hürriyetler, kural olarak negatif statü haklarıdır. Bu haklar, devlete negatif bir tutum, yalnızca bir karışmama, müdahale etmeme ve “gölge etmeme” ödevi yükler.<sup>42</sup> Bu haklar, Anayasada “*Kişinin Hakları ve Ödevleri*” başlığı altında düzenlendiği için bu haklara “*Kişisel Haklar*” da denilmektedir.<sup>43</sup>

#### Sosyal ve ekonomik haklar ve ödevler (Pozitif statü hakları)

Sosyal devlet ilkesinin bir sonucu olan pozitif statü hakları, kişilerin toplum hayatı içindeki sosyal ve ekonomik faaliyetleri ile ilgili hakları kapsamaktadır. Bu haklar, vatandaşa devletten olumlu bir davranış, bir hizmet ve yardım isteme imkânlarını tanır; bunun karşılığında devlete sosyal alanda belli görev ve fonksiyonlar yükler. Bu nedenle bu haklara “*isteme hakları*” da denir.<sup>44</sup> Örneğin sağlık hakkı, ailenin korunması hakkı, eğitim ve öğrenim hakkı, çalışma hakkı gibi haklar pozitif statü haklarından. Anayasamızın 2. kısmının 3. bölümünde yer alan (m.41- 65) hak ve hürriyetler kural olarak pozitif statü haklarıdır. Bu haklar, Anayasada “*Sosyal ve Ekonomik Haklar ve Ödevler*” başlığı altında düzenlendiği için bu haklara “*Sosyal Haklar*” da denilmektedir.<sup>45</sup> Bu hak ve hürriyetler, devletin sosyal devlet olmasının bir gereği ve sonucudur.

#### Siyasi haklar ve ödevler (Aktif statü hakları)

Kişinin devlet yönetimine katılmasını sağlayan aktif statü hakları, siyasi kamu hakları olarak da ifade edilir. Bu nedenle bu haklara, “*Katılma Hakları*” da denilmektedir.<sup>46</sup> Örneğin seçme ve seçilme hakkı, siyasi faaliyette bulunma hakkı, siyasi parti kurma, dilekçe hakkı gibi haklar aktif statü haklarından. Kişilere toplum yönetiminde söz sahibi olma ve kararlara katılma yetkisi veren siyasi haklar, Anayasamızın 2. kısmının 4. bölümünde yer alan (m.66-74) hak ve hürriyetler, kural olarak aktif statü haklarıdır. Bu haklar, Anayasada “*Siyasî Haklar ve Ödevler*” başlığı altında düzenlendiği için bu haklara “*Siyasî Haklar*” da denilmektedir.<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> Çiftci, 2019, 189.

<sup>43</sup> Gözler, 2000, 211.

<sup>44</sup> Çiftci, 2019, 189.

<sup>45</sup> Gözler, 2000, 211.

<sup>46</sup> Gözler, 2000, 211.

<sup>47</sup> Gözler, 2000, 211.

#### 1.2.4. Temel Hak ve Hürriyetlerin Sınırlandırılması

Söz konusu temel hak ve hürriyetlere yönelik düşünüldüğünde sınırlama kavramı, Anayasada yapılan düzenlemelerle belirlenen alan içinde kişiye sağlanan olanaklar olarak ele alınmaktadır.

Fazıl Sağlam, ‘sınırlama’ kavramını şöyle açıklamaktadır: “*Bir sınırlamanın söz konusu olup olmadığını saptayabilmek için, yapılan düzenlemenin içeriğine bakmak gerekir. Bu düzenleme, belli bir temel hak ve özgürlüğün güvence altına aldığı yaşam kesitini, daha yeni bir terimle ‘norm alanını’<sup>48</sup> daraltma sonucunu doğuruyorsa, bu bir sınırlamadır.*”<sup>49</sup>

Kişinin temel hak ve hürriyetleri, en klasik ifadeyle başkalarının hak ve hürriyetlerinin başladığı yerde bitmektedir. İnsan hak ve özgürlüklerinin sınırsız olmaması bunların niteliklerinin doğal sonucudur. Sınırsız biçimde kullanılabilen bir hak, başkalarının hak ve özgürlüklerine zarar vermektedir.<sup>50</sup> Sınırsız bir hak ve hürriyet ortamı demokratik toplum düzenine sahip bir devlet içinde bulunamamaktadır. Dolayısıyla devletin ve toplumun istikrarı ve huzuru için hürriyetlerin sınırlanması mecburî bir zorunluluktur.

1798 Fransız İnsan ve Vatandaş Hakları Bildirisi hürriyetlerin sınırlanması mevzusuna şöyle bir açıklama getirmiştir: “*Hürriyet, başkasına zarar vermeyen her şeyi yapabilmektir; bundan ötürü her insan için tabî haklarının kullanılmasının sınırı, toplumun diğer üyelerinin de aynı haklardan faydalanabilmesini sağlayan sınırdır.*”<sup>51</sup> Temel hak ve hürriyetlerin Anayasamızda sınırlanması ise 13. maddede yer almaktadır.

Avrupa Birliği mevzuatına uyum çerçevesinde, 03.10.2001 tarih ve 4709 sayılı Kanun’la getirilen bu yeni düzenlemeye göre, temel hak ve hürriyetlerin Devlet tarafından sınırlanması bakımından, şu esas ve ölçüler getirilmiştir:

<sup>48</sup> Bir temel hakkın norm alanı, bu hakkın ilgili olduğu yaşam kesiti içinde güvence altına aldığı insan davranışlarıdır. “Norm alanı” kavramı hakkında bkz. İnternet: Sağlam, F. (1982). “Temel Hakların Sınırlanması ve Özü”, **Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi Yayınları**, S 4, 47-49. Web: <http://kitaplar.ankara.edu.tr/dosyalar/pdf/089.pdf> 21 Aralık 2017’de alınmıştır.

<sup>49</sup> Sağlam, 1982, 21.

<sup>50</sup> Löffler, M.: Presserecht, Kommentar, Band 1, Allgemeines Presserecht, 2. Auflage, München 1969; Band II Die Landespressgesetze der Bundesrepublik Deutschland, 2.Auflage, München 1968. Akt: İçel, 2018, 105.

<sup>51</sup> Çiftci, 2019, 191-192.



1. Sınırlama sebebi, Anayasanın ilgili maddesinde açıkça öngörölmüş olmalı,
2. Sınırlama ancak kanunla olmalı,
3. Sınırlama, Anayasanın özüne ve ruhuna, demokratik toplum düzeninin ve lâik Cumhuriyetin gereklerine uygun olmalı.
4. Sınırlama ölçölülük ilkesine aykırı olmamalıdır.<sup>52</sup>

Ölçölülük ilkesi, temel hak ve hürriyetlerin sınırlanmasının, belirlenen amaç dışında kullanılmamasını ifade etmektedir. Bu ilke, Anayasanın 15. maddesinde de yer almaktadır.

Anayasanın 14. maddesinde, temel hak ve hürriyetlerin kötüye kullanılmaması, 15. maddede temel hak ve hürriyetlerin kullanılmasının durdurulması düzenlenirken, 16. maddede ise, temel hak ve hürriyetlerin, yabancılar için, milletlerarası hukuka uygun olarak kanunla sınırlanabileceği belirtilmektedir.

Bütün bu sınırlamalar, demokratik toplum düzeninin gerekliliğidir ve demokratik toplum düzeni, çağdaş, özgürlükçü ve evrensel demokrasinin bir kavramı olmaktadır. Gerçekleşmesi bireylerin kendi kaderlerini çizmelerine izin veren özgürlük sınırlama ölçütlerinin, Anayasamızda doğru bir yaklaşımla korunuyor olmasını gerektirmektedir.

### **1.3. İfade Hürriyeti Kavramı ve Gelişimi**

İfade hürriyeti, kişinin kendi zihninde soyut olarak bulunan ve kişi istemediği sürece başkaları tarafından bilinmeyecek olan düşüncelerini, kendi isteğiyle başkalarının bilmesine imkân sağlama serbestisidir. Düşünme eylemini gerçekleştirebilen kişi, zihnin dışında bir etki oluşturmak istiyorsa, bu ancak düşünceyi ifade edebilmesiyle mümkündür. Bu nedenle, düşünme ve düşüncenin ifadesi birbirini tamamlayan süreçlerdir. Buradan hareketle tezin ifade hürriyeti başlığı altında, ifade hürriyeti kavramına ve gelişimine tanımlayıcı bir bakış ile yaklaşılacaktır.

İfade hürriyetinin; düşünceyi yayma özgürlüğü, düşünce özgürlüğü, ifadenin özgürlüğü vb. gibi farklı anlatımlarla konu olduğu kaynaklardan, farklı tanımlama

---

<sup>52</sup> Çiftçi, 2019, 192.

tartışmalarına yer verilerek, düşünce ve ifade özgürlüğünün birbirinden ayrılmaksızın insan hakları kapsamında, zihnin dışında nasıl güçlü bir etki oluşturduğu üzerinde durulacaktır.

### Magna Carta (Büyük Özgürlükler Sözleşmesi)

İfade hürriyetinin devletler tarafından gündeme gelmesi ve hukukî anlamda korunmasına kadar yaşanan tarihsel serüvende, insanlar tarafından birçok hak ve özgürlükler için mücadele verilmiş ve bedeller ödenmiştir. Bu bağlamda günümüz demokrasilerinin anayasal düzenine ulaşana kadar geçen tarihi sürecin en önemli adımlarından biri, 1215 yılında İngiltere’de imzalanan, Magna Carta (Büyük Şart)’dır. Magna Carta Libertatum (Büyük Hürriyet Fermanı) olarak da adlandırılan bu sözleşme, Papa III. Innocent, Kral John ve Baronları arasında, kralın kanunlara uygun davranarak, yetkilerinin sınırlanması amacıyla imzalanmıştır. Bir bakıma toplum güçleri arasında bir denge unsuru olarak, hukukun kralın kendi isteklerinden daha üstün olduğunun bir göstergesi olmuştur.

Magna Carta’nın 39. maddesinde yer alan, “*özgür hiç kimse kendi benzerleri tarafından ülke kanunlarına göre yasal bir şekilde muhakeme edilip hüküm giymeden tutuklanmayacak veya hapsedilemeyecek veya mal ve mülkünden yoksun bırakılmayacak veya kanun dışı ilan edilmeyecek veya sürgün edilmeyecek veya hangi şekilde olursa olsun zarara uğratılmayacaktır*” hükmü, kişilerin hak ve özgürlüklerinin korunması anlamında önemli bir adım olup, İngiltere’de demokratikleşme sürecini başlatmıştır.

Magna Carta, hukukun üstünlüğü ilkesiyle birçok ülkeyi etkilemiş, parlamenter sistemin basamağı olmuştur. Osmanlı’da görülen Sened-i İttifak da yukarıda anlatılan benzer olguları içermektedir. Her ne kadar uygulanma anlamında sıkıntılar olmuşsa da iki olay da, hak ve özgürlüklerin korunması sürecinin ilk hukukî adımları olarak kabul edilmektedir.<sup>53</sup>

1215 tarihli Büyük Şart’ta ilk izleri görülen liberal sistemin, 1688 Görkemli Devrimine kadar İngiltere’de ortaya koyduğu gelişim, parlamenterlere böyle bir ayrıcalık

<sup>53</sup> İnternet: Akşin, S. (1992). “Sened-i İttifak İle Magna Carta’nın Karşılaştırılması”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Bölümü Araştırmaları Dergisi*. 16(27). 115-123.  
Web: <http://kaynakca.hacettepe.edu.tr/eser/187435/sened-i-ittifak-ile-magna-carta-nin-karsilastirilmasi> 26 Aralık 2017’de alınmıştır.

sağlamasının yanında İngiliz Monarşisinin güç kaybının belli bir sınırı aşmasından sonra vicdan özgürlüğünün kabulü ve devamında ifade özgürlüğüne bakışı ve uygulama alanını değiştirmeye ve geliştirmeye başlamıştır.<sup>54</sup> İfade hürriyetinin tarihsel sürecine daha büyük ölçekte bakıldığında, 16. yüzyıldaki reformların bir ürünü olarak karşımıza çıkmıştır denilebilir.

### Haklar Bildirisi (Bill of Rights)

Muhalefet etmeye cesaret eden ve bu hakkı elde edenlerin Protestan harekete mensup kişiler olduğunu aktaran Akgül, ifade özgürlüğünün ortaya çıkışının Protestan hareketle birlikte anıldığını belirtmektedir. Bu nedenle de ifade özgürlüğü, düşünce ve inanç özgürlüğü ile ele alınarak, modernitenin özgürlük işareti olmuştur. Hukukî olarak ele alınması ise, İngiltere’de 1689 Haklar Bildirisi (Bill of Rights) ile olmuştur.<sup>55</sup> İngiliz siyasal sisteminde ifade özgürlüğü kavramı, İngiliz parlamenterlerin parlamentodaki oturumlarda sarf ettikleri sözlerden dolayı herhangi bir takibata uğramamaları olarak algılanmıştır. Dolayısıyla İngiliz anlayışında ifade özgürlüğü bireysel hak olmaktan ziyade parlamenter bağımsızlığı şeklinde ortaya çıkmıştır.<sup>56</sup>

### İfade hürriyetinin ilk talibi “John Milton”

Haklar Bildirgesi’nden daha önceki yıllarda Parlamento, birtakım kararnamelerle tahakküm kurmaya çalışmıştır. Bunların en önemlilerinden biri, 1643 yılında basına yapılan düzenlemedir. Liberal akımın öncülerinden John Milton, 1644 yılında Areopagitica adlı çalışmasını, yapılan bu düzenlemelere tepki olarak hazırlamıştır. “*Milton eserinde, kitap basmak için Parlamentodan izin alınması (imprimatur) zorunluluğunu, düşünce özgürlüğünü ortadan kaldırdığı için eleştirmiş ve ‘bana tüm özgürlüklerin üstünde vicdanıma uygun şekilde tartışmak, bunu ifade etmek ve bilmek özgürlüğü verin’ diye yazmıştır.*”<sup>57</sup> Her ne kadar tezin daha sonraki başlıklarında ifade özgürlüğü üzerindeki sınırlandırmalar konusunda buna yer verilecekse de, ifade hürriyetinin tarihsel sürecinden

<sup>54</sup>İnternet: Werhan, K. (2004). Freedom of Speech: A Reference Guide to the United States Constitution, Praeger Publishers, USA, 1. Akt: Akgül, M. E. (2012). “İfade Özgürlüğünün Tarihsel Süreci ve Milli Güvenlik Gereğiyle İfade Özgürlüğünün Kısıtlanması”, *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(50), 4. Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/1656/17685.pdf> 26 Aralık 2017’de alınmıştır.

<sup>55</sup> İnternet: Zoller, Elizabeth. (2009). Freedom of Expression: Precious Right in Europe, Sacred Right in The United Stat.s. *Indiana Law Journal*, Vol; 84, 803.: Akt.Akgül, 2012, 4.

<sup>56</sup> Akgül, 2012, 4.

<sup>57</sup> Akgül, 2012, 4.

bahsettiğimiz bu bölümde Areopagitica'nın, ifade hürriyeti üzerindeki devlet denetimine karşı çıkan ilk eserlerden olduğunu belirtmek gerekmektedir. Çünkü bu aynı zamanda basına uygulanan kısıtlamaların tarihsel kökenlerini de göstermektedir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, “*Milton'un bütün çabalarına karşın kendi döneminde sağlanamayan sansürsüz basın özgürlüğü 1776 yılında Amerika'da Virginia Bill of Rights'da açıkça belirtilmiş ve her çeşit istibdat rejimine karşı tek güvence olarak nitelendirilmiştir.*”<sup>58</sup>

İfade hürriyeti talebi ilk Milton ile gün yüzüne çıkmış ve sonraki süreç için kavramın teorik olarak içeriğine çeşitli yaklaşımlar getirilmesine de ön ayak olmuştur. Bu bağlamda düşünce ve ifade hürriyeti konusuna değinen filozoflardan biri Baruch Spinoza'dır. Önemli felsefe eserlerinden biri, Tractatus Theologica-Politicus'dur. Devletin varlık sebebini; insanların güvenlik içinde yaşamalarını sağlamak şeklinde savunan Spinoza, kitabının “*Özgür Bir Devlette Her İnsanın Ne İsterse Düşünebileceği ve Ne Düşünürse Söyleyebileceği*” başlıklı bölümünde, “*Yönetimin en son amacı, korkuyla yönetmek ya da sınırlamak değildir, kesin bir boyun eğme de değildir. Tersine, olabildiğince güven içinde yaşanabilsin diye, her insanı korkudan kurtarmaktır. Başka bir deyişle onun kendine ya da başkalarına zarar vermeden kendi doğal var olma çalışma hakkını güçlendirmektir*”<sup>59</sup> diye yazmıştır. Devlet insanlara baskı kurmaksızın, onları sürekli yönlendirmekten de çekinerek, farklı düşüncedeki insanların özgürce fikirlerini ifade etmesine ve çatışan fikirlerden kaynaklı sorunların giderilmesine ortam hazırlamalıdır. Yönetimin gerçek amacının özgürlük olduğuna inanan Spinoza, “*Yönetimin amacı, insanları rasyonel varlıklardan dört ayaklı hayvanlara ya da kuklalara dönüştürmek değil, onların akıl ve bedenlerini güven içinde geliştirmek ve ne nefret, ne öfke, ne aldatma, ne de kıskançlık ve adaletsizlik göstermeden serbest biçimde akıllarını kullanabilir hale getirmektir*”<sup>60</sup> diye ifade etmektedir. Ona göre ifade hürriyeti, otorite ve otoriteyi ortaya çıkaran halkın varlığının devam edebilmesi için gereklidir ve ifade hürriyetinin insanların güvenliği, huzuru ve barışı dışında keyfi olarak sınırlanmasını doğru bulmamaktadır.

<sup>58</sup> İçel, 2018, 63.

<sup>59</sup> Spinoza, B. (2008). *Tractatus Theologica-Politicus ya da Tanrıbilimsel Politik İnceleme*. (Çev. B. Ertuğrul). İstanbul: Biblos Yayınevi, (Eserin orijinali 1677'de yayımlandı). 376.

<sup>60</sup> Spinoza, 2008, 376.

### İfade hürriyetine hoşgörü yaklaşımı ile “John Locke”

İngiliz liberal filozof John Locke, ifade hürriyeti konusunu inceleyen bilim adamları arasındadır. Locke, liberal düşüncenin felsefesini, mülkiyet ile birlikte düşünce özgürlüğünün olması gerekliliği üzerine kurmaktadır. “Hoşgörü Üzerine Bir Mektup” adlı eserinde, herkesin ruhunun kendisine ait olduğunu, kendi haline bırakılması gerektiğini düşünerek devlet ve kiliseden hoşgörü ister. Farklı inançları olan kişilere ön yargılı olunmamasını öğütler. Gerçeğin, zorlama ile tespitinin mümkün olmadığını belirterek ifade özgürlüğünün önemini vurgular. Ancak Locke’un hoşgörüsünün sınırları vardır. Katolikler, ateistler ve huzursuzluk yaratanlar hoşgörü kapsamında değildir.<sup>61</sup>

İfade hürriyeti, liberal düşünce sisteminde iki temel yaklaşım ile var olmaktadır. *“Bunlardan biri işlevsel ya da fonksiyonel liberal teori, diğeri ise deontolojik liberal teoridir. Liberal teoride en iyi bilinen akım faydacılıktır. Liberal pratik düşünceye büyük katkı yapmıştır.”*<sup>62</sup>

Faydacı liberal eğilimli John Stuart Mill, ifade hürriyetini ilk savunan 19. yüzyılın en önemli siyasal ve toplumsal düşünürlerinden biridir. İfade hürriyetinin faydacı yönüyle ahlâkiliği bir araya getirmiştir. Faydacılık yaklaşımı, bireylere maksimum bir özgürlük alanı açmayı hedeflemektedir. Bu sayede insanlar, kendi sorumluluklarını alabilecek ve kendilerini geliştirerek, yaşam kalitelerini zenginleştirebileceklerdir. Bu düşünce ile Mill, insanın en değerli varlığının ‘özgürlüğü’ olduğunu savunmaktadır. *“Özgürlük Üzerine” (On Liberty)* adlı eserinde, *“Bir düşüncenin ona her türlü itiraz olanağı varken çürütülememiş bulunmasından dolayı doğru olduğunu varsaymakla, onun çürütülmesine izin vermemek amacıyla onun doğruluğunu kabul etmek arasında çok büyük fark olduğunu söylemektedir. Tartışma ve deneme yolunu kullanabilmenin insani bir yetenek olduğunu belirten Mill, yanlışları düzeltmek için, tartışmanın zorunluluğuna dikkat çekmektedir.”*<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Ağaoğulları, M.A., Zabcı, F.Ç., Ergün, R. (2005). *Kral -Devletten Ulus- Devlete*. Ankara: İmge Kitabevi, 222.; Trager, R, Dickerson, D. L. (2003). *21.Yüzyılda İfade Hürriyeti*. Ankara: Cantekin Matbaası, 60., Akt: Akgül, 2012, 6.

<sup>62</sup> Akgül, 2012, 6.

<sup>63</sup> Mill, J. S. (2015). *Özgürlük Üzerine* (Çev. T. Türk). İstanbul: Oda Yayınları. (Eserin orijinali ilk 1859 yılında yayımlandı), 28-30.

### İfade hürriyetinin tarihselliği ve medeniyet ilişkisi

İfade hürriyeti, eşref-i mahlûkat olan insan kadar tarihseldir. Eşref-i mahlûkat olarak övülen insanın erdemi, ifade hürriyetinin tarihsel sürecinde özellikle önemli bir yere sahip olan ve yaklaşık yüz yıl süren Aydınlanma Çağının çekirdeğini oluşturmaktadır. Nitekim hâlâ bazı toplumlarda; insanların özgürlükten yoksun yaşadıkları bir dünyada, bugün sahip olunan özgür düşünce ve ifade özgürlüğünün verilen mücadelelerle aldığı yolun farkında olmak gerekmektedir. Bu bağlamda ifade hürriyetinin gelişim sürecini kısaca değerlendirmiş olmamız, kavram olarak yapacağımız tanımlamaların daha iyi anlaşılmasına katkıda bulunacaktır.

İnsanın yaratılış itibariyle, var olan farklılığını ortaya koyması kendisini özgürce ifade edebildiği ortamda gerçekleşmektedir. Bu ancak özgürlüklerin korunabildiği bir medeniyetin gereği olan siyasal bir ortamın inşası ile mümkündür. İfade hürriyeti, medeniyet tartışmaları üzerine en fazla ittifak edilebilecek meseleler arasındadır. Bir bakıma medeniyetin mihenk taşı olarak atfedilen bu hürriyet, medeniyet kavramının anlamını terakki ettiren, temel bir değer olarak yerini almaktadır. Hangi ideoloji ve görüşe sahip olunursa olunsun, medeniyet ve ifade hürriyetinin birbirinin tamamlayıcıları oldukları reddedilemez bir gerçekliktir. Çatışmaların, anlaşmazlıkların çıktığı nokta, daha çok özgürlüklerin sınırlamaları konusunda olmakta ve sınırsız özgürlük savunucuları ifade hürriyetine gelen sınırlamaları tamamen yok saymaktadır.

Yayla' ya göre, ifade özgürlüğü bir kavşak özgürlüktür. *“Bunun anlamı şudur: Bir ülkede yeterli seviyede ifade özgürlüğü mevcut ise, bunu orada diğer hak ve özgürlüklerin de mevcut bulunduğunun işareti olarak kabul edebiliriz.”*<sup>64</sup> Yani, doğal bir akış içinde temel hak ve hürriyetlerin tanındığı bir yerde ifade özgürlüğü de yer bulacaktır. Bu nedenle temel hak ve hürriyetler, iç içe geçmiş şekilde varlıklarını göstermektedirler. *“Bir hakkı tanırsanız diğer haklar da yavaş yavaş belirir, bir hakkı ihlal ederseniz diğer haklar da yavaş yavaş geriler. İfade özgürlüğü hayat, hürriyet ve mülkiyet doğal haklarının ve basın özgürlüğü ile teşkilatlanma, seyahat, basın sivil özgürlüklerinin birleştiği yerdir. Tersinden bakıldığında bu doğal haklara ve sivil özgürlüklere ifade özgürlüğünden hareketle*

<sup>64</sup> İnternet: Yayla, A. (2008). “İfade Hürriyeti Nedir ve Niçin Gereklidir?”. *Liberal Düşünce*, Sayı 50, 160. Web:<http://www.libertedownload.com/LD/arsiv/50/12-atilla-yayla-ifade-hurriyeti-nedir-ve-nicin-gereklidir.pdf> 13 Şubat 2018’de alınmıştır.

*ulaşılabilir.*"<sup>65</sup> Bu nedenle günlük yaşamda kişiler farkında olsun ya da olmasın, tıpkı hak ve hürriyetler gibi temel insan haklarıyla iç içe bir yaşam sürdürmektedir. "*Özgür bir şekilde düşündüğünü söyleyebilmek, istediği yere gidebilmek yerleşebilmek, diğer bireylerle ve devlet makamlarıyla olan ilişkilerinde insanca ve hakça muamele görebilmek, insanın günlük yaşamında farkına varmadan ve değerini bilmeden kullandığı ve yararlandığı haklardan sadece örnektir.*"<sup>66</sup>

### İnsan hakları bağlamında ifade hürriyeti

İfade hürriyeti ve insan hakları birbirinden bağımsız ve ayrı çalışılmamakla birlikte, ifade hürriyeti bir alt başlık olarak insan hakları kavramı kapsamında yer almaktadır. Bu konuyla ilgili Şahin, şöyle bir benzetme yapmaktadır: "*Bütün diğer canlılar gibi, insan da bir canlı varlıktır, ifadesinde, 'canlı' ibaresi, üst başlığa; 'insan' deyimi de bu üst başlığın içerisinde yer alan bir alt başlığa işaret etmektedir. Bu arada insan dışında, örneğin, tavşan ya da balık gibi diğer alt başlıklar da uzun bir liste tutmakta; ancak belirtilen öğelerin örnekte bağlı oldukları bir üst küme ya da kategori, hepsinin ortak olarak sahip buldukları 'canlılık' özelliğinden dolayı oluşturulmaktadır.*"<sup>67</sup> Bu nedenle yapılan tanım açısından ifade özgürlüğü hakkı, yaşama hakkı, adil yargılanma hakkı vs. gibi temel hak ve hürriyetler insan hakları kavramı içerisinde değerlendirilmektedir.

Dolayısıyla ifade hürriyeti, anlam ve muhtevasıyla demokratik bir düzen için önemli bir role sahip temel bir insan hakkıdır. Sunay'ın ifadesiyle; "*ifade hürriyeti, insan onuru ve insanın maddi ve manevi varlığını geliştirme temel hakkına dayanmasıyla*"<sup>68</sup> birlikte, özgür bir birey ve özgür bir topluma sahip olmanın da zeminini teşkil etmektedir. Yukarıda ifade edilenlerden yola çıkarak, ifade hürriyetinin insanlığın yararı ve kaliteli bir insan yaşamının sürdürülebilirliği için hayati gereklilikler arasında yer alabilecek kadar önem arz ediyor olduğunu düşünmek ve bunu bu şekilde belirtmek yerinde olacaktır.

<sup>65</sup> Yayla, 2008, 160.

<sup>66</sup> Ünal, Ş. (1997). *Temel Hak ve Özgürlükler ve Temel İnsan Hakları Hukuku*. Ankara: Yetkin Yayınları, 19.

<sup>67</sup> Şahin, K. (2009). *İnsan Hakları ve Özgürlük Boyutuyla İfade Özgürlüğü Gereççeleri ve Sınırları*. İstanbul: On iki levha Yayıncılık, 5.

<sup>68</sup> Kalabalık, H. (2009). *İnsan Hakları Hukuku*. (2.Baskı). İstanbul: Seçkin Yayıncılık, 223.

Sağlıklı her insan nefes alır; ancak herkes doğru şekilde nefes almaz. Doğru şekilde nefes almak; yetersiz solunum sorunlarını ortadan kaldırdığı gibi hayat kalitesini de artırır. Ancak söz konusu doğru nefes alma süreci, insan olmanın getirdiği birçok sebepten kaynaklı korku, kaygı, ego gibi nedenlerle çocukluktan itibaren baskılanarak bozulmaya başlar ve diyafram adalesi giderek daha fazla yanlış kullanılır. Doğru nefes almak kadar ihtiyaç olan ifade hürriyetinden, doğru istifade edilmediği takdirde, tıpkı diyafram nefesinde olduğu gibi farkında olmadan sunduğu hayat kalitesinden mahrum kalınır. Bu nedenle ifade hürriyetini iyi anlamak ve doğru kullanabilmek, insanlığın yararı için büyük önem arz etmektedir.

### İfade hürriyeti savunusunun argümanları

Yayla, ifade hürriyetinin insanlığa yararları açısından gerekli olduğunu, tezde daha önce de adı geçen, John Locke, J. Stuart Mill ve bunlara ek olarak K. Kautsky'nin fikirlerinden faydalanarak açıklamaktadır.

Locke, ifade hürriyetini temellendirmede kullanabilecek argümanı, dini toleransı savunmak için geliştirmiştir. K. Kautsky'nin argümanı ise, medeni toplumlarda demokrasiye neden muhtaç olduğumuzu göstermek üzerine geliştirilmiştir. Çünkü demokrasi muhalefetin aleni ve meşru olduğu sistemdir.<sup>69</sup>

Mill ise ifade hürriyeti savunusuna ahlâkî argüman ile yaklaşmaktadır. Ona göre, toplum içindeki azınlık ve çoğunluk arasındaki ahlâkî çatışmaları çözmek, bireylerin tercihlerine saygı gösterilmesi ve kendilerini ifade etmelerinin engellenmemesi ile mümkündür. Bu savunusuyla tezin amacına yaklaşmaktadır. Mill, ifade hürriyetini savunmak için Yayla'nın ifadesiyle "*bugün hâlâ aşılammış*" bazı tezler öne sürer. Mill, bu tezlerinde daha çok susturulma eylemi üzerine eğilmiş ve susturulan fikirlerin diğer insanlar tarafından durumunu irdelemiştir.<sup>70</sup>

### İfade hürriyetinin güvence altına alınması

İfade hürriyeti, kişi hürriyetinin en önemli kısmını oluşturmakta ve insanlara düşündüklerini açıklama ve açıklamama özgürlüğü tanımaktadır. Herkes, ifade

<sup>69</sup> Yayla,2008, 162.

<sup>70</sup> Yayla, 2008, 163.



(düşüncelerini açıklama ve yayma) hürriyetine sahiptir. Bu hak ve özgürlük, resmi makamların herhangi bir müdahalesi ve ülke sınırları söz konusu olmaksızın haber veya düşünce almayı ve verme serbestliğini içerir.<sup>71</sup>

İfade özgürlüğü, hiçbir sınıf farklılığı olmaksızın herkes tarafından kullanılabilen bir hak olmak ile birlikte, ulusal ve uluslararası düzenlemelerle her zaman koruma altına alınmak istenmiştir. Örneğin, 1789 Fransız İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirgesinin 11. maddesinde “*düşüncelerin, fikir ve görüşlerin başkalarına serbestçe iletilmesi ve ifadesi insanın en kıymetli haklarından*” ifadesi öngörülerek bu özgürlüğün önemi vurgulanmıştır.<sup>72</sup>

İfade hürriyetini kavramsal olarak Tanör, bir düşünce, inanç, kanaat, tutum veya duygunun barışçı yoldan açığa vurulmasının veya dış dünyada ifade edilmesinin serbest olması olarak ifade etmektedir. Tanör’e göre bu hürriyet; türü ne olursa olsun, sosyal, siyasî ve hukukî, ticarî, sanatsal her türlü düşünceyi söz, yazı ya da başka vasıtalarla başkalarına aktarabilme, anlatabilme, yayabilme ve onları kendi düşünce ve inançlarının doğruluğuna ikna edebilme, inandırabilme, tercihleri doğrultusunda tutum ve davranışlarda bulunmayı kapsamaktadır.<sup>73</sup>

Yukarıda ‘GİRİŞ’ kısmında belirtildiği üzere, ifade hürriyeti teorik olarak ise; “(1) *Düşüncelere ve bilgilere ulaşma (haber alma ve bilgi edinme), (2) düşüncelerinden ötürü kınanmama (kanaat hürriyeti) ve (3) düşüncelerini açıklama, yayma ve başkalarına aşılama (ifade) hürriyeti gibi üç temel ögeden oluşur.*”<sup>74</sup> Tezin hem konusunu oluşturan hem de ifade özgürlüğünün en önemli ögesi olarak ele alınan unsur, düşüncenin serbestçe açıklanabilmesidir.

Sancar ‘açıklama’ kavramını şöyle tanımlamaktadır: “*Açıklama düşünceyi savunmayı, başkalarına anlatmayı, yayımlamayı (basın özgürlüğü), benimsetmeye çalışmayı (telkin etmeyi) ve önermeyi içerir.*”<sup>75</sup> Düşünceyi açıklama hürriyetinin ön şartı, bireyin düşüncelerini özgürce oluşturması, ona sorunsuz ve endişesizce bağlanabilmesi,

<sup>71</sup> Kalabalık, 2009, 230.

<sup>72</sup> Cankaya, Ö., Batur Yamaner, M. (2006). *Kitle İletişim Özgürlüğü*. Ankara: Turhan Kitabevi, 2.

<sup>73</sup> Kalabalık, 2009,231.

<sup>74</sup> Dönmezer, Bayraktar, 2013, 108-110.; Kalabalık, 2009,223.; Bıyıklı, 1989, 34-36.

<sup>75</sup> Sancar, T. (2006). *Alenen Tahkir ve Tezyif Suçları*. (2.Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık, 198.

savunabilmesidir. “Düşünceyi açıklama hürriyetinin düşünce hürriyeti olmaksızın ya da ona müdahale edilmesi durumunda bir anlamı kalmayacaktır. Düşünceyi açıklama ve yayma hürriyeti, düşüncelerin açıklanmasının yanında, ifadeye konu olabilecek tüm unsurların dışsal dünyaya aktarımına ilişkin geniş nitelikli bir özgürlüktür. Haber aktarımı, duygusal nitelikte açıklamalar, dinsel kanaatlerin açıklanması bu bağlamda değerlendirilmelidir.”<sup>76</sup>

### İfade hürriyetinin güvence altına alınmasında devletin rolü

Düşüncenin serbestçe açıklanabilme hürriyeti, “sadece, yasaklamama gibi negatif bir edimle sağlanamaz. Kişinin bu hürriyetten yararlanabilmesi için, düşünce yetisine dogma ya da ön yargılarla duvar örülmesinin önlenmesi; kişiye, eğitim, kültür ve maddi olanaklar sağlaması gibi devletten beklenen kimi pozitif edimleri de gerektirir. Bu durum düşünsel hürriyetin hukuksal boyutu yanında, siyasal ekonomik, kültürel, felsefi ve sosyal yapı ile ilgili yönlerinin de bulunduğunu gösterir.”<sup>77</sup> Bu nedenle pozitif ve negatif niteliklere sahip bu hürriyetin gerçekleşmesi için, insan hakları hukuku belgelerinde ve anayasalarda kişisel ve siyasal haklar olarak ifade hürriyeti korunmaktadır. Sadece düşünce hürriyetinin müdahalelerden korunması değil, devletin de destekleyici bir role sahip olması gerekmektedir. Bu anlamda devlete çok fazla görev ve sorumluluk düşmektedir.

Bıçak, ifade özgürlüğünün kullanılmasını devletin engellememesi, ifade özgürlüğünün korunması açısından yeterli saymamakta ve ifade özgürlüğünün kullanılabilmesi için gereken tedbirleri almakla da taraf devletlerin yükümlü olduğunu belirtmektedir. “İfade özgürlüğünü kullanan bireyin vücut bütünlüğüne ve mal varlığına yapılan saldırı ve tehditleri önleme, bu saldırı ve tehditlerin kaynağı ile ilgili gerekli araştırmaları yapmakla taraf devletler yükümlüdür.”<sup>78</sup> Dolayısıyla devletler üzerlerine düşen görevi ne ölçüde yerine getirirse, yani ifade özgürlüğü hakkının kullanımı devlet eliyle ne kadar korunursa, demokratik düzenin var olması ve bu düzenin sürdürülebilirliği o ölçüde sağlanacaktır denilebilir.

<sup>76</sup> Kalabalık, 2009, 224.

<sup>77</sup> Aliefendioğlu, Y. (1998). “Bir Temel İnsan Hakkı: Düşünce Özgürlüğü”. *Yeni Türkiye*, Sayı 22, 805.

<sup>78</sup> İnternet: Bıçak, V. (2001). “Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi Kararları Işığında İfade Özgürlüğü”. *Liberal Düşünce*, Sayı 24,75. WEB: <http://www.liberal.org.tr/sayfa/liberal-dusunce-sayi-24-guz-2001-ab-surecinde-ifade-ozgurlugunu-yeniden-dusunmek,297.php> 15 Şubat 2018’de alınmıştır.

İfade özgürlüğünün kullanımı ve demokrasi arasındaki bu bağ, ülkelerin medenilik seviyesini de belirleyen bir ölçüt olarak değerlendirilebilmektedir. Mill de birçok yerde özgürlüğün sadece ileri, medeni toplumların sahip olması gereken bir değer olduğunu söylemektedir. Yayla, “*Fikir ve bilim adamlarını, yazar-çizerleri, kanaat açıklayanları taciz eden, düşünce suçlusu konumuna düşüren, mahpuslara tıkan, insanları ağzını açmaktan korkar hale getiren hiçbir ülke medeni ülkeler sınıfında yer alamaz*”<sup>79</sup> diye yazmıştır. Ayrıca toplumun özgürce yaşadığını söyleyebilmek için, o toplumun özgürce düşünen ve düşündüklerini özgürce ifade edebilen insanlara sahip olması gerekmektedir. Voltaire’in “*Senin düşüncelerine katılmıyorum, ancak onları savunabilmen için canımı feda ederim*” sözleri demokratik ve aydınlanmacı bir toplumda düşünsel faaliyetin ve bu düşünsel faaliyet sonucu ortaya çıkan sonuçların özgürce ifade edilebilmesinin önemini belirgin bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, ifade özgürlüğü ile düşünce özgürlüğü birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Öyle ki, ifade özgürlüğü ile tamamlanmamış bir düşünme özgürlüğünün kişi hürriyeti bakımından hiçbir anlamı olmayacaktır. Bu nedenle ülkelerin Anayasa ve yasalarında olduğu gibi uluslararası metinlerde de bu iki özgürlük birbirinden ayrılmaksızın düzenlenmektedir.<sup>80</sup>

### İfade hürriyetinin kapsamı

İfade hürriyeti kolektif yapısıyla çok yönlü ele alınırken unutulmamalıdır ki, serbestçe düşünme ve düşünceleri açıklama hürriyeti olduğu kadar, düşüncelerin açıklanmaması da bu özgürlüğün konusudur. Aynı zamanda bu özgürlük, toplantı, dernek, gösteri yürüyüşü ve oy kullanma gibi birçok hak ve hürriyeti de kapsamaktadır.

İfade hürriyeti ile kişi, kendi görüş ve düşüncelerini dışa vurmasından da öte, her türlü bilgi ve düşünceyi arama, alma ve verme hürriyetine de sahiptir. Bununla beraber bu hürriyet, sadece zararsız ve önemsiz görülen bilgi ve düşüncelerin açıklanması ile ilgili değil, aynı zamanda toplumun bir kısmına hatta devlete bile aykırı gelebilecek düşüncelerin açıklanmasını da içerir. Böylece ifade hürriyetinin, eleştiri hakkını da bünyesinde barındırdığını söyleyebiliriz. Bu aynı zamanda demokratik bir toplum olmanın

<sup>79</sup> Yayla, 2008, 174.

<sup>80</sup> İnternet: Özocak, G. (2011). “Türkiye’de Siyasi İktidarın Mizahla İmtihani: İfade Özgürlüğü ve Karikatür”, *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*. Sayı 94. 261. Web: <http://tbbdergisi.barobirlik.org.tr/m2011-94-710>, 2 Şubat 2018’de alınmıştır.

da gereğidir. Çünkü “Demokrasi, kendine karşıt olan inançlara/görüşlere de yaşama hakkını tanıyan bir rejimdir.”<sup>81</sup>

Burada önemli olan husus, eleştirilerin aşırıya kaçıp, amacından uzaklaşarak hakaret sayılabilecek söylemlere varmamasıdır. Unutulmamalıdır ki, eleştiri bir iletişim şeklidir. İletişim doğru kurulduğunda, sağlıklı bir eleştiri kültürü oluşur. Devleti hakikî manada büyütüp geliştiren ve yükselten de bu eleştiri kültürüdür. Ayrıca farklı düşünce biçimleri toplumsal yaşamı renkli ve yenilikçi kılmaktadır. Bu yüzden eksik, sakıncalı olan şeylere müdahale, doğru olana yöneltmeyi amaçlayan bir düzeltme çabası içinde yapılmalıdır. Aksi takdirde eleştiri, salt, yıkıcı ve yok edici saldırgan tavırla gerçek amacından uzaklaşır ve taraflar arasında çatışma sürecini başlatır. Dolayısıyla bu bilinç ile insan haklarına değer veren bir devlet, özveriyle yaklaştığı bireyleri ile eleştiri zemininde de bir arada kalabilmelidir.

Devlet, farklı düşüncelerin dile getirilmemesini isteyerek hatta aşırı sınırlamalar veya yasaklar getirerek, sahip olduğu farklı düşünüş biçimlerinin sunduğu zenginlikleri kendi eliyle yok eder. “İfade hürriyetini budamak insan hayatını maddi bakımdan olduğu kadar manevi bakımdan da fakirleştirir; sanatta, müzikte, estetikte de kısırlığa sebep olur.”<sup>82</sup>

Diğer taraftan dile getirilemeyen karşıt ve devlete göre zararlı düşünceler, baskı altında varlığını sürdürmeye devam eder. “Zararlı fikirleri saf dışı etmek amacıyla onların dile getirilmesini aşırı ölçüde sınırlamak veya yasaklamak, Kant’ın bir benzetmesiyle, ‘zehirli hava soluma ihtimali karşısında nefes almaktan vazgeçmeye’ benzer. Öte yandan, dile getirilip tartışılmayan ve zihinlerde içten içe var olmayı sürdüren fikirler, kelimenin gerçek anlamında toplumsal fitne kaynağıdır. Fikirler dile getirilip, ‘öteki’ akıllara sunulmalı ve tartışılmalıdır.”<sup>83</sup> Dolayısıyla fikirler yasaklandığında daha fazla çekiciliğe bürünerek, güçlenecektir. “Dişler kenetlenince özgürlük türküleri yer altına iner. Gerçekten devlet halkın yerine geçerek, bir düşüncüyü yanlış/zararlı diye değerlendirir ve yasaklarsa o düşünce güçlenir. Çünkü çekiciliği artar. Devletin yasağı bu duyguları yok

<sup>81</sup> Selçuk, 1997,236.

<sup>82</sup> Yayla, 2008, 175.

<sup>83</sup> Köktürk, M. (2007). “İfade Özgürlüğü ve Sınır Sorunu”, *Türk Yurdu*, 27(234), 15-16.

*etmiyor, aksine kamçılıyor... Tolstoy, Thoreau, B. Schaw'un yeri hapishanedir diyen düzen yanlısı ahmaklar, onları hep güçlü kıldılar.”<sup>84</sup>*

İnsanın maddî ve manevî varlığı ancak düşünce hürriyeti ile gelişebilmektedir. Düşüncenin serbestçe açıklanmasına sınırlamalar getirildiğinde, bir bakıma insan doğasının gelişim ve değişim sürecine karşı çıkılmış olunur. Ayrıca, düşüncelerinden ötürü insanlara kilit vurmanın, düşüncenin varlığını engellemeye yetecek bir gücü olmayacağı gibi, insanları yok etmenin de düşünen insan varlığını ortadan kaldırmaya gücü yetmeyecektir. Bir başka nokta ise yasaklamalar ve sınırlamalarla hürriyetin özüne dokunulmuş olacak, insanın düşünme, ifade edebilme kabiliyetinde bir bakıma gerileme hatta ölüme sebep olacaktır. Parker'in ifadesiyle, *“Fikir ve ifade özgürlüğü, bireylerarası etkileşimin temel itici gücüdür. Bunun kısıtlanması, toplumu bilerek ölüme götürmektedir.”<sup>85</sup>*

Kişilerin ifade hürriyeti sınırlandırıldığında, başkalarının bilgi ve fikir alma özgürlükleri de sınırlanmış olur. Bununla birlikte düşünceleri serbestçe açıklama hürriyetinin sınırlandırılması, birçok hürriyetin dolaylı olarak sınırlandırılması sonucunu doğurmaktadır. Dolayısıyla, ifade hürriyeti, başkalarının açıkladığı bilgilere ulaşabilmenin ve düşüncelere erişebilmenin bir yolu olduğu kadar, keyfi şekilde ifade hürriyetinin sınırlandırılmamasının da konusu kapsamındadır.

Sonuç olarak, demokratik hukuk devleti olmanın gereği düşünce ve düşünceyi açıklama hürriyetini korumaktır. Bu özgürlük, beraberinde eleştiri ve muhalif olma hakkını da kapsamaktadır. Burada önemli olan husus şudur ki; *“Kişi onurunu zedeleyici, küfür, iftira, ahlâk dışı sözler, özel hayatın gizliliğini ihlal eden, başkalarını suça özendiren söz, yazı, resim ve eylemler düşünce özgürlüğünün korunan alanının dışında kalır. Düşünceyi ve düşünürü mahkûm ederek çağdaş olunamaz. Çağdaş devletin, düşüncelerin açıklanmasına getireceği sınır, daha çok, zorlama ve şiddete başvurma, yıkıcı eylemi özendirme önlenmesinden ibaret olmalıdır.”<sup>86</sup>*

<sup>84</sup> Selçuk, 1997, 245.

<sup>85</sup> Parker, C. (2003). *“Sistem Analiziyle İfade Özgürlüğünü Anlamak”*, *Liberal Düşünce*, Sayı 30-31, 93.

<sup>86</sup> İnternet: Aliefendioğlu, Y. (1996). *“Düşünüyorsun, Öyleyse Suçlusun”*, *Mülkiyeler Birliği Dergisi*, 20(194), 53. Web: <http://mulkiyederigi.org/issue/view/5000000718> 15 Şubat 2018'de alınmıştır.

Dolayısıyla, ifade hürriyetinden bahsedebildiğimiz bir devlette, kişilerin değer bilinci ile eylem ve söylemde bulunması, ideal yaşam pratiğinde, koşulları iyileştirme amacı taşımaktadır. Şeref'in konuyla ilgili olarak Aristo'nun fikirlerine dayanarak belirttiği gibi, “*İnsan doğası icabı toplum halinde yaşayan bir varlıktır. Ayrıca, ortak çıkarları da insanları birleştirdiğinden, toplum bireylerin yaşam düzeylerinin iyileştirilmesine de katkı da bulunur. Esasen, devletin de en önemli görevi budur.*”<sup>87</sup> Bu nedenle demokratik bir düzen için sınırlandırmalar kaçınılmazdır. Bununla birlikte sınırlandırmalar belli ölçü ve kriterlere sahip olmaktadır. Söz konusu sınırlandırmalara, ayrıntılı bir şekilde yer verilmeden önce, bu hürriyetin kullanım yolları ve araçlarından da bahsetmek gerekmektedir.

#### 1.4. İfade Hürriyetinin Kullanım Yolları ve Araçları

“İnsan olup da iletişim kurmamak olası değil ya da tersi; iletişim kurup da insan olmamak. İletişim kurmak güdüsü insanın doğasında vardır. Bu güdüyü eğitip geliştirdikçe, insanın insanlık merdiveninde çıktığı basamaklarda yükselir.”<sup>88</sup> Dolayısıyla insan, iletişim sürecinin temel unsurudur.

İletişim, insan yaşamını tüm boyutlarıyla kaplayarak, insanın kendi varlığını ve dünyayı anlamlandırma çabasının bir ürünüdür. Bu anlam arama çabası sırasında insan, sadece etrafını çevreleyen dış dünyayla değil, kendi iç dünyasıyla da sürekli etkileşim halindedir. Etkileşim nedeniyle, düşünen ve hisseden insan, zihnindekilerini bir başkasına aktarma ihtiyacı duymaktadır. Cereci'nin ifadesiyle, “*Beden mekanizması çalıştığı sürece insan beyni düşünce, yüreği de duygu üretir. Düşüne düşünce biriken düşünceler, duya duya biriken duygular, bir kaba sürekli damlayarak onu dolduran damlalar gibi an gelip taşmaya yönelirler. İnsan boş bir ortama taşamaz. Taşmak için bir başka insan arar. Çünkü insan, anlaşılmak ister.*” Bu anlaşılma telaşı içinde olan insan, yaratılış doğasından kaynaklı güdülerini ve gereksinimlerini yönetip, eylemde bulunmak için iletişime ihtiyaç duyar. Diğer yandan, her insan toplumu, bilgi, inanç, sanat, ahlâk, hukuk, gelenek ve göreneklerden ve insanın toplumun bir üyesi olarak elde ettiği birçok yetenekten oluşan bir kültüre sahiptir. Toplumun bireyleri bu kültürü sosyalleşme yolu ile kazanırlar. Sosyalleşmenin sağlanması için de kişiler ve sosyal gruplar arasında iletişim zorunludur.

<sup>87</sup> Ünal, 1997,20.

<sup>88</sup> Cereci, S. (2002). *İletişim Kurmak İnsan Olmaktır*. İstanbul: Metropol Yayınları, 7.

Böylece iletişim, bireysel varlığın ve toplumsal ilişkilerin sürekliliğini sağlamak adına mecburi bir süreçtir.<sup>89</sup>

İnsanı, hayvandan ayıran temel özellikler, insanın düşünebilme ve iletişim kurabilme yetenekleri ile hayata anlam ve şekil verebilmesidir. Hayvanlarında iletişim sistemleri vardır ancak sadece güdülerden ibarettir ve geribildirim almaya dair bir talepleri yoktur.

İletişim kavramına ilişkin tanımların, iki yüze yakın olduğunu belirten Mutlu, ‘İletişim Sözlüğü’ kitabında birden çok tanıma yer vermektedir. Bunlardan örnek olarak iki tanesi şöyledir:

*“İletişim bilginin, fikirlerin, duyguların, becerilerin vb.’nin simgeler kullanılarak iletilmesidir.” (Berelson ve Steiner, 1964).*

*“İletişim esas olarak simgeler aracılığıyla bir kişiden ya da gruptan diğerine (veya diğerlerine) bilginin, fikirlerin, tutumların veya duyguların iletimidir.”(Theodorson ve Theodorson, 1969).<sup>90</sup>*

Mutlu’ya göre farklı tanım yaklaşımları içinde en azından iki düşünce çizgisi saptamak olanaklıdır: *“İlk çizgi iletişim sürecinin iletim yönünü öne çıkarmaktadır. Bu Gönderici-Mesaj-Kanal-Alıcı çizgisel modeliyle karakterize olan bir yaklaşımdır. Bu tür modeller bir fikrin, duygunun, tutumun vb.’nin birinden bir başkasına nasıl aktarıldığını ortaya koymaktadırlar. Diğer yaklaşım ise karşılıklılık ve ortak algılama, paylaşma gibi unsurların altını çizmektedir. İletişim tarihine bakıldığında, iletilimsel/mekanik çizgisel tür iletişim tanımından karşılıklılık/ortak algılamalar türündeki iletişim tanımına doğru bir eğilimin bulunduğunu saptamak olanaklıdır.”<sup>91</sup>*

Ayrıca literatürdeki iletişim (haberleşme) sözcüğünün değişik, birçok tanım varlığına bakarak, ortak noktalar buluşturulup genel bir tanıma da varılabilir. Bu anlamda İçel’in İletişim kavramını, *“Bilgi, düşünce ve tutumların ortak semboller sistemi aracılığı*

<sup>89</sup> İçel, 2018, 39.

<sup>90</sup> Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. (4. Basım). Ankara: Bilim ve Sanat, 139.

<sup>91</sup> Mutlu, 2004,140.

ile kişiler veya gruplar arasında değiş tokuş edildiği bir süreç”<sup>92</sup> olduğunu belirttiği tanımı, açık ve net bir biçimde yeterli olmaktadır.

İletişim (Communication), insanlık tarihi ile başlamaktadır. Yeryüzüne adım atan ilk insanlardan günümüze kadar geçen tarihsel süreçte, iletişim eylemi konusunda gelişen insan, kendi dünyasıyla birlikte, toplumu hatta dünya üzerindeki sistemleri dönüştürerek, bugünün uygar dünyasının temellerini atmıştır. “İlkel insanların mağara duvarlarına çizdiği resimler, Kızilderililerin ateş yakarak çıkardıkları dumanlar, Afrika yerlilerinin tam-tam sesleri ile yapmak istedikleri, iletişimden başka bir Şey değildir.”<sup>93</sup> Dolayısıyla ilk iletişim aracı olarak, doğal unsurları kullanan insanlar, zamanla kendi buluşlarıyla yeni iletişim yöntem ve teknikleri geliştirmeye başlamışlardır. Cereci’nin ifadesiyle, “İskenderiye fenerini, Roma’nın mermer yollarını, alfabeyi, matbaayı, hızlı trenleri kendi aklının gücüyle üreten insanlar, en yaşamsal gereksinimleri olan iletişim için de modern teknikler ürettiler.”<sup>94</sup>

20. yüzyıla gelindiğinde, büyük çabalar sonucunda gelişen teknolojinin katkısıyla kitlesel iletişim önem kazanmaya başladı. Günümüzün iletişim ihtiyaı için geliştirilen teknolojik araçlar ortaya çıkarılarak, dünya üzerinde herkese ulaşılabilme olanağı mümkün kılındı. Geniş kitlelere seslenebilme imknı veren bu teknolojik araçlar, yeni bir kavram olan kitle iletişimini ortaya çıkardı.

Kitle iletişimi (Mass Communication), “bilgi, düşünce ve tutumların büyük ve dağınlık bir kitleye, bu amaç için geliştirilmiş araçlarla iletilmesi”<sup>95</sup> olarak tanımlanabilir. “Kitle iletişim araçları (Mass Media) ise, kitle iletişiminin yapıldığı araçlar topluluğunu kapsamaktadır. Bu kapsama tarihsel açıdan bakıldığında tiyatro, gazete, kitap, dergi, broşür gibi yazılı basın, sinema, film, radyo, televizyon, plak, kaset, videokaset, kompakt-disk gibi iletişim teknolojisindeki gelişmelerin ürünü olan araçlar girmektedir.”<sup>96</sup> İçel, bu araçlara ek olarak günümüzün dünyasını çepeçevre saran interneti de eklemektedir. Ona göre, “Bütün bu araçların ortak özelliği, bunların haberleri ve düşünceleri ya da duyguları yazı resim veya ses olarak çoğaltmak suretiyle anonim nitelikteki kitlelere ulaştıran teknik

<sup>92</sup> İçel, 2018, 40.

<sup>93</sup> Aziz, A. (2013). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı (Giriş)*. İstanbul: Hipernlink Yayınevi, 23.

<sup>94</sup> Cereci, 2002, 22.

<sup>95</sup> Aziz, 2013,31.

<sup>96</sup> Aziz, 2013,33.



*araç durumunda bulunmalarıdır. Kitle iletişim araçlarının halkı aydınlatma, eğitme veya eğlendirme amacına yönelik olmaları diğer özellikleridir.”<sup>97</sup>*

Tarihsel olarak bakıldığında, insanlar düşüncelerini açıklamak için çeşitli yollar deneyerek, bu yolları ve araçları düşünce hürriyetinin sağladığı imkânlarla geliştirmişlerdir. Mektup, telefon, teleks, faks ile başlayan iletişim araçları, bugünün internet dünyasıyla hızla gelişen bilgi ve iletişim teknolojileriyle beraber bulut bilişim, dijital medya, büyük veri, yapay zekâ, nesnelerin interneti ve arttırılmış gerçeklik gibi dijital süreçlere ulaşmıştır. Dolayısıyla günümüz dünyasında iletişim araçlarının gelişmişliği sayesinde, ifade edebilme özgürlüğü açısından imkân ve araçlar oldukça çeşitlilik göstermektedir.

Kitle iletişiminde önemli bir rol oynayan, “*İletişim ve Haberleşme Özgürlüğü*” bu alanda olması gereken özgürlüğü ifade etmek amacı ile kullanılan terimdir. Basın özgürlüğü, sadece basın yolu ile iletişime ilişkin olduğundan, diğer kitle iletişim araçlarını da kapsayan böyle bir kavrama gereksinim duyulmuştur. Matbaanın icadından sonra ortaya çıkan basın özgürlüğü kavramına öngelen özgürlük kavramı ise, “*düşünce ve söz özgürlüğü*” olmuştur. Kişilerin, düşündüklerini, istedikleri biçim, zaman ve yerde açığa vurmak, tartışmak ve dilerlerse düşüncelerini açıklamamak serbestisi, yani düşünce ve söz özgürlüğü olmadan basın ve iletişim özgürlüğünden söz edilemeyeceği içindir ki bugün de iletişim özgürlüğünün önkoşulunu düşünce söz özgürlüğü oluşturmaktadır.<sup>98</sup> Bu nedenle iletişim özgürlüğü, tezin konusu kapsamında olan ifade hürriyetinin, bir aracı olarak fiili değer kazanması bağlamında önem arz etmektedir.

Daha önce de belirtildiği üzere, fikirlerin açıklanması, yazılı, sözlü, basılı, sanatsal veya diğer herhangi bir medya aracı ile tek başına veya toplu olarak sağlanabilir. Bu faaliyet, Anayasanın 26. maddesinde açıkça yer almaktadır.

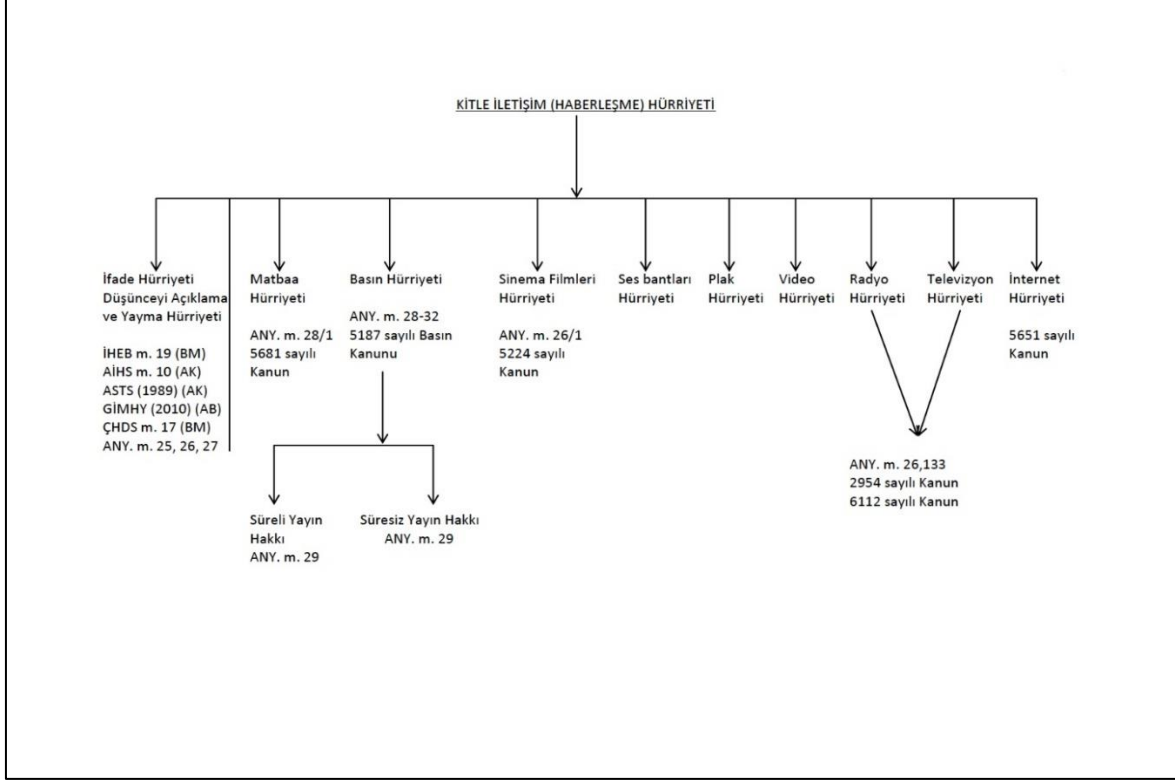
Tablo-1’de de görüleceği üzere, ifade hürriyeti, bu özgürlük içinde yer alan birçok alanın özgürlüğünün sağlanabilmesinin temelini oluşturur; basın hürriyeti, radyo hürriyeti, televizyon hürriyeti, sinema hürriyeti, internet hürriyeti, vb., gibi. Çünkü ifade

<sup>97</sup> İçel, 2018, 47.

<sup>98</sup> İçel, 2018, 61.

özgürlüğünün olmadığı bir ortamda, basın hürriyeti veya sinema hürriyetinden bahsetmek mümkün değildir.

Çizelge 1. Kitle iletişim hürriyeti tablosu<sup>99</sup>



## 1.5. İfade ve İletişim Aracı Olarak Dil

Dil, bir iletişim aracıdır. İletişim, genellikle ve çoğunlukla dil ile kurulur ve gerçekleştirilir. Düşüncelerin açıklanması ve ifadesi açısından kullanılan araç kadar dil de önemlidir. Diğer yandan, işbu Tez'in önemli bir kısmını oluşturan 'mizah' da dil ile gerçekleştirilir. Bu dil, yazı dili olabileceği gibi, söz veya beden dili şeklinde de olabilir. Bu itibarla, aşağıda 'dil' (language) kavramı üzerinde durulacaktır.

Çiftci'nin tanımıyla dil, "Yaşayan bir varlık olan dil; ses sembolleri sistemi vasıtasıyla fikir, duygu ve arzuları iletme ve ifade etmeye yarayan bir sistemdir. Dil insanlara mahsustur. Dil, insanların birbirleriyle iletişim kurmalarını sağlar."<sup>100</sup> Her millet kendine özgü dili ile yaşam biçimini kurar ve dili ile bunu gelecek nesillere aktarır.

<sup>99</sup> Çiftci, A. (2007). *Farklı Dil ve Lehçelerde Yayın Hukuku*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık, 27.

<sup>100</sup> Çiftci, 2007,22.

Dilin, bir milletin kültürel değerlerini içinde barındırması nedeniyle, kültürün parçaları olan müzik, yaşam biçimi, örf ve adetler, sanat, din vb. ile doğrudan bir ilişkisi vardır. Toplumsallaşma için gerekli olan her şey kişinin dilindedir. Bu nedenle farklı millet ve hatta topluluklar içinde kullanılan ifadenin anlamı farklılık gösterebilmektedir. *“Bir insan düşünürken sözcüklerine dikkat etmelidir”*, diyen Hobbes, bunu şöyle açıklamaktadır; *“Çünkü sözcükler, sahip olduklarını anlamlarının yanı sıra, onları kullananın kişiliğini, eğilimlerini ve ilgilerini de gösterirler. Erdemlerin ve kötülüklerin adları işte böyledir, birinin bilgelik dediğine başka bir korkaklık; birinin vahşet dediğine başka biri adalet; birinin savurganlık dediğine başka biri eli açıklık; birinin ağırbaşlılık dediğine başka biri budalalık diyebilir.”*<sup>101</sup>

Sonuç olarak, tarihsel süreç içerisinde ifade hürriyetinin kullanım yolları ve araçları, teknolojik gelişmelere bağlı olarak, daha kolay bir hâl alırken, çeşitlilikte göstermiştir. Bu beraberinde fikirlerin açığa vurulmasını daha da önemli bir hale getirmiştir. Diğer yandan “Düşüncenin açığa vurulması, otorite figürünü ve çeşitli güç gruplarını rahatsız etmiştir. Dolayısıyla, yasaklama, hakkın men edilmesi boyutunda yaptırımlara karşı karşıya kalındığı gözlemlenmekle birlikte; insanlık tarihinin, düşüncenin hürriyet mücadelesinin üzerine şekillendiği söylenebilir.”<sup>102</sup> Bu nedenle, geçmişten günümüze, ifade hürriyetinin kullanımı çeşitli sınırlandırmalara maruz kalmıştır. Günümüz dünyasında artık demokratik bir hukuk devleti olma anlamında dünyada bir yer edinmek, hangi araç ile olursa olsun ifade hürriyetinin devlet eliyle sağlanıp, korumaya alınmasıyla mümkün olmalıydı. Ancak unutulmamalıdır ki, yeni fikirlerin ortaya çıkmasına olanak vererek, insanlığa yarar sağlayan ve demokratik bir hukuk devlet olmanın bir yolu olan bu hürriyet, beraberinde birçok özgürlük ile birlikte, sınırlamaların zeminini de oluşturmuştur.

## 1.6. İfade Hürriyetinin Sınırlanması

Tezin bu başlığında, “ifade hürriyetinin kullanım özgürlüğü hakkı olduğu kadar, haksız kullanımlarının engellenmesi bakımından sınırlarının belirtilmesi de önemli bir haktır”, kabulüyle yola çıkarak; bu özgürlüğün sınırlandırılmasına ilişkin açıklamalar

<sup>101</sup> Hobbes, T. (2018). *Leviathan* (Çev. Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1651’de yayımlandı), 40.

<sup>102</sup> Kırgıl, 2013, 146.

hukuksal boyutlarıyla ele alınacak ve bu sınırlamaların ulusal ve uluslararası mevzuattaki boyutlarına değinilecektir.

Hürriyetlerin, insan ve toplum gelişimi açısından önemli bir yere sahip olduğu ortak bir kabuldür. Hürriyetlerin kullanım sınırları konusu ise, farklı bakış açılarıyla ele alınmıştır. Hürriyetlerden yararlanma konusunda olduğu gibi, hakları kullanma konusunda da bir sınırlamanın olması gerekmektedir. *“Sınırlama, hürriyet ve hakkın bizzat kendi içerisinde yer almaktadır. Hürriyetlerin ve hakların başta gelen sūjesi olan insan, bu hürriyetten yararlanırken ve kullanırken kendisi gibi diğer sūje ve sūjelerle karşılaşacaktır. Yani, hürriyetlerin de bir sınırı olacağı meselesi kendiliğinden ortaya çıkacaktır.”*<sup>103</sup> Bu nedenle toplum hayatında hürriyetlerin sınırlanması kaçınılmazdır.

Sınırsız mutlak hürriyet kavramının toplum ve devlet hayatı içinde yer alamayacağı düşüncesinde olan Gözler’in, konuyla ilgili yaklaşımı şöyledir: *“Devletin ve toplumun var olabilmemesinin ve sürekliliğinin sağlanması için hürriyetlerin sınırlandırılması kaçınılmaz bir zorunluluk teşkil eder. Ancak, demokratik bir toplumda, temel hak ve hürriyetler sınırlandırılabilir, bu sınırlandırma sınırsız, keyfi bir şekilde olmamalı ve temel hak ve hürriyetler bütünüyle yok edilmemelidir. Yani sınırlandırmanın da sınırları olmalı, sınırlandırma bir takım şartlara bağlı olmalıdır.”*<sup>104</sup> Çünkü sınırsız kullanılan hürriyetler, bireyler arasında menfaatlerin ve değerlerin karşı karşıya gelmesine sebep olmaktadır./ortam hazırlamaktadır. Dolayısıyla bu hakkın, kötüye kullanılmak suretiyle, özgürce, hiçbir sınır tanımaksızın kullanımının, bireylerin ve toplumun zarar görmesine sebep olacağı aşikârdır. Bu nedenle toplumun ve bireylerin hakkını koruyabilmek adına temel bir insan hakkı olan ifade hürriyeti, tedbir amaçlı belli kriterler çerçevesinde sınırlandırılabilir. Burada önemli olan nokta, hangi koşulların, ifade özgürlüğünün kısıtlanmasına yeterli bir neden teşkil ettiğidir.

İfade özgürlüğünün kısıtlanmasına yeterli nedeni teşkil edecek olan unsurlara geçmeden önce belirtmelidir ki düşünce, fikir düzeyinde kaldığı sürece sınırlandırılmaz. Açığa çıkanın ise sınırlandırmayla karşı karşıya gelmesi kaçınılmazdır. Bu nedenle, açığa çıkanın sınırlanmasındaki en önemli ölçü, kısıtlamaya neden olan amaçtır. *“Toplum hayatında hürriyeti sınırlamayı zorunlu kılan sebepler, aynı zamanda bu sınırlamanın*

<sup>103</sup> Öksüz, E. (1998). “Temel Hak ve Özgürlükler Meseleleri”, *Yeni Türkiye*, Sayı 22, 687.

<sup>104</sup> Gözler, K. (2007). *Anayasa Hukukuna Giriş*. (10.Baskı). Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları, 151.

gayesini teşkil ederler. Demek oluyor ki, hürriyet, genel bir ifadeyle, ancak toplum hayatının bozulmamasını sağlamak ve bir de kendisinden herkesin yararlanabilmesini mümkün kılmak amacıyla sınırlanabilmelidir. Bu amacı aşan ve toplum düzeni, ne de hürriyetin kamulaştırılması ile ilişkisi olmayan sınırlamalar gereksizdir, aşırıdır ve dolayısıyla ‘meşru’ değildir.”<sup>105</sup> Dolayısıyla ifade edilenin sınırlandırılması, belirli bir ölçü içerisinde olmalı ve bahsedilen amaca hizmet ederek, keyfilikten uzak olmalıdır. Demokratik düzenlerin bir kabulü olan bu sınırlandırmalar, Betourne’na göre iki amaç için yapılabilir: Birincisi, kişilerin özel yaşamlarının ve saygınlıklarının korunması; ikincisi ise devlet güvenliğinin ve kamu düzeninin korunması.<sup>106</sup>

İfade özgürlüğüyle ilgili yapılan sınırlandırmalara farklı bir yorum getiren Arslan, sınırlamaların büyük ölçüde “özgürlük korkusu” ile bağlantılı olduğunu söylemektedir. Arslan bu korkunun, sadece yönetici elitlerin özgürlüğün kurulu düzenleri ve hegemonyaların sarsmasından korkmasıyla sınırlı olmadığını belirterek, bunun ötesinde bireysel ve toplumsal düzlemde hissedilen bir korkuyla karşı karşıya kalındığından bahsetmektedir. Arslan’a göre Erich Fromm, The Fear of Freedom kitabında, bu korkuyu çok iyi tanımlamış ve irdelemiştir. Fromm’a göre, “Düşüncelerimizi ifade etme özgürlüğü ancak kendi düşüncelerimize sahip olabildiğimizde bir anlam kazanır. Başka bir deyişle, ifade özgürlüğünün dışsal otoriteden azade olması, ancak içsel psikolojik durumun bireyselliğimizi oluşturma ve geliştirmeye imkân vermesiyle gerçekleşebilir.”<sup>107</sup>

Özgürlüklerin sınırı konusunda birtakım ölçülerin olması gerektiğine değinen Öksüz, sınırlamaların ölçülerini şöyle sıralamaktadır: “1) Özgürlüklerin sınırlaması yasayla olmalıdır. 2) Anayasa ve/veya kanunda, sayılı sebeplerle olmalıdır. 3) Bu sınırlamanın da bir sınırı olmalıdır.”<sup>108</sup>

İfade hürriyetinin sınırlandırmaları konusunda zaman ve yer bakımlarından dikkat edilmesi gereken ölçülere dikkat çeken Çiftçi’nin ise tespitleri şöyledir:

-“İfade hürriyetini denetlemeye imkân veren yarar, olağanüstü kamusal değer taşımaktadır.

-Konulan kurallar adaletli bir biçimde ve eşitlikle uygulanmalıdır.

<sup>105</sup> Kapani, 1993, 233.

<sup>106</sup> Betourne, O. (1997). “Yayınlama Özgürlüğü”. *Varlık Dergisi*, Sayı 1083, 2.

<sup>107</sup> Arslan, Z. (2001). “İfade Özgürlüğünün Sınırlarını Yeniden Düşünmek”, *Liberal Düşünce*, Sayı 24, 22.

<sup>108</sup> Öksüz, 1998, 688.

-İfade hürriyetini sansür edebilmeye imkân veren kurallar üzerinde hassasiyetle durulmalıdır.

-İnsanları savaş ve terör gibi eylemlere sürükleyici, tahrik edici sözler yasaklanabilir.

- Söz hürriyeti, kullanıldığı yere göre değişik biçimlerde düzenlenebilir.”<sup>109</sup>

Günümüz hukuk normlarına bakıldığında sınırlama nedenleri sözleşmelerde farklılıklar göstermekle birlikte, “*Türkiye’nin de taraf olduğu Medeni ve Siyasi Haklar Sözleşmesi ile Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’nin ön gördüğü ortak sınırlama nedenleri başlıca üç grup altında toplanmaktadır: 1. Genel ahlâkın korunması, 2. Başkalarının şöhret ve haklarının korunması, 3. Milli güvenliğin, toprak bütünlüğünün ve kamu düzeninin korunması.*”<sup>110</sup> Görüldüğü üzere, sınırlamalar, ülke vatandaşının temel insan haklarıyla ifade özgürlüğünü korumakla birlikte, ülke güvenliğini ve kamu düzenini korumak anlamında da sınırlamaya gitmektedir.

İfade hürriyetinin kamu düzenini sağlamak ve korumak amacıyla sınırlamalar getirilmesi konusunu Küçük, şöyle açıklamaktadır:

*“Demokratik bir toplum düzeninin iki temel unsuru olan ‘kamu düzeni’ ile ‘kişi hürriyetleri arasında denge oluşturulurken, kamu düzenine gereğinden fazla ağırlık verilmesi durumunda kişi hürriyetlerinin zararına bir durum ortaya çıkacak ve terazinin kefesi ‘otoriterizm’ tarafına doğru kayacaktır. Aksi durumda ise, kamu düzeninin gereklerinin ihmâl edilmesi suretiyle, anarşik bir ortamın, düzensizliğin ve karmaşanın ortaya çıkmasına prim verilmiş olunacaktır. Demokratik bir toplumda, bu dengenin ifade hürriyeti aleyhine bozulmaması için, bu hürriyetin temel bir değer olarak korunması ve sınırlamalara bu temel değere hizmet ettiği ölçüde ve ancak zorunluluk arz eden durumlarda, istisnai bir önlem olarak başvurulması esası benimsenmelidir. Bir ülke, ancak, bu hassas dengenin, ifade hürriyetinin özü itibarıyla zedelenmeksizin oluşturulması ölçüsünde demokattır. Bunun anlamı, devletin, sınırlama yetkisini, ancak, kişi ve toplum açısından önemli,*

<sup>109</sup> Çiftci, 2007, 26.

<sup>110</sup> Cankaya, Batur Yamaner, 2006, 28.; Dönmezer, Bayraktar, 2013, 110-111.

*fakat sınırlı sayıdaki menfaatlerinin ihlâl edilmesi hallerinde kullanabilmesi demektir.”<sup>111</sup>*

Küçük’ün açıklamalarından yola çıkarak, demokratik düzenin bir gereği olan ifade hürriyetinin sınırlamalarında oluşturulacak dengenin gerekliliğin, kamu düzeni ve kişi hürriyetleri arasındaki hassas ölçüyü de belirleyebildiği ve sınırlamaların da bir sınırı olduğunun, meşru bir amaç için yapılacak müdahalelerin kanunla yapılması gerekliliği sonucuna ulaşabilmektedir. Bıçak, Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesinin 10. maddesine atfen, sınırlamaların da sınırı olduğunun vurgusunu yaparak, sınırlamaların üç koşulu taşıması gerektiğini belirtmektedir: “1. Müdahale demokratik toplumda gerekli olmalıdır. 2. Sınırlama kanun ile belirlenmiş olmalıdır. 3. Müdahalenin meşru bir amacı bulunmalıdır.”<sup>112</sup>

Sonuç olarak, sınırsız bir hürriyet anlayışının toplum yaşamı içinde pek mümkün olamayacağı gerçeğiyle karşı karşıyayız. Hukuk devleti olmanın da bir gereği olarak, belli sınırların çizilmesi gerekmektedir. Bu sınırların çizilmesi keyfiyetten uzak olmalıdır. Sınırlar kanunlarla belirlenip, toplum içindeki kişileri, çeşitli özelliklerine ve farklılıklarına göre ayırt etmeyip, herkesi muhatap olacak şekilde belirlenmelidir.

### **1.7. Ulusal ve Uluslararası Mevzuatta İfade Hürriyeti ve Sınırlandırılması**

Tezde daha önce belirtildiği üzere, kitle iletişimi 20. yüzyılda ulusal sınırları aşarak, uluslararası alanda da önem kazanmaya başlamış ve devletler demokratik bir hukuk sisteminin gereği olarak, anayasalarında kitle iletişim özgürlüğü konusuna eğilmek zorunda kalmıştır. Bu nedenle tezin bu bölümünde, ifade hürriyetinin ulusal ve uluslararası belge ve mevzuatlarda nasıl yer aldığı ve korunduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Özellikle tez konusu bağlamında bir ifade aracı ve sanat eseri olan sinema filmlerinin, hukukî açıdan fikir ve sanat hürriyeti bağlamında değerlendirilmesi, doğrudan veya dolaylı olarak ilişkili ulusal ve uluslararası belge ve mevzuatlarda yer edinmesi ve korunmasını gerektirmiştir. Dolayısıyla aşağıda sıralanacak olan mevzuat başlıklarında, yeri geldikçe sinema filmlerine dair hükümler belirtilecektir.

<sup>111</sup> Küçük, 2003,

<sup>112</sup> Bıçak, 2001, 56-57.

### 1.7.1. Ulusal Mevzuatta (Belgelerde) İfade Hürriyeti

Yukarıda da değinildiği üzere ifade hürriyeti önce bazı devletlerin iç mevzuatında düzenlenmiştir. Fakat bu düzenlemeler bütün dünya ülkelerini etkilediği için önem taşırlar. Bunlar başlıca şu şekilde sıralanabilir:

1. 1215 İngiliz Büyük Şartı (Magna Carta Libertatum).
2. 1628 tarihli Halklar Dilekçesi (Petition of Rights).
3. 1679 tarihli Habeas Corpus Act (Kişi Hürriyeti ve Güvenliği).
4. 1689 Haklar Bildirgesi (Bill of Rights).
5. 1701 tarihli Yerleşme Senedi (Act of Settlement).
6. 1776 Virginia Halklar Bildirisi.
7. 1789 Fransız İnsan ve Vatandaş Hakları Bildirisi (m.11).<sup>113</sup>

### 1.7.2. Uluslararası Mevzuatta İfade Hürriyeti

İnsanların tüm dünyanın sorunları ile gün geçtikçe daha çok ilgilenmeye başlaması ve böylece kitle iletişiminin uluslararası nitelik kazanmasıyla, basın ve iletişim özgünlüğünün sadece iç hukuk hükümleri ile güvenceye alınmasının yetersizliği ortaya çıkmış, dolayısıyla bu alanda uluslararası güvence gereksinimi doğmuştur.<sup>114</sup>

#### 1.7.2.1. Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Evrensel Beyannamesi (10 Aralık 1948)<sup>115</sup>

II. Dünya Savaşından sonra devletten önce de var olduğu kabul edilen insan haklarını, milletlerarası sözleşmelerle güvence altına alma girişiminde bulunulmuştur. Bu çabalar, 10 Aralık 1948'de Birleşmiş Milletler İnsan Hakları Evrensel Bildirisinin yayınlanmasıyla ilk olumlu sonucunu vermiştir. Bildirinin önsözünde, insan haklarına, insanlık şeref ve haysiyetine karşı olan saygı teyit edilerek, büyük küçük bütün ülkelerde kadın ve erkeğin eşit haklara sahip olduğu vurgulanmıştır.

*“Bildirinin 4. ve 12. maddeleri arasında, bireyin diğer temel hak ve özgürlüklerine yer verilmiştir. Kölelik yasağı, işkence, insanı alçaltıcı veya küçük düşürücü veya*

<sup>113</sup> Çiftci, 2019, 336-348.

<sup>114</sup> İçel, 2018, 70.

<sup>115</sup> R.G., 27.05.1949, No.:7217



*zalimane muamele veya ceza verme yasağı, keyfi yakalama veya tutuklama yasağı, bağımsız mahkemelerde adil yargılama hakkı, özel hayat, aile hayatı ve haberleşme gizliliği, iltica hakkı, fikir ve ifade özgürlüğü, din ve vicdan özgürlüğü, toplanma ve dernek kurma özgürlüğü gibi temel hak ve özgürlükleri bu arada saymak mümkündür.”<sup>116</sup>*

Madde - 19

*“Her ferdin fikir ve fikirlerini açıklamak hürriyetine hakkı vardır. Bu hak fikirlerinden ötürü rahatsız edilmemek, memleket sınırları mevzu bahis olmaksızın malûmat ve fikirleri her vasıta ile aramak, elde etmek veya yaymak hakkını içerir.”*

Buradaki ‘her vasıta ile’ ibaresi sinema filmlerini de kapsamaktadır.

### 1.7.2.2. Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi (3 Eylül 1950)<sup>117</sup>

Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi, 4 Kasım 1950 tarihinde kabul edilmiş ve 3 Eylül 1953 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Türkiye tarafından ise 18 Mayıs 1954 tarihinde onaylanmıştır. Sözleşmenin içeriğine bakıldığında, yalnızca kişisel hakları düzenlediği görülmektedir. Sözleşme yapılırken çok sayıda hak ve özgürlüğü kapsamasına değil, kapsadığı az sayıda hak ve özgürlüğün etkin bir biçimde korunmasına önem verilmiştir.<sup>118</sup>Sözleşmeyi insan hakları konusunu düzenleyen diğer sözleşmelerden daha önemli kılan iki faktörden bir tanesi, doğrudan uygulanabilirlik kabiliyetidir. Bir diğer özellik ise kurduğu denetim mekanizmasıdır.<sup>119</sup>

Sözleşme’nin tezin konusuna giren düşünceyi açıklama ve yayma hakkını düzenleyen maddesi şöyledir:

Madde 10 – İfade Özgürlüğü

*1. Her fert ifade ve izhar hakkına maliktir. Bu hak içtihat hürriyetini ve resmî makamların müdahalesi ve memleket sınırları mevzu bahis olmaksızın, haber veya fikir almak veya*

<sup>116</sup> Ünal, 1997,115.

<sup>117</sup> R.G., 19.03.1954, No.: 8662; Düstur, cilt 35, s.1567.

<sup>118</sup> Cankaya, Batur Yamaner,2006, 17.

<sup>119</sup> Cankaya, Batur Yamaner, 2006, 17-18.

*vermek serbestisini ihtiva eder. Bu madde, devletin radyo, sinema veya televizyon işletmelerini bir müsaade rejimine tâbi kılmalarına mâni değildir.*

2. *Kullanılması vazife ve mesuliyeti tazammun eden bu hürriyetler, demokratik bir toplulukta, zarurî tedbirler mahiyetinde olarak, milli güvenliğin, toprak bütünlüğünün veya âmme emniyetinin, nizamı muhafazanın, suçun önlenmesinin, sağlığın veya ahlâkın, başkalarının şöhret veya haklarının korunması, gizli haberleri ifşasına mâni olunması veya adalet kuvvetinin üstünlüğünün ve tarafsızlığının sağlanması için ancak ve kanunla muayyen merasime, şartlara, tahditlere veya müeyyidelere tâbi tutulabilir.*

Avrupa Konseyi İnsan Hakları Genel Müdürlüğü, sözleşmeye göre, düşünceyi açıklama ve yayma özgürlüğü mutlak olmadığını belirtmektedir. Devlet bu özgürlüğe (düşünce, haber ve fikirlerin açıklanışı hangi araçla olursa olsun), haklı olarak müdahale edebilir.<sup>120</sup>

Maddenin 1. fıkrası ifade özgürlüğünün içeriğini tespit etmektedir. İfade hürriyeti bu fıkraya göre, kişinin düşüncelerini açıklamasını ve yaymasını değil aynı zamanda haber alma özgürlüğünü de kapsamaktadır. Bu maddenin uygulama alanı oldukça geniştir. Düşünce açıklamalarının yapıldığı biçimler arasında bir ayrım yapılmamıştır. Sözleşme sanatsal, siyasi, ticari bütün düşünce açıklamalarını korumaktadır. Ayrıca radyo, televizyon ve sinema işletmelerini de kapsamaktadır.

### **1.7.2.3. Birleşmiş Milletler Çocuk Haklarına Dair Sözleşme (20 Kasım 1989)<sup>121</sup>**

Birleşmiş Milletler Genel Kurulu tarafından 20 Kasım 1989 tarihinde kabul edilen sözleşme, Türkiye tarafından, 14 Eylül 1990'da 17, 29 ve 30. maddelerine ihtirazı kayıt (çekince) konularak imzalanmıştır. Birleşmiş Milletler'in insan hakları konusunda düzenlediği önemli belgelerdendir. Bu Sözleşme, tarihte en geniş kabul gören insan hakları belgesi olarak bilinmektedir.

<sup>120</sup> Başbakanlık Basın - Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü Yayını. (2002). Avrupa'da Düşünce Özgürlüğü Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesinin 10. Maddesine İlişkin İçtihat.(Çev. D. Tezcan), İzmir: Etki Yayıncılık, 8.

<sup>121</sup> R.G., 11.12.1994, No.:22138.

## Madde – 17

*Taraf Devletler, kitle iletişim araçlarının önemini kabul ederek çocuğun; özellikle toplumsal, ruhsal ve ahlâkî esenliği ile bedensel ve zihinsel sağlığını geliştirmeye yönelik çeşitli ulusal ve uluslararası kaynaklardan bilgi ve belge edinmesini sağlarlar. Bu amaçla Taraf Devletler;*

- a. Kitle iletişim araçlarını çocuk bakımından toplumsal ve kültürel yararı olan ve 29. maddenin ruhuna uygun bilgi ve belgeyi yaymak için teşvik ederler;*
- b. Çeşitli kültürel, ulusal ve uluslararası kaynaklardan gelen bu türde bilgi ve belgelerin üretimi, değişimi ve yayımı amacıyla uluslararası işbirliğini teşvik ederler;*
- c. Çocuk kitaplarının üretimini ve yayılmasını teşvik ederler;*
- d. Kitle iletişim araçlarını azınlık grubu veya bir yerli ahaliye mensup çocukların dil gereksinimlerine özel önem göstermeleri konusunda teşvik ederler;*
- e. 13. ve 18. maddelerde yer alan kurallar göz önünde tutularak çocuğun esenliğine zarar verebilecek bilgi ve belgelere karşı korunması için uygun yönlendirici ilkeler geliştirilmesini teşvik ederler.*

#### **1.7.2.4. Avrupa Konseyi Avrupa Sınırötesi Televizyon Konvansiyonu**

Avrupa Sınırötesi Televizyon Sözleşmesi, Avrupa Konseyi Bakanlar Komitesi tarafından 5 Mayıs 1989 tarihinde imzaya açılmış, 1 Mayıs 1993 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Avrupa Konseyi Antlaşmalar Serisinde (CETS) 132 no ile yayımlanmıştır. Bu Konvansiyonu değiştiren protokol ise 9 Eylül 1998’de Bakanlar Komitesince kabul edilmiş CETS 171 no ile yayımlanmıştır. Avrupa Konseyi’ne üye olan Türkiye tarafından bu Sözleşme, 7 Eylül 1992 tarihinde imzalanmış ve 4.11.1993 tarih ve 3915 sayılı Kanunla onaylanmıştır. Bu itibarla Türkiye, asgari kuralları öngören bu Konvansiyonun şartlarına uymak ve mevzuatını Sözleşmeye uyumlaştırmak zorundadır. Bu yönde Türkiye tarafından önemli adımlar atılmış ve mevzuatta bazı değişiklikler yapılmıştır. Sözleşmenin “Kültürel hedefler” kenarbaşlığını, taşıyan 10. maddesinde “*Taraflar, kaza daireleri dâhilindeki bir yayıncının sinematografik eserleri hak sahipleri ile üzerinde anlaşmaya varılan süreler dışında yayınlamamasını temin edeceklerdir*” hükmü öngörülmüştür.

Sözleşmenin 4. maddesi “Alma ve İletme Özgürlüğü”nde, “Taraflar İnsan Hakları ve Temel Hürriyetlerin Korunmasına Dair Sözleşme’nin 10. maddesine göre ifade ve haber alma özgürlüğü sağlayacaklar ve alma özgürlüğü temin edeceklerdir ve topraklarında bu konvansiyonun şartlarına uygun program hizmetlerinin yeniden iletilmesini kısıtlamayacaklardır” hükmü ile Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi doğrultusunda ifade ve haber alma hürriyetini temin etmektedir.

Sözleşmenin konuyla ilgili 7. maddesi ise “Yayıncının Sorumlulukları”nı düzenlemektedir. Bu maddeye göre;

1. Program hizmetlerinin sunuş ve içerik bakımından bütün unsurları, insan onuruna ve temel insan haklarına saygılı olacaktır. Program hizmetleri özellikle;
  - a) Edebe aykırı olmayacak ve pornografi içermeyecek,
  - b) Şiddet eğilimini körüklemeyecek ve ırkçı nefret duygularını kışkırtıcı nitelikte olmayacaktır.
2. Gençlerin ve çocukların fiziksel, zihinsel ve ahlâkî gelişimini zedeleyebilecek türden program hizmetleri, bunların seyredileceği zaman ve saatlerde yayınlanmayacaktır.
3. Yayıncı, haberlerde gerçekler ve olayların doğru olarak sunulmasını sağlayacak ve özgürce kanaat oluşumunu teşvik edecektir.

Sözleşme, televizyon yayınlarının düzenlenmesi ile ilgili olsa da, sinema filmlerinin televizyon vasıtasıyla gösterilmesi nedeniyle, ilk iki fıkra konu açısından önem arz etmektedir.

#### **1.7.2.5. Avrupa Birliği Temel Haklar Şartı (7-8 Aralık 2000)**

Bu Şart, Avrupa Birliği tarafından hazırlanıp 7-8 Aralık 2000’de “Nice Zirvesi”nde onaylanmıştır. Türkiye, Avrupa Birliği’ne tam üyelik öncesi mevzuatını bu Şart’a uyumlaştırmak zorundadır. Belgenin 11. maddesinde, ifade ve haber alma özgürlüğüne yer verilmiştir. Bu maddeye göre;

1. *Herkes, ifade özgürlüğü hakkına sahiptir. Bu hak, kanun makamlarının müdahalesi olmaksızın ve ulusal sınırlarla kısıtlanmaksızın bir görüşe sahip olma, haber ve düşünceleri elde etme ve bunları ulaştırma özgürlüğünü içerir.*
2. *Basının özgürlüğü ve çoğulculuğuna saygı gösterilmelidir.*

#### **1.7.2.6. Görsel-İşitsel Medya Hizmetleri Yönergesi (2010/13/EU)**

Avrupa Birliği Sınırsız Televizyon Direktifi'ni (Television Without Frontiers Directive) 7 Ekim 1991'de yürürlüğe sokmuştur. Ancak Avrupa Birliği, Söz konusu direktifi önemli ölçüde tadil eden Görsel-İşitsel Medya Hizmetleri Yönergesini (Audio-Visual Media Services Directive) 10 Mart 2010 tarihinde yürürlüğe koyarak, televizyon yayıncılığını yeniden düzenlemiştir. Türkiye Avrupa Birliği'ne tam üye olmadığı için bu Yönerge'ye taraf değildir. Ancak, Türkiye, tam üyelik öncesi televizyon mevzuatını buna uyumlaştırmak zorundadır. Yönergenin 27. maddesi "*Televizyon Yayıncılığında Küçüklerin Korunması*" nı düzenlemektedir. Bu maddeye göre;

1. *Üye Devletler, yargı yetkileri altındaki yayıncıların televizyon yayınlarında, çocukların fiziksel, zihinsel veya ahlâkî gelişimlerine ciddi şekilde zarar verebilecek programlara, özellikle pornografi veya ölçüsüz şiddet içeren programlara yer vermemelerini sağlamak amacıyla uygun önlemler alırlar.*
2. *Paragraf 1'de alınabilecek önlemler, yayının yapıldığı bölgede bulunan çocukların bu tür yayınları görmelerine veya duymalarına engel olabilmek için yayın saatlerinin belirlenmesi veya teknik araçların kullanılması halleri istinası kaydıyla çocukların fiziksel, zihinsel veya ahlâkî gelişimlerini etkilemesi muhtemel diğer programlara da uygulanabilir.*
3. *Buna ilaveten, bu tür programların şifresiz yayınlanması halinde, Üye Devletler, bu programlardan önce sesli bir uyarının yapılmasını veya yayın süresince görsel bir sembolle tanımlanmasını sağlarlar.*

Dibacedeki 23. maddede belirtilen, "*Yönerge amacı kapsamında, 'görsel-ışitsel' tanımı, sessiz filmleri kapsayan ancak ses iletimi veya radyo hizmetini kapsamayan sesli veya sessiz görüntüleri ifade eder*" ibaresi ile yönergenin sinema filmlerinin gösterim hususunu da, televizyon vasıtasıyla düzenlediğini göstermektedir.

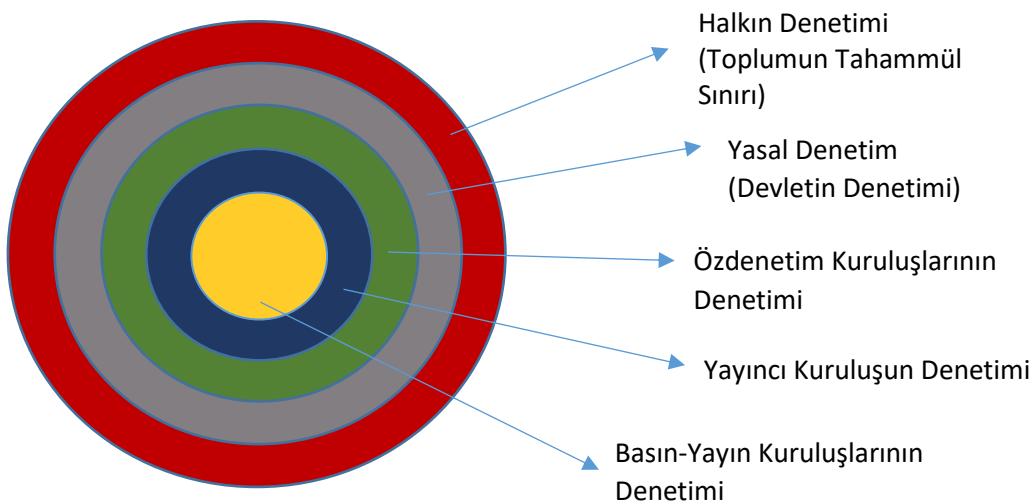
### 1.7.3. Türk Mevzuatında İfade Hürriyeti

Türk mevzuatında ifade (söz) hürriyeti düzenlenmiş ve ayrıca her bir kitle iletişim aracına göre çıkarılan kanunlarda da ifade hürriyetine yer verilmiştir.

#### 1.7.3.1. 1982 Anayasası'nda ifade hürriyeti

Temel hak ve hürriyetlerin niteliği, 1982 Anayasası'nın 12. maddesinde, "*Herkes kişiliğine bağlı, dokunulmaz, devredilmez, vazgeçilmez temel hak ve hürriyetlere sahiptir (f.1) ve temel hak ve hürriyetlerin kişinin topluma, ailesine ve diğer fertlere karşı ödev ve sorumluluklarını da ihtiva eder (f.2)*" hükümleri ile açıklanmıştır. Özellikle 2. fıkra ile temel bir hak olan ifade hürriyetinin kullanılmasının sınırsız olmadığını ve bu hürriyeti kullanırken toplumun ve aile kurumunun çıkarlarını üstün tutması gerekliliği açıkça görülmektedir.

Yine bu fıkradan hareketle, ifade hürriyetinden ve kitle iletişim (haberleşme) hürriyetinden yararlanan medyanın sorumluluğunu '**Toplumsal Sorumluluk Teorisi (Kuramı)**' ile açıklamak mümkündür. Agee, Ault ve Emery tarafından geliştirilen bu teoride, medyada toplumsal sorumluluğu biçimlendiren ve iç içe geçmiş beş halkadan oluşan bir kontrol mekanizmasının varlığı savunulmuştur.



Şekil 1. Toplumsal Sorumluluk Teorisi Halkaları:<sup>122</sup>

<sup>122</sup> Çiftci, 2019, 376.

Bu teoriye göre, en içteki küçük halka da bireylerin, yani medya mensuplarının (yayıncı, muhabir, programcı, editör, haber müdürü, medya sahibi vb.) oluşturduğu kişisel, meslekî standartları ve ahlâkî tecrübeleri, yani etik kuralları yer alır. Medya mensubu kişiler, önce kendi vicdanına ve inançlarına karşı sorumluluk hissetmelidir. Ayrıca bu kişiler, kendilerini çevreleyen diğer kontrol mekanizmalarındaki ilke ve esasları da göz önünde bulundurmalıdır.

İkinci halkada, her bir medya kuruluşunun kendi kurumsal ve özel yayın ilke ve esasları, standartları ve etik kuralları yer alır. Dolayısıyla, bir medya kuruluşunda çalışan basın-yayın mensupları o kuruluşun oluşturduğu bu ilke ve esaslara uymalıdır.

Üçüncü halkada, ülkede yerleşik meslekî ahlâk kuralları yer alır. Basın Konseyi'nin 16 ilkedен oluşаn 'Basın Meslek İlkeleri' ile Türk Gazeteciler Cemiyeti'nin 'Gazetecinin Doğru Davranış Kuralları' üçüncü halkaya yani kontrol mekanizmasına girer. Ayrıca, her bir kitle iletişim aracına yönelik meslekî ahlâk kuralları da geliştirilebilir.

Dördüncü halkada, devletin ve sosyal sistemin oluşturduğu yayın ilke ve esasları yer alır. Medya mensupları, yukarıda belirtilen bu mevzuat hükümlerine de uygun davranmak zorundadır.

Beşinci, yani en dıştaki halkada, kontrol mekanizmasında toplumun ne tür haberlere ne kadar tolerans göstereceğini veya göstermeyeceğini ifade eden kriterler yer alır. Teorinin bu son halkası "*toplumun tahammül sınırı*" olarak da adlandırılmaktadır. Çünkü okuyucu/izleyici/dinleyici kitlesinin yayınlara karşı tepkilerinin ölçüt alınması, halkın denetimdeki varlık ve sorumluluğunu temsil eder.

Ayrıca kitle iletişim araçları, her ne kadar denetime ihtiyaç duysa da toplumsal sorumluluk yaklaşımının benimsenmesi, özdenetim bilincinin oluşturulması anlamında önemlidir. Bununla beraber, devlet denetimi ve kurumsallaşmış özdenetim sistemleri kadar önemli bir konu, kişilerin, kendilerine sunulanı farkındalık ve bilinç ile tüketmesidir.

Tez konusu kapsamında belirtmek gerekir ki televizyon yayınları aracılığıyla sinema filmlerinin gösterilmesi, medya sistemleri için öngörülen bu mekanizmayı, sinema filmleri kapsamında da yorumlamayı mümkün kılmaktadır. Nitekim sinema filmleri

yoluyla kamu düzeninin bozulması ve kişilik hakkı ihlalleri gibi sorunlar meydana gelebilmektedir.

Buradan hareketle “*hür fakat sorumlu bir sinema*” anlayışının işlerlik kazanmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bu itibarla Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’nin ifade hürriyetini düzenleyen 10. maddesinin 2. fıkrasında olduğu gibi, Anayasa’nın 26. maddesinde de devletin sadece radyo ve işletmelerini değil sinema filmlerini de bir izin sistemine bağlayabileceği görülmektedir.

Temel hak ve hürriyetlerin sınırlanması ise Anayasanın 13. maddesinde, “*Temel hak ve hürriyetler, özlerine dokunulmaksızın yalnızca Anayasanın ilgili maddelerinde belirtilen nedenlere bağlı olarak ve ancak kanunla sınırlanabilir. Bu sınırlamalar, Anayasanın sözüne ve ruhuna, demokratik toplum düzeninin ve lâik Cumhuriyetin gereklerine ve ölçülülük ilkesine aykırı olamaz*” hükmüyle belirtilmiştir.

Yukarıda da görüldüğü üzere temel bir hak olarak belirtilen ifade hürriyetinin, Anayasanın 25. maddesinde statik yönü, 26. maddesinde ise aktif yönü öngörülmüştür. Buna göre;

#### Madde 25 - Düşünce ve Kanaat Hürriyeti

*“Herkes, düşünce ve kanaat hürriyetine sahiptir. Her ne sebep ve amaçla olursa olsun kimse, düşünce ve kanaatlerini açıklamaya zorlanamaz; düşünce kanaatleri sebebiyle kınanamaz ve suçlanamaz.”*

#### Madde 26 - Düşünceyi Açıklama ve Yayma Hürriyeti

*“Herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir. Bu hürriyet resmi makamların müdahalesi olmaksızın haber veya fikir almak ya da vermek serbestliğini de kapsar. Bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir.*

*Bu hürriyetlerin kullanılması, milli güvenlik, kamu düzeni, kamu güvenliği, Cumhuriyetin temel nitelikleri ve Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez*



*bütünlüğünün korunması, suçların önlenmesi, suçluların cezalandırılması, Devlet sırrı olarak usulince belirtilmiş bilgilerin açıklanmaması, başkalarının şöhret veya haklarının, özel ve aile hayatlarının yahut kanunun öngördüğü meslek sırlarının korunması veya yargılama görevinin gereğine uygun olarak yerine getirilmesi amaçlarıyla sınırlanabilir.”*

Anayasada, bu hükümler ile ifade hürriyetinin sınırları belirlenmiştir. Madde 26'nın ilk fıkrasında geçen “*başka yollarla*” ibaresi, bir ifade aracı olan sinemayı da kapsamaktadır.

Nitekim ifade hürriyetiyle alâkalı Anayasanın 27. maddesinde, “*Herkesin bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahip olduğu*” belirtilmektedir. Dolayısıyla sinema filmleri de bir sanat faaliyeti olduğu için, bilim ve sanat hürriyetini öngören bu maddede de teminat altına alınmaktadır. Bu bağlamda 64. maddede de, “*Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır*” hükmü ile sanat ve sanatçının korunup desteklenmesi öngörülmektedir.

Anayasanın 28. maddesinde ise “*Basın hürdür, sansür edilemez*” ifadesiyle basın hürriyeti güvence altına alınmıştır (f.1).<sup>123</sup> Basın hürriyetiyle ilgili bir başka hüküm, 29. maddede yer almaktadır. Bu madde hükmünde genel olarak, süreli ve süresiz yayın hakkına değinilmektedir: Süreli veya süresiz yayın önceden izin alma ve mali teminat yatırma şartına bağlanamaz (f.1). Süreli yayın çıkarabilmek için kanunun gösterdiği bilgi ve belgelerin kanuna aykırılığının tespiti halinde yetkili merci, yayının durdurulması için mahkemeye başvurur (f.2). Süreli yayınların çıkarılması, yayım şartları, mali kaynakları ve gazetecilik mesleği ile ilgili esaslar kanunla düzenlenir. Kanun, haber, düşünce ve kanaatlerin serbestçe yayımlanmasını engelleyici veya zorlayıcı siyasal, ekonomik, mali ve teknik şartlar koyamaz (f.3). Süreli yayınlar, Devletin ve diğer kamu tüzel kişilerinin veya bunlara bağlı kurumların araç ve imkânlarından eşitlik esasına göre yararlanır (f.4).

Anayasanın 133. maddesi; “*(Değişik: 08.07.1993-3913/1 md.) Radyo ve televizyon istasyonları kurmak ve işletmek kanunla düzenlenecek şartlar çerçevesinde serbesttir.*

<sup>123</sup> Çiftci, 2007, 26-28.

*(Ek fıkra: 21.06.2005 – 5370/1 md.) Radyo ve televizyon faaliyetlerini düzenlemek ve denetlemek amacıyla kurulan Radyo ve Televizyon Üst Kurulu dokuz üyeden oluşur. Üyeler, siyasi parti gruplarının üye sayısı oranında belirlenecek üye sayısının ikişer katı olarak gösterecekleri adaylar arasından, her siyasi parti grubuna düşen üye sayısı esas alınmak suretiyle Türkiye Büyük Millet Meclisi Genel Kurulunca seçilir. Radyo ve Televizyon Üst Kurulunun kuruluşu, görev ve yetkileri, üyelerinin nitelikleri, seçim usulleri ve görev süreleri kanunla düzenlenir.*

*Devletçe kamu tüzelkişi olarak kurulan tek radyo ve televizyon kurumu ile kamu tüzelkişilerden yardım gören haber ajanslarının özerkliği ve yayınlarının tarafsızlığı esastır.”*

Bu madde, basın - yayın organlarının ve mensuplarının topluma, ailelerine ve diğer kitlelere karşı ödev ve sorumluluklarını da ihtiva eder.

Görüldüğü üzere, basın hürriyeti bağlamında, basının bir izin sistemine bağlanamaması hükmü ele alınırken, basın faaliyetine ilişkin hür bir alan sağlanmaya çalışılmaktadır. Nitekim daha önce de ifade edildiği gibi, devletin en önemli görevlerinden birisi, ifade hürriyeti açısından engel teşkil edecek unsurları ortadan kaldırmaktır.

Buna karşın sınırsız bir ifade hürriyetinin başkalarının hürriyetini sınırlayıp, kişilik hakkı ihlallerinin de yolunu açacağından, bu hürriyetin düzenlenmesi elzemdir. Özellikle kişilerin sahip oldukları en temel haklardan olan özel hayat hakkı, kişilerin kendi hayatlarına dair mahremiyetin çizildiği alandır ve kişilerin manevi değerlerine dokunabilecek niteliktedir. Bu hakkın sağladığı koruma sayesinde kişiler kendilerini ilgilendiren durum ve olayları, başkalarıyla paylaşma ya da paylaşmama konusunda söz sahibidir.

Yukarıda da belirtildiği üzere Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi'nin 10. maddesinde düzenlenen basın özgürlüğü hakkını çoğu zaman tek taraflı yorumlayan basın organları, okuyucularının; gerek kamusal figürler gerekse kamusal alana belirli olaylar neticesinde dâhil olan özel kişiler hakkında her şeyi bilmeye hakları olduklarını ileri sürerek, insanların mahrem alanlarına girebilmektedir. Oysa Sözleşmenin 10. maddesi, 8. Maddede düzenlenen özel hayata saygı hakkı ile yarışır durumdadır ve bu iki hak arasında adil bir

denge kurulmalıdır. 8. maddenin yanı sıra, 10. maddenin 2. fıkrasındaki “başkalarının şöhret ve haklarının korunması” ibaresi de basın özgürlüğünün özel hayat karşısındaki sınırını oluşturmaktadır. Avrupalı ülkelerin mevzuatlarına ve yargısal uygulamalarına bakıldığında da özel hayata dokunan haber ve yorumların her durumda basın hürriyeti kapsamında değerlendirilmediği görülmektedir.<sup>124</sup>

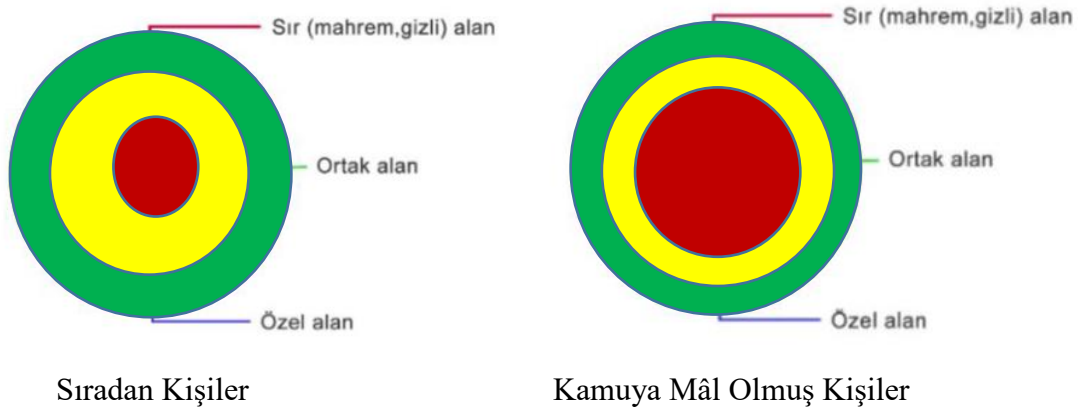
*“Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi kararlarına bakıldığında da özel hayat alanının neye göre belirleneceği hususunda, birbiriyle bağlantılı iki ölçüt geliştirildiği görülmektedir. Birinci ölçüt, ilgili kişinin toplumdaki görevi/işlevi iken, ikinci ölçüt, birinci ölçüte uyan kişi hakkında yapılan haberin toplumdaki bir tartışmaya katkı sağlamasıdır. Buna göre birinci ölçüt kişinin niteliğini, ikinci ölçüt ise yayımlanan haberin niteliğini dikkate almaktadır.”<sup>125</sup>*

Jaggi tarafından yapılan ve mahkeme kararlarınca benimsenen, özel hayat üç alandan oluşur: 1- Sır alanı yani gizli alan, 2- Özel alan, 3- Ortak alan. Sır alan herkese ve bu arada basın yayına kapalıdır. Özel alan, sadece çok yakın kişilere açık tutulan alandır. Medya bu konuda dikkatli olmalıdır. Ortak alan ise, herkese, bu arada basın yayına da açık olan alandır. Ancak kamuya mâl olmuş kişilerin sır alanları oldukça dardır. Özel alan ve ortak alanlar da buna nispetle giderek genişler. Sıradan kişiler ise sır alanı oldukça geniştir. Özel alan ve ortak alan buna nispetle giderek darlaşır. Aşağıda yer alan şekilde de görüleceği üzere, bu alan ayrımı, medyanın konuya karşı sorumsuz bir tutum takınmasını önlemeye yöneliktir. Medya ifade hürriyetine sahip olduğu kadar, sorumlu ve kişilerin haklarına saygılı da olmalıdır. Bu daha önce belirtilen “hür fakat sorumlu basın-yayın” anlayışını da beraberinde getirmektedir.<sup>126</sup>

<sup>124</sup> Baykan, M. (2011). *Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi Kararında Basın Özgürlüğü*. Ankara: Adalet Yayınevi, 91.

<sup>125</sup> Baykan, 2011, 92-93.

<sup>126</sup> Dönmezer, Bayraktar, 2013, 335-338. İçel, 2018, 320-321.; Eren, F. (1986). “Basında Hukukî Sorumluluk”, *Türk Basının Sorunları Sempozyumu*. Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayını.; Çiftçi, 2019, 375-376.



Şekil-2: Özel Hayat Alanları<sup>127</sup>

Anayasada yer alan bu maddeler, bir temel hak olan ifade hürriyetini ve bu hürriyetin sınırlandırılması hususunu düzenlerken, sıradaki başlıklar, ifade hürriyetinin araçlar yoluyla kullanılmasında, hürriyet alanlarının kapsam ve sınırlarının kanun ile açıklanmasına ayrılmaktadır.

### 1.7.3.2. 5187 Sayılı Basın Kanunu<sup>128</sup>

Daha önce pek çok kez değişikliğe uğrayan Basın Kanunu, 24 Haziran 2004 tarihinde yürürlüğe giren 5187 sayılı yeni Basın Kanunu ile tamamen değiştirilmiştir. “Kanunun genel gerekçesinde de belirtildiği gibi, Türkiye’nin taraf olduğu uluslararası sözleşmelere uygun yeni bir basın kanunu hazırlanmak istenmiştir. Genel gerekçede yer alan ifadelerin pek çoğu bire bir Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi kararlarından alınmıştır.”<sup>129</sup>

Basılmış eserlerin basımı ve yayımına ilişkin hürriyetleri ele alan basın hürriyeti, bu kanun ile genişçe ele alınmaktadır.

Kanunun 1. maddesinde, kanunun amacının “Basın özgürlüğü ve bu özgürlüğün kullanımını düzenlemek (f.1)” olduğu belirtilmektedir. İfade hürriyetinin basılmış eser yoluyla kullanımının ayrı bir kanun ile mevzuatta yer almasının yanı sıra kanunun amaç kısmında da dile getiriliyor olması, devletin hürriyete atfettiği değeri ortaya koymaktadır.

<sup>127</sup> Çiftci, 2019, 376.

<sup>128</sup> R.G., 26.06.2004, S:25504

<sup>129</sup> Cankaya, Batur Yamaner, 2006, 117.

Basılmış eserlerin kullanımına ilişkin hürriyetleri düzenleyen kanunun 3. maddesinde basın özgür olduğu vurgulanmaktadır. Kanun koyucu bu maddeyi ele alırken AİHS'nin 10.maddesinin sistematüğını göz önünde bulundurmuş ve maddenin 1. fıkrasında özgürlüğün kapsamını belirlemiştir. Buna göre basın özgürlüğü; bilgi edinme, yayma, eleştirme, yorumlama ve eser yaratma haklarını içerir. Maddenin 2. fıkrasında ise bu özgürlüğün hangi hallerde sınırlanabileceğı düzenlenmiştir. Sınırlama nedenleri de 10. maddedeki sınırlama nedenleriyle aynıdır. Gerekçede de sınırlama nedenleri konusunda AİHS'nin 10.maddesinin 2. fıkrası ile birlikte Anayasanın 26, 27 ve 28. maddelerinin kıstas olarak alındığı belirtilmiştir.<sup>130</sup>

### 1.7.3.3. 2954 Sayılı Türkiye Radyo ve Televizyon Kanunu<sup>131</sup>

TRT Kurumu bir kamu hizmet yayın kuruluşudur. 1961 Anayasasını 121. Maddesine göre 1963 yılında çıkarılan, 359 Sayılı Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Kanunu ile 1964 yılında kurulmuştur. Bu kanun, daha sonra 1982 Anayasa'sının 133'üncü maddesine 14.11.1983 tarihinde göre çıkarılan Türkiye Radyo ve Televizyon Kanunu ile yürürlükten kaldırılmıştır (m.64). TRT Kurumu söz konusu 2954 Sayılı Kanun hükümlerine göre faaliyet göstermekteyken, 02.07.2018 tarihli ve 703 sayılı KYK ile bu kanunda önemli değişiklikler yapılmıştır. Daha sonra 15.07.2018 tarihli ve 4 Nolu Cumhurbaşkanlığı Kararnamesinin 532. – 548. maddeleri ile 2954 Sayılı kanunda tekrar değişiklikler yapılmış ve TRT Kurumu yeniden yapılandırılmıştır. Bu değişikliklerle TRT Kurumunun görevleri, organları yönetim kurulunun görevleri, Kurumun teşkilatı yayınların denetimi yeniden düzenlenmiştir. Belirtmek gerekir ki, TRT Kurumu da, özel medya hizmet sağlayıcıları gibi, 6112 Sayılı Kanunun, 8.,9.,10.,11.,12. ve 13. maddelerinde öngörülen yayın hizmet ilkeleri ile diğer bütün ticari iletişim ilke ve kurallarına uyulmak zorunda olup, bu bakımlardan TRT Kurumu RTÜK tarafından yayınlardan sonra olmak üzere denetlenir ( m.45).

Kanunun amacı 1.maddede, “*Radyo ve televizyon ile tüm medya araçlarından yapılan yayınların düzenlenmesine ve özerkliği ve tarafsızlığı Anayasada hükme bağlanan Türkiye Radyo-Televizyon Kurumuna ilişkin esas ve usulleri belirlemek*” olduğu ifade edilmektedir.

<sup>130</sup> Cankaya, Batur Yamaner, 2006, 110.

<sup>131</sup>R.G., 14.11.1983, S:18221

Temel ilkeler ve yayın esasları bölümünde bulunan yayın esasları, aynı zamanda sınırlayıcı hükümler olarak da anlaşılabilir. Bu bağlamda Kanun'un 5. maddesi Yayın Esasları, kanun kapsamına girmektedir. Bu yayın esasları şunlardır:

- a) *Anayasanın sözüne ve ruhuna bağlı olmak; Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğünü, milli egemenliği, Cumhuriyeti, kamu düzenini, genel asayişini, kamu yararını korumak ve kollamak,*
- b) *Atatürk ilke ve inkılâplarını kökleştirmek, Türkiye Cumhuriyetinin çağdaş uygarlık düzeyinin üstüne çıkmasını öngören milli hedeflere ulaşmayı gerçekleştirmek,*
- c) *Devletin milli güvenlik siyasetinin, milli ve ekonomik menfaatlerinin gereklerine uymak,*
- d) *Devletin bir kişi veya zümre tarafından yönetilmesini veya sosyal bir sınıfın diğer sosyal sınıflar üzerinde egemenliğini sağlamak yahut Devleti ve Devlet otoritesini ortadan kaldırmak veya dil, ırk, din ve mezhep ayırımı yaratmak yahut sair herhangi bir yoldan bu kavramlara ve görüşlere dayanan bir Devlet düzeni kurmak amacı güden rejim ve ideolojilerin propagandasına yer vermemek,*
- e) *Genel ahlakın gereklerini, milli gelenekleri ve manevi değerleri gözetmek,*
- f) *Türk milli eğitiminin temel görüş, amaç ve ilkelerine uymak,*
- g) *Kolayca anlaşılabilir, doğru, temiz ve güzel bir Türkçe kullanmak,*
- h) *Toplumun beden ve ruh sağlığına zarar verecek hususlara yer vermemek,*
- i) *Karamsarlık, umutsuzluk, kargaşa, dehşet, saldırganlık gibi olumsuz duygular uyandırmak ve telkin etmek amacıyla yönelik yayın yapmamak,*
- j) *Kişilerin özel hayatlarına, şeref ve haysiyetlerine saygılı olmak ve dürüstlük anlayışına bağlı kalmak,*
- k) *Haberlerin toplanması, seçilmesi ve yayınlanmasında tarafsızlık, doğruluk ve çabukluk ilkeleri ile çağdaş habercilik teknik ve metotlarına bağlı olmak,*
- l) *Haberler ile yorumları ayırmak ve yorumların kaynaklarını açıklamak,*
- m) *Kamuoyunun sağlıklı ve serbestçe oluşabilmesi için kamuoyunu ilgilendirecek konularda yeterli yayın yapmak; tek yönlü, taraf tutan yayın yapmamak ve bir siyasi partinin, grubun, çıkar çevresinin, inanç veya düşüncenin menfaatlerine alet olmamak.*

İfadenin bir aracı olan radyo ve televizyon yayın içeriklerinin, kanun ile belirlenen esaslar ile düzenlenmesi, hangi durumlarda yayınlara yönelik sınırlamaların getirileceğine dair de fikir vermektedir. Kanunda belirtilen esaslara uygun yayın yapmak, bir devletin milletine hizmeti olmanın yanında aynı zamanda sorumluluğudur. Objektif kimliğiyle ve milletin genel anlamda iyiliğini öngören bu yayın hizmeti, toplumun gelişimine katkı sağlayacak önemli bir araç olma özelliğine sahiptir. Bu açıdan devlete düşen görev, uygulamaların kanunlara uygunluğunu denetlemesidir.

#### **1.7.3.4. 6112 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanun<sup>132</sup>**

Kanunun 1. maddesinde, kanunun amacının “*Radyo, televizyon ve isteğe bağlı yayın hizmetlerinin düzenlenmesi ve denetlenmesi, ifade ve haber alma özgürlüğünün sağlanması, medya hizmet sağlayıcılarının idarî, malî ve teknik yapıları ve yükümlülükleri ile Radyo ve Televizyon Üst Kurulunun kuruluşu, teşkilâtı, görev, yetki ve sorumluluklarına ilişkin usul ve esasları belirlemek*” olduğu belirtilmektedir.

Aşağıda verilecek olan yayın hizmet ilkeleri, tezin konusu bağlamında sinema filmleri açısından da önem arz etmektedir. Çünkü televizyon, sinema filmlerinin de gösterildiği mecralardan biri olma özelliğine sahiptir. Özellikle belirtmek gerekir ki fıkranın ç bendi, “*İnsan onuruna ve özel hayatın gizliliğine saygılı olma ilkesine aykırı olamaz, kişi ya da kuruluşları eleştiri sınırları ötesinde küçük düşürücü, aşağılayıcı veya iftira niteliğinde ifadeler içeremez*” ibaresi tez kapsamı bakımından sinema filmlerinin televizyonda yayınlanmasında söz konusu olabilir.

Kanunun 8. maddesi “*medya hizmet sağlayıcılar, yayın hizmetlerini kamusal sorumluluk anlayışıyla bu fıkarda yer alan ilkelere uygun olarak sunarlar (f.1)*” hükmü ile yayın ilke ve esaslarını düzenlemektedir.

Söz konusu maddenin 1. fıkrasına göre, medya hizmet sağlayıcılar, yayın hizmetlerini kamusal sorumluluk anlayışıyla bu fıkarda yer alan ilkelere uygun sunacaklardır.

---

<sup>132</sup> R.G., 03.03.2011, S:27863

## Yayın hizmetleri;

- a) *Türkiye Cumhuriyeti Devletinin varlık ve bağımsızlığına, Devletin ülkesi ve milletiyle bölünmez bütünlüğüne, Atatürk ilke ve inkılâplarına aykırı olamaz.*
- b) *İrk, dil, din, cinsiyet, sınıf, bölge ve mezhep farkı gözeterek toplumu kin ve düşmanlığa tahrik edemez veya toplumda nefret duyguları oluşturamaz.*
- c) *Hukukun üstünlüğü, adalet ve tarafsızlık esasına aykırı olamaz.*
- ç) *İnsan onuruna ve özel hayatın gizliliğine saygılı olma ilkesine aykırı olamaz, kişi ya da kuruluşları eleştiri sınırlar ötesinde küçük düşürücü, aşağılayıcı veya iftira niteliğinde ifadeler içeremez.*
- d) *Terörü övemez ve teşvik edemez, terör örgütlerini güçlü ve haklı gösteremez, terör örgütlerinin korkutucu ve yıldırıcı özelliklerini yansıtıcı nitelikte olamaz. (Mülga ikinci cümle: 2/1/2017-KHK-680/18 md.; Aynen kabul: 1/2/2018-7072/17 md.) (...)*
- e) *İrk, dil, din, tabiiyet, cinsiyet, engellilik, siyasi ve felsefi düşünce, mezhep ve benzeri nedenlerle ayrımcılık yapan ve bireyleri aşağılayan yayınları içeremez ve teşvik edemez.*
- f) *Toplumun milli ve manevi değerlerine, genel ahlaka ve ailenin korunması ilkesine aykırı olamaz.*
- g) *Suç işlemeyi, suçluyu ve suç örgütlerini övücü, suç tekniklerini öğretici nitelikte olamaz.*
- ğ) *Çocuklara, güçsüzlere ve engellilere karşı istismar içeremez ve şiddeti teşvik edemez.*
- h) *Alkol, tütün ürünleri ve uyuşturucu gibi bağımlılık yapıcı madde kullanımı ile kumar oynamayı özendirici nitelikte olamaz.*
- ı) *Tarafsızlık, gerçeklik ve doğruluk ilkelerini esas almak ve toplumda özgürce kanaat oluşumuna engel olmamak zorundadır; soruşturulması basın meslek ilkeleri çerçevesinde mümkün olan haberler, soruşturulmaksızın veya doğruluğundan emin olunmaksızın yayınlanamaz; haberin verilişinde abartılı ses ve görüntüye, doğal sesin dışında efekt ve müziğe yer verilemez; görüntülerin arşiv veya canlandırma niteliği ile ajanslardan veya başka bir medya kaynağından alınan haberlerin kaynağının belirtilmesi zorunludur.*
- i) *Suçlu olduğu yargı kararı ile kesinleşmedikçe hiç kimse suçlu ilan edilemez veya suçluymuş gibi gösterilemez; yargıya intikal eden konularda yargılama*



süresince, haber niteliği dışında yargılama sürecini ve tarafsızlığını etkiler nitelikte olamaz.

- j) Haksız çıkarılara hizmet eden ve haksız rekabete yol açan unsurlar içeremez.
- k) Siyasi partiler ve demokratik gruplar ile ilgili tek yönlü veya taraf tutar nitelikte olamaz.
- l) Genel sağlığa, çevrenin ve hayvanların korunmasına zarar verecek davranışları teşvik edemez.
- m) Türkçenin, özellikler ve kuralları bozulmadan doğru, güzel ve anlaşılır şekilde kullanılmasını sağlamak zorundadır; dilin düzeysiz, kaba ve argo kullanımına yer verilemez.
- n) Müstehcen olamaz.
- o) Kişi veya kuruluşların cevap ve düzeltme hakkına saygılı olmak zorundadır.
- ö) Bilgi iletişim araçları yoluyla yarışma veya lotarya içeremez, dinleyici ve seyircilere ikramiye verilemez veya ikramiye verilmesine aracılık edemez.
- p) Medya hizmet sağlayıcıları tarafından yapılan veya yatırılan anket ve kamuoyu yoklamalarının, hazırlık aşamasından sonuçların ilânına kadar noter nezaretinde gerçekleştirilmesi zorunludur.
- r) Kişileri fal veya batıl inançlar yoluyla istismar edemez.
- s) Toplumsal cinsiyet eşliğinde ters düşen, kadınlara yönelik baskıları teşvik eden ve kadını istismar eden programlar içeremez.
- ş) Şiddeti özendirici veya kanıksatıcı olamaz.
- t) (Ek:2/1/2017-KHK-680/18 md.; Aynen kabul: 1/2/2018-7072/17 md.) Terör eylemini, faillerini ve mağdurlarını terörün amaçlarına hizmet edecek sonuçlar doğuracak şekilde sunamaz.

2) Radyo ve televizyon yayın hizmetlerinde, çocuk ve gençlerin fiziksel, zihinsel veya ahlâkî gelişimine zarar verebilecek türde içerik taşıyan programlar bunların izleyebileceği zaman dilimlerinde ve koruyucu sembol kullanılmadan yayınlanamaz.

3) İsteğe bağlı yayın hizmeti sağlayıcıları, çocuk ve gençlerin fiziksel, zihinsel ve ahlâkî gelişimini olumsuz etkileyebilecek nitelikteki yayın hizmetlerinin, bunların bu tür hizmetleri normal şartlar altına duymayacakları ve görmeyecekleri şekilde sunulmasını sağlamakla yükümlüdür.

Kanunun 32 ve 33. maddeleri ise yukarıda belirtilen yayın hizmeti ilkelerine aykırı yayın yapan medya hizmet sağlayıcılarına, “İhlâlin ağırlığı ve yayının ortamı ve alanı göz önünde bulundurularak” uygulanacak olan idari ve adli yaptırımları açıklamaktadır.

### **1.7.3.5. 5651 Sayılı İnternet Ortamında Yapılan Yayınların Denetlenmesi ve Bu Yayınlar Yoluyla İşlenen Suçlarla Mücadele Edilmesi Hakkında Kanun<sup>133</sup>**

Bu kanunun amaç ve kapsamı, 1. maddenin 1.fikrasında şöyle yer alır; “İçerik sağlayıcı, yer sağlayıcı, erişim sağlayıcı ve toplu kullanım sağlayıcıların yükümlülük ve sorumlulukları ile internet ortamında işlenen belirli suçlarla içerik, yer ve sağlayıcıları üzerinden mücadeleye ilişkin esas ve usulleri düzenlemektir.”

Söz konusu Kanunun internet ortamında yapılan yayınların içeriklerine yönelik sınırlandırılmaları, “Erişimin engellenmesi kararı ve yerine getirilmesi (m/8) ve İçeriğin yayından çıkarılması ve erişimin engellenmesi (m/9)” maddeleriyle öngörülmektedir.

Kanunun 8. maddesinin 1. fıkrasında, internet ortamında yapılan yayınların içeriklerinin hangi suçlardan ötürü, erişiminin engellenmesi kararı alınabildiği hususu yer almaktadır. Buna göre;

a) 26/9/2004 tarihli ve 5237 sayılı Türk Ceza Kanununda yer alan;

- 1) İntihara yönlendirme ( madde 84)
- 2) Çocukların cinsel istismarı (madde 103, birinci fıkra)
- 3) Uyuşturucu veya uyarıcı madde kullanılmasını kolaylaştırma (madde 190),
- 4) Sağlık için tehlikeli madde temini (madde 194)
- 5) Müstehcenlik ( madde 226),
- 6) Fuhuş (madde 227),
- 7) Kumar oynanması için yer ve imkân sağlama (madde228),  
suçları.

b) 25/7/1951 tarihli ve 5816 sayılı Atatürk Aleyhine İşlenen Suçlar Hakkında Kanunda yer alan suçlar.

<sup>133</sup> R.G., 23.5.2007, S:26530.

Madde 9 ve Ek 9/A’da ise, kişilik haklarının korunması hususu düzenlenmektedir. Madde 9’a göre; “*İnternet ortamında yapılan yayın içeriği nedeniyle kişilik haklarının ihlâl edildiğini iddia eden gerçek ve tüzel kişiler ile kurum ve kuruluşlar, içerik sağlayıcısına, buna ulaşamaması hâlinde yer sağlayıcısına başvurarak uyarı yöntemi ile içeriğin yayından çıkarılmasını isteyebileceği gibi doğrudan sulh ceza hâkimine başvurarak içeriğe erişimin engellenmesini de isteyebilir (m.9/1). Hâkim, kişilik hakkı ihlâl edilen kişilerin talepleri doğrultusunda erişimin engellenmesine karar verebilir (m.9/3).*”

Madde 9/A’da ise özel hayatın gizliliği nedeniyle içeriğe erişimin engellenmesi hususu düzenlenmektedir. Buna göre; “*İnternet ortamında yapılan yayın içeriği nedeniyle özel hayatının gizliliğinin ihlâl edildiğini iddia edene kişiler, Kuruma doğrudan başvurarak içeriğe erişimin engellenmesi tedbirinin uygulanmasını isteyebilir (m. 9/A/1). Erişimin engellenmesi, özel hayatın gizliliğini ihlâl eden yayın, kısım, bölüm, resim, video ile ilgili olarak (URL şeklinde) içeriğe erişimin engellenmesi yoluyla uygulanır (m.9/A/4).*”

### **1.7.3.6. 5224 Sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun<sup>134</sup>**

Sinema filmleri ile alâkalı düzenlemeleri içeren Kanununun 1. maddesinde, “*Bireyin ve toplumun sinema sanatı ürünlerinden verimli bir biçimde yararlanabilmesi ve sinema sanatının sunduğu olanaklardan yararlanarak çağdaş ve etkin bir kültürel iletişim ortamının yaratılması için sinema sektörünün eğitim, yatırım, girişim, yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında geliştirilmesi ve güçlendirilmesi ile kayıt ve tescile de esas olacak şekilde sinema filmlerinin değerlendirilmesi ve sınıflandırılmasını ve bu alanda yerli ve yabancı yatırım ve girişimlerin desteklenmesini sağlamayı*” amaçlandığı ifade edilir.

İlgili Kanunun, değerlendirme ve sınıflandırma esaslarını düzenleyen 3. maddenin 1. fıkrasının ‘f’ bendinde ve Kanunun 4. maddesine bağlı Yönetmeliğin 11. maddesinde denetleme kriterleri belirtilmektedir.

Yönetmelik sansürü anımsatmaması için ‘denetleme’ kelimesine yer vermişse de ‘değerlendirme ve sınıflandırma’nın gerçekte ‘ön denetim’ anlamına geldiği ‘değerlendirme ve sınıflandırma’ esasları’nı düzenleyen 11. maddesinden açıkça

<sup>134</sup> R.G., 21.7.2004. S: 25529

anlaşılmaktadır. Yönetmeliğin 11. maddesi (1.fıkra) gereğince, kurullar, sinema filmlerinin gösterim ve iletim biçimlerini de dikkate almak suretiyle kamu düzeni, genel ahlâk ile küçüklerin ve gençlerin ruh ve beden sağlığının korunması, insan onuruna uygunluk ve Anayasada öngörülen diğer ilkeler doğrultusunda değerlendirme yapar. Bu ilkelere aykırı bulunan filmler dolaşıma ve gösterime sunulamaz.<sup>135</sup>

*“Kurullar bu değerlendirmeye bağlı olarak; cinsellik, korku ve şiddet unsurlarının ağırlıklı olup olmadığı gibi hususları da dikkate almak suretiyle, genel izleyici kitlesi tarafından izlenebilirlik ve yaş bakımından sinema filmlerini sınıflandırır. Kurullar ayrıca cinsellik, korku veya şiddet unsurlarının ağırlığını dikkate alarak bazı filmlerin aile eşliğinde izlenmesinin uygun olacağına karar verebilir (RG.08.11.2008-27048 ile değişik 11. maddesinin 2. fıkrası).”*

Yönetmeliğin ikinci bölümü Değerlendirme ve Sınıflandırma Kurulu ile alt kurulları düzenlemektedir:

Kurul; Kültür ve Turizm Bakanlığı ile İçişleri ve Milli Eğitim Bakanlıklarından birer üye, ilgili alan meslek birliklerince önerilen kişiler arasından Bakanlıklarca seçilecek üç üye ile Bakanlık tarafından belirlenecek, alanında doktora derecesinde bulunan bir sosyolog, bir psikolog ve bir çocuk gelişim uzmanı olmak üzere toplam dokuz üyeden oluşur. Buradaki üye sayısı kadar yedek üye belirlenir. Kurula Kültür ve Turizm Bakanlığı temsilcisi başkanlık eder. Kurul, en az altı üyenin katılımıyla toplanır ve en az beş üyenin aynı yöndeki oyuyla karar alır.

Alt kurullar ise, sinema filmlerinin ön değerlendirme ve sınıflandırılmasının yapılması amacıyla oluşturulabilir. Bakanlık, gerekli durumlarda birden fazla alt kurul oluşturabileceği gibi, alt kurulların diğer illerde toplanmasına karar verebilir (m.7).

5224 sayılı “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun”un getirdiği en önemli yeniklerden birinin, sınıflandırma anlayışının benimsenmesi olduğunu ifade eden Coşkun, bu anlayış doğrultusunda yayınlanan “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve

---

<sup>135</sup> İçel, 2018, 486.

*Esaslar Hakkında Yönetmelik*’te, yedisi yaşa, üçü konuya ve biri de hem yaşa hem konuya ait olmak üzere toplam 11 farklı sınıflandırma kategorisi tanımlandığını belirtmektedir.<sup>136</sup>

İfade hürriyetinin sinema filmlerinde mizah yoluyla kullanımı farklı bir bölümde ele alınacaktır. Ancak burada ifade hürriyetinin sanat eserleri aracılığıyla kullanılması durumunda genel ahlâkın korunması amacıyla yapılan sınırlamaların ölçüsü önemlidir. Cankaya ve Yamaner de bu konuya dikkat çekerek, ifade hürriyetine sınırlamalar yapılırken sanatçının yaratma hakkı ve hürriyetinin zedelenmemesi gerekliliği vurgulamaktadır. *“Kişiler sanatsal faaliyet sırasında, eylemin sonucu doğrultusunda bir ceza alacağı düşüncesi içinde bir korku yaşarsa bu kişinin sanatını yaratmasına zarar verecektir. Bu tip kişilerin bilinçaltına yerleştirilmeye çalışılan ve ‘sınırların belli, bunun dışına çıkamazsın’ gibi yaklaşımlarla üstü kapalı bir sansür uygulanmaya çalışıldığını söylemenin yanlış olamayacağı inancındayız.”*<sup>137</sup>

Sanatın doğası ve işlevi açısından özgürlük alanının korunması gerekmektedir. Sanat özgürlüğünün sınırlaması, başkalarının kişilik hakları ve insan onuru olmalıdır. 1982 Anayasası’nda sanat özgürlüğü konusu iki maddede ele alınmaktadır. Bunlar; daha önceki başlıklarda belirtilen, kişinin hak ve ödevleri bölümünde düzenlenen Bilim ve Sanat Hürriyeti (m.27) ve sosyal, ekonomik hak ve ödevler bölümünde düzenlenen Sanatın ve Sanatçının Korunması (m.64)’dır. Madde 64’e göre; *“Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır.”* Anayasanın adı geçen bu iki maddesi birlikte değerlendirildiğinde, *“Sanat özgürlüğünün, bireyi hem devletin müdahalesine karşı koruyan, devlete söz konusu alana dokunmama ödevi yükleyen kişisel bir hak, hem de devleti, sanatı ve sanatçıyı desteklemekle yükümlü kılan sosyal bir hak niteliğine sahip olduğu görülecektir. Sanat özgürlüğü 27. madde gereği subjektif bir hak, 64. madde gereği ise kurumsal güvence getiren bir haktır.”*<sup>138</sup>

Sonuç olarak, düşünceyi açıklama ve yayma hürriyetinin kullanılmasında uygulanacak şekil, şart ve usuller kanunla düzenlenir. Bu bağlamda Tezin bu bölümünde

<sup>136</sup> Coşkun, S. (2018). *50 Yazıda Toplum ve Medya*. Ankara: Detay Yayıncılık, 107.

<sup>137</sup> Cankaya, Batur Yamaner, 2006, 33.

<sup>138</sup> İnternet: Bingöl, B. (2011). *“Sanat Özgürlüğü”*, *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*, Ankara, 109.

Web: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423902107.pdf> 15 Şubat 2018’de alınmıştır.

yer alan Kanun esaslarından da görüldüğü üzere, ifade hürriyetinin kitle iletişim araçları yoluyla kullanılmasına ilişkin düzenleyici hükümler, hürriyetin keyfi engellenmemesi kaydıyla, sınırlanmasını öngörmektedir.

İkinci bölümde, ifadenin bir aracı olan sinema filmi tanımlanacak ve sinemada bir tür olan komedi ile tezin konusu kapsamında olan mizahın kavramsal ayrımı yapılmak suretiyle, ifade hürriyetinin sinema filmlerinde mizah yoluyla kullanımı ele alınacaktır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### BİR İFADE ARACI OLARAK SİNEMA FİMLERİNDE MİZAH

Sinema filmi, bir sanat eseri olmanın yanı sıra endüstriyel bir araçtır. Ayrıca kitlelere hitap ettiği içinde bir kitle iletişim aracıdır. Bu araç, tarihsel süreciyle incelendiğinde, birçok insana ulaşmanın en önemli ve en etkin yollarından bir tanesi olduğu görülmektedir. Çalışma kapsamında, ifadenin bir aracı olarak ele alınan sinema filmi, sosyal, ekonomik ve kültürel bir takım işlevlere sahiptir. Bu işlevleri, bilgilendirme sanat, eğlendirme, kültür aktarımı, eğitim, propaganda vb. olarak belirtilebilir.

Sinema filmleri, devletlerin bir ifade aracı olarak kimi zaman mevcut sistemi meşrulaştırmış, kimi zaman muhalif ideolojinin bir dili olmuştur. Öyle ki, toplumsal sorunların çözülmesi ya da iktidardaki güçlerin üstünü örtmeye çalıştığı gerçeklerin görünürlüğünü sağlamak, kısacası toplumsal bilinçte farkındalık yaratmak, sinema filmi ile gerçekleşmiştir. Bu nedenle geniş kitlelere ulaşmanın en etkili yollarından olan sinema filmi, farklı güç odakları tarafından her zaman bilinçli olarak kullanılmıştır.

Kanaatimizce, günümüzün anaakım sinemasında, sinema filminin, toplumsal bilinç kazandırma işlevi üzerinde yeterince durulmakta, ancak muhalif sinema gücünün toplumsal bilinç üzerindeki dönüştürücü etkisi daha az ele alınmaktadır. Bu nedenle tez konusu bağlamında, sinema filminde ifade hürriyetinin mizah yoluyla nasıl kullanıldığını irdelerken, eleştirel bir dil için, güldürünün nasıl güçlü bir araç olduğu da gösterilmeye çalışılacaktır. Bunu anlatırken hareket noktası, ulusal ve uluslararası yasal düzenlemeler ve bu düzenlemelerle belirlenen sınırlandırmalar olacaktır. Çünkü bu sınırlandırmalar, devletin mutlak otoritesi ve varlık nedeni olduğu düzen için gereklidir.

Bu kabul ile tezin ikinci bölümü, çalışmanın esas amacını teşkil eden sinema filminin ve mizah kavramının açıklanmasına ayrılmıştır. Bu doğrultuda, sinema filmi ifade eden kavramları sözlük, ilgili alan ve doktrin ışığında tanımları yapılacak; işlevi, toplumla olan ilişki ve etkileşimine değinilerek ifadenin bir aracı olduğu açıklanmaya çalışılacaktır. Kısaca sinema filmlerinin tarihçesi verildikten sonra literatüre göre, sinemada tür kavramı tanımlanacaktır. Son olarak bir film türü olan komedinin kapsamı

içinde yer alan mizah kavramı irdelenerek, komedi ile arasındaki farklar ortaya konulacaktır.

## 2.1. Sinema Filminin Tanımı

Çeşitli şekillerde icra edilen sanatın bir parçası olan sinema, sahip olduğu özelliklerle birlikte farklı tanımlamalara müsaade eder. Buradan hareketle sinema tanımı; sözlük, doktrin ve mevzuat tanımlamalarıyla ele alınmaktadır.

### 2.1.1. Sözlük Tanımı

TDK'nın Türkçe Sözlüğü'nde, sinema, "1. herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir ekran veya perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi, 2. film göstermeye yarayan özel bir makineyle görüntülerin beyaz perdeye yansıtıldığı salon ve yapı, 3. güzel sanatların dalı olarak yansıtılmaya uygun olan filmleri gerçekleştirme ve yaratma sanatı, beyaz perde, yedinci sanat" olarak tanımlanmaktadır. Tanımda da ifade edildiği üzere, sinema, "beyaz perde" ve "yedinci sanat" kavramlarını da karşılamaktadır.<sup>139</sup> Film kavramı ise, "bir oyunun bütünü taşıyan şerit veya şeritlerin bütünü" ve "sinemalarda gösterilen eser"<sup>140</sup> olarak tanımlanmaktadır. Sözlükte, sinematograf, "görüntüleri film üzerine kaydetmeye yarayan araç"<sup>141</sup> olarak geçerken, sinematografi, 'sinemacılık'<sup>142</sup> olarak ifade edilmektedir.

Sinema Terimleri Sözlüğü'nde sinema, hareketi yazan anlamına gelen ve Lumière Kardeşler'ce, yaptıkları ilk sinema aygıtına verilen sinematograf sözcüğünün kısaltılmasıdır. Kavramın diğer anlamları "sinema filmi oynatılan yer" ve "sinema

<sup>139</sup>İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.

web:[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c6ff2e4e856.06273065](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c6ff2e4e856.06273065) 15 Mart 2018'de alınmıştır.

<sup>140</sup>İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.

web:[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74171750c2.32471390](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74171750c2.32471390) 15 Mart 2018'de alınmıştır.

<sup>141</sup>İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.

web:[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74ad693f52.27793391](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74ad693f52.27793391) 15 Mart 2018'de alınmıştır.

<sup>142</sup>İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.

web:[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74da10e735.11393021](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74da10e735.11393021) 15 Mart 2018'de alınmıştır.



salonu”dur.<sup>143</sup> Film sözcüğü ise, “sinema filmi meydana getirmek üzere kullanılan, selüloitten saydam, ince, bükülebilir, çeşitli ende kuşak”<sup>144</sup> olarak tanımlanmaktadır.

Dictionary of Media and Communications’ta, sinema (cinema) terimi, “esasen hareketli resim teknolojiden geliştirilen film yapım işi, endüstri ya da film sanatı”, sinematografi (cinematography) ise, “film çekim tekniği ya da sanatı”<sup>145</sup> olarak tanımlanmaktadır. Sözlükte, film (film) kavramı, “ince sac; ya da geliştirilmiş fotoğraf negatiflerinin ya da diyapozitiflerinin şeridi”<sup>146</sup> olarak tanımlanmaktadır.

Dictionary of Mass Communication sinema (cinema) terimi, “sinema salonu”; sinematograf (cinematographe) ise, “hem kamera hem de projektör olarak görev yapan bir alet”<sup>147</sup> olarak tanımlanırken; sinematografi (cinematography), “film yapımında fotoğraf sanatı”<sup>148</sup> şeklinde tanımlanmaktadır.

Amerikan Film Terimleri Sözlüğü’ünde, sinematografi (cinematography), “hareketli fotoğraflar, sanat ve bilimi”<sup>149</sup>, film (film), “sinemada gösterilen film” ve “fotoğraf görüntülerini saptamak için kamerada, saptanmış görüntüleri perdeye yansıtmak için de projektörde kullanılan, astatat tabanlı, bir yanı duyar tabaka kaplanmış, hareketini sağlayan tamburlardan geçmesi için kenarları delikli şerit”<sup>150</sup> olarak tanımlanmaktadır.

Medya Terimleri Sözlüğü’ünde sinema, “herhangi bir hareketi düzenli aralıklarla parçalara bölerek bunların resimlerini belirleme ve sonra bunları gösterici yardımıyla karanlık bir yerde, bir perde üzerinde yansıtarak hareketi yeniden oluşturma işi” diye belirtilmektedir. Sinematograf, Auguste ve Louis Lumière’in tasarladığı, 13 Şubat 1895’te Fransa için patentini aldıkları, görüntüleri kaydetmeye ve bir ekran üzerinde yansıtmaya

<sup>143</sup> Özön, N. (1963). *Sinema Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Sayı 210, 108.

<sup>144</sup> Özön, 1963, 44

<sup>145</sup> Danesi, M. (2009). *Dictionary of Media and Communications*. England: M.E.Sharpe. 61.

<sup>146</sup> Danesi, 2009, 122.

<sup>147</sup> Demers, D.(2005). *Dictionary of Mass Communication & Media Research*. Spokane, WA: Marquette Books, 50.

<sup>148</sup>Demers, 2005, 51.

<sup>149</sup>Singleton, R. S. (1969). *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü* (Çev. T. Selçuk). İstanbul: Es Yayınları. 20.

<sup>150</sup>Singleton, 1969, 36.

yarayan aygıtın adıdır. Sinematografi ise, “*bir hareketi yeniden canlandırmak için başvurulan usul ve taktiklerin tümü*”<sup>151</sup> şeklinde tanımlanmaktadır.

### 2.1.2. Doktrin Tanımı

Metz “*Film Language*” adlı eserinin başında, “*sinema çok geniş bir konudur, bu konuya çok değişik yollardan girilebilir*” diyor. Sinema öyle bir olgu ki, ona ruhbilimsel, toplumbilimsel, varlıkbilimsel, vb. gibi açılardan yaklaşmak olanaklıdır.<sup>152</sup>

En basit hali ile sinema (cinema) kelimesi, Lumière Kardeşler tarafından 1885 tarihinde icat edilen ve adını cinematographie (sinematografi) koydukları bir aygıtın adının kısaltılmasıdır. Yunanca kinema, -atos = devinim (hareket) ile graphein = yazmak sözcüklerinden türetilen sinematografik, “*devinimi yazan, devinimi saptayan*” anlamına; sinematografi de “*devinimi yazma, saptama*” anlamına gelmektedir.<sup>153</sup>

Dolayısıyla bu tanımlardan anlaşılacağı üzere, sinemanın en temel özelliği, insanın çevresinde gördüklerini devinim halinde kaydedebilmesi ve bunu yeniden üretebilmesidir. Bu üretimin bir sonucu olarak ortaya çıkan sinema sanatının, sosyal işlevleri anlamında, gerçekçi film kuram önemli bir yere sahiptir. Bu kuramın pratik politik eylemin ötesinde sinemadaki varlığı Andre Bazin, sayesinde gerçekleşmiştir. “*Bazin ile birlikte sinema kuramı ilk kez bir reçete olmaktan çıkmış, sınırlarının çok iyi farkında olan tümüyle olgun entelektüel bir etkinlik halini almıştır.*”<sup>154</sup>

Güzel bir resmin bize model hakkında çok şey söyleyebildiğini, fakat fotoğraf sanatının bıraktığı etkiyi sağlamasının olanaklı olmadığını belirten Bazin, fotoğrafın, resim sanatına üstünlüğüne vurgu yapmaktadır. Ayrıca resmin sadece benzerliği yarattığını ifade eder. Buna karşı, “*fotoğrafik görüntü nesnenin kendisidir*” diyerek, fotoğrafın nesnenin yerine geçebilecek kadar duyarlı bir yaklaşıma ulaşabildiğini belirtir.<sup>155</sup>

<sup>151</sup> Darıcı, S. (2014). *Medya Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık. 223.

<sup>152</sup> Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi. 7.

<sup>153</sup> Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*, İstanbul: Angora Kitaplığı. 3.

<sup>154</sup> Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur* (Çev. E. Yılmaz). (14.Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları. (Eserin orijinali 1977’de yayımlandı). 385.

<sup>155</sup> Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları. (Eserin orijinali 1967’de yayımlandı) 19.

Bazin, mekanik bir oluşum olan bu fotoğraf sanatının bize sonsuzluk yaratamayacağını söyleyerek, “*zamanı mumyalar*” ve “*çürümeye karşı koyar*” diye ifade etmektedir. Bu açıdan sinemayı da “*zamanın tarafsızlığı olarak*” tanımlar. Sinema ile birlikte “*nesnelerin görüntüleri onların sürekliliğin görüntüleri*” olduğunu söyleyerek, zaman boyutunun dâhil olduğuna dikkat çeker. Ona göre, sinemayı resimden ayıran en temel özelliğin de, bu zaman boyutu olduğunu savunur.<sup>156</sup>

Bazin’e göre, sinema bir dildir ve gerçekliğe bağımlıdır.<sup>157</sup> Sinema, gerçekliğin nesnel bulunan ama inşa edilebilen bir şey olmasından öte, kendi ifadesiyle, “*sinema, gerçeğin sanatı olarak kendi tamlığına ulaştığı*”<sup>158</sup> bir şeydir. Sinema da tıpkı fotoğraf gibi gerçeği değil, gerçeğin silueti olarak var olur. Ondaki gerçeklik görsel ve uzamsal bir gerçekliktir. “*Sinemanın esas gerçekliği kesinlikle konunun gerçekliği ya da dışavurumun gerçekliği değildir, bunun yerine uzamın gerçekliğidir, onsuz hareket eden imgeler sinemayı oluşturmazlar.*”<sup>159</sup>

İlk olarak Eistenstein’in kullandığı “*öykünün süreksizliği*”, Godard ile birlikte sinemada yeniden önemli hale gelmiştir. Ona göre gerçeklik algısı, bütünsellik inşası yerine, görüntü parçalarının ve durumların kendi içindeki tutumlarıyla alakalıdır. Bunu sinemadaki alışagelen illüzyonun, manipüle edici etkisinin farkına vardırmaya çalıştığı için yapar. Sinemayı, “*saniyede 24 kare gerçek*” şeklinde tanımlayarak, kendi sinema diliyle gerçekliğe yaklaşır.

Onaran ise sanat ve teknik özelliklerini birleştirerek sinemayı; “*anlatımı, hareket halindeki görüntüler aracılığıyla sağlama sanatı*”<sup>160</sup> olarak tanımlamaktadır.

Abisel, “Sinema nedir?” sorusuna yanıtların, ele alınacak ölçütlere bağlı olarak farklılaşacağını söylemektedir:

“*Örneğin, film aygıtlarının doğası esas alındığında, sinemanın hareketli görüntüyü kaydedip, yeniden üreten araç olduğu söylenebilir. İşlevleri açısından bakıldığında*

<sup>156</sup> Bazin, 2000, 20.

<sup>157</sup> Bazin, 2000, 21.

<sup>158</sup> Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. A. Zahit). İstanbul: Doruk Yayınları.(Eserin orijinali 1976’da yayımlandı), 227.

<sup>159</sup> Andrew, 2010, 229 ; Bazin, 2000, 112.

<sup>160</sup> Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitabevi. 14.

*bir eğlence, eğitim, propaganda ya da kitle iletişim aracıdır denebilir. Filmlerin üretimiyle seyirciye sunulduğu arasındaki bütün işlemler, süreç ve örgütlenmeler çıkış noktamız olduğunda ise sinema endüstridir; devasa kârları hedefleyen devasa ulus aşırı şirketleriyle dünya pazarını parsellemiş eğlence ve iletişim endüstrisinin bir alt sektörüdür. Sinema salonlarında film izlemenin kendine özgü koşullarıyla etkileri açısından bir ritüel olan sinema, film denilen bütün temel alındığında bir anlatı ya da anlam yaratma biçimi, özgün estetik değerleri açısından bir sanat dalı olarak görülebilir. Bunları yanı sıra gözden kaçmaması gereken önemli bir nokta daha var ki, buna sinemanın yanlısına yaratma niteliği diyebiliriz. Bu özellik, bir yandan sinema aygıtının doğasından kaynaklanırken, öte yandan da sinemayı sinema yapan ve çoğu kez “büyü” olarak adlandırılan şeydir.”<sup>161</sup>*

### **2.1.3. Mevzuattaki Tanımlar**

Sözlük ve doktrin tanımlarının yanında “sinema filmi” mevzuatta da tanımlanmaktadır. Bu tanımlamalar, “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK)” ve “Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun” hükümleri kapsamındadır.

#### **2.1.3.1. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu (FSEK)**

Sinema ve video eserlerine ilişkin telif haklarının korunması konusunda 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu<sup>162</sup> ayrıntılı hükümler içermektedir.<sup>163</sup> Kanunun, 5. maddesinde (Değişik:21/2/2001-46/3 md.), “sinema eserleri, her nevi, bedîî, ilmî, öğretici veya teknik mahiyette olan veya günlük olayları tespit eden filmler veya sinema filmleri gibi, tespit edildiği materyale bakılmaksızın, elektronik veya mekanik veya benzeri araçlarla gösterilebilen, sesli veya sessiz, birbiriyle ilişkili görüntüler dizisi” olarak tanımlanmaktadır.

5846 sayılı FSEK’in madde 1/B – (Ek: 21/2/2001 -4630/2 md.)’ye göre, sinema filmleri dört eser kategorisinden biridir. Dünya ülkelerince de kabul edildiği üzere başlıca

<sup>161</sup> Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema* (2.Baskı), Ankara: Deki Yayınevi. 10-11.

<sup>162</sup> R.G., 13.12.1951, No.: 7981.

<sup>163</sup> İçel, 2018, 479.

dört eserler şunlardır: 1 – İlim ve edebiyat eserleri, 2 – Güzel sanat eserleri, 3 – Musikî eserleri, 4 – Sinema eserleri. Her bir eser türünün alt türleri de mevcuttur.

### **2.1.3.2. Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun**

5225 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılması ile Desteklenmesi Hakkında Kanun'un<sup>164</sup> 3.maddesinin 'b' bendinde, "*Sinema filmi; sinema sanatına özgü dil ve yöntemler ile meydana getirilen belgesel, kurgu, animasyon ve benzeri türlerde; konulu veya konusuz, uzun veya kısa metrajlı, tespit edildiği materyale bakılmaksızın elektronik, mekanik veya benzeri araçlarla gösterilebilen, sesli veya sessiz, birbiriyle ilişkili görüntüler dizisinden ibaret filmleri*" şeklinde tanımlanmaktadır.

Bununla beraber, 5224 sayılı Sinema Filmlerinin Değerlendirilmesi ve Sınıflandırılmasına İlişkin Usul ve Esaslar Hakkında Yönetmelik (m.4/d) ile Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik (m.4/d)'te geçen sinema filmleri tanımı, Kanundaki tanımla aynıdır.

## **2.2. Sinemanın Nitelikleri ve İşlevleri**

Sinema, sanat ve teknik unsurlarıyla birlikte birçok nitelik ve işleve sahiptir. Çalışmada sinema filminin işlevleri, nitelikleri ve özelliklerinden ayrı bir başlıkta incelenmektedir. Çünkü sinema, yapım ve gösterim özelliklerinin ötesinde toplumsal hayat üzerinde güçlü etkisiyle dikkat çekmektedir. Bu etki, sinemanın işlevlerini ve bu işlevlerin önemini ortaya çıkarmaktadır.

### **2.2.1. Sinemanın Nitelikleri ve Özellikleri**

Kuramcı Yurity Lotman "*Sanatsal Metnin Yapısı*" adlı eserinde, sinemayı bir 'anlatıcı' aracı olarak tanımlamaktadır. Arnold Hauser ise, sinemayı günümüzün bireysel uygarlığından bu yana kitle için sanat yapma yolunda ilk adım olarak görmekteyken; Godard için sinema, siyasal bir gerçeklik olmuştur.<sup>165</sup> Sinema farklı yaklaşımlarla

<sup>164</sup> R.G., 21.07.2004, No.:25529.

<sup>165</sup> Uysal,T.(2005). "Sinemanın Anlamı Üzerine".

tanımlanmışsa da temelde, kendine has teknik ve yöntemleri ile bir anlatıcı aracı olarak, bir bakıma ifadenin bir aracı olarak ortaya çıkmaktadır.

Diğer yandan sinema filmlerinin roman, hikâye, şiir, tiyatro gibi sanatlara estetik kaygıyla yaklaşarak onları yeniden yorumlama yetisiyle bir sanat olduğu söylenebilir. Peter Wollen, “*Sinemada Göstergeler ve Anlam*” isimli eserinde sinemanın henüz yeni bir sanat dalı olduğunu belirtirken, aynı zamanda sinemanın sadece bir sanat olmadığını, “*aynı zamanda farklı ifade kodları kipleri kullanarak farklı kanallarda, farklı duyum bölgelerine yayın yapan öteki sanatları birleştiren ve içeren bir sanat*”<sup>166</sup> olduğunu da vurgulamaktadır. Daha önce tezde geçen Abisel’in sinema tanımında görüldüğü üzere, sinemaya işlevleri açısından bakıldığında sinema, bir kitle iletişim aracıdır. Ona göre, çıkış noktası filmlerin üretimiyle seyirciye sunuluşu arasındaki bütün işlemler, süreç ve örgütlenmeler olduğunda ise sinema, endüstridir.<sup>167</sup>

Bu nedenle sinema filmleri, yalnızca bir sanat yahut bir kitle iletişim aracı ya da bir endüstri olarak değil bu üçünün özelliklerini kapsayan bir yaklaşım ile ele alınmalıdır.

### 2.2.1.1. İfade (Düşünceyi açıklama ve yayma) aracıdır

Sinemacının, seyirciye anlatmak istediği duygu ve düşüncelerini görüntüler yoluyla ortaya koyduğunu belirten Onaran, sinemanın kendine has olan üslubuyla bir ‘dil’ olduğunu ifade etmektedir. Sinema dilinin, anlamlı söylevleri olduğuna inan Metz, bu dilin bireyselleştirilmiş bir dil sisteminden çok evrensel bir dil olduğuna inanır.<sup>168</sup>

Kişilerin bu dil aracılığıyla kendilerini nasıl ifade edeceği ve istediği anlamı yaratabileceği sorusu ise, en önemli noktayı oluşturmaktadır. “*Sinema kuramcıları, bu sorunun cevabını; renklerin seçimi, ışığın düzenlenmesi, kamera hareketleri, kesme, zincirleme vb. gibi sinemanın biçimsel öğelerinin bilinci bir biçimde kullanılması olarak*

---

*Suvari Dergi*. <http://www.suvaridergi.org/content/view/267/56/> Akt: Gülüş, İ. (2006). Sinemada Görsel Zaman ve Mekan Kurgusu. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı.

<sup>166</sup> Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınevi, (Eserin orijinali 1969’da yayımlandı), 17.

<sup>167</sup> Abisel, 2010, 10.

<sup>168</sup> Onaran, 2012, 31.

*vermektedir.*”<sup>169</sup> Ayrıca sinema dilinin anlamının aracı olan bu teknik unsurlar, seyirciye kaynağa götürmekten öte bir anlam taşıdıklarında, birer araç olmaktan çıkıp amaç oldukları görülür. Bu araçlar, seyirciyi filmin ne kadar güzel çekildiğine dair türlü izlenimlere kaptırıp, asıl anlatılanı örtülemek suretiyle büyü görevi de görebilir.

Sinema filmleri, sinema salonları dışında, televizyon, internet, VCD ve DVD gibi gösterim ve dağıtım araçlarıyla kitlelere ulaşmaktadır. Dolayısıyla sinema filmleri, bir kitle iletişim aracı olma fonksiyonu ile eser sahiplerinin duyu ve düşüncelerinin kitlelere ulaşmasında büyük bir rol oynayarak, ifadenin bir aracı kabul edilir.

Düşünce ve kanaatlerin serbestçe açıklanması ve yayılmasının en yaygın vasıtaları yani mecraları kitle iletişim araçlarıdır. (Yazılı Basın – Süreli Yayınlar, Süresiz Yayınlar - , Ses Bantları, Plaklar, Sinema Filmleri, Radyo, Televizyon, Video, İnternet Ve Sosyal Medya.) Anayasanın “*Düşünceyi açıklama ve yayma hakkı*” kenar başlıklı 26. maddesinin ilk fıkrasında “*herkes, düşünce ve kanaatlerini söz, yazı, resim veya başka yollarla tek başına veya toplu olarak açıklama ve yayma hakkına sahiptir*” hükmü içerisindeki “*veya başka yollarla*” ibaresi ifade aracı olarak kullanılması sebebiyle diğer kitle iletişim araçlarının yanı sıra sinemayı da kapsamaktadır. Yine aynı fıkranın son cümlesinde “*bu fıkra hükmü, radyo, televizyon, sinema veya benzeri yollarla yapılan yayımların izin sistemine bağlanmasına engel değildir*” hükmü ile sinemanın düşünce ve kanaatleri açıklama ve yayma yolu olduğu anlaşılmaktadır.

### **2.2.1.2. Sanat dalıdır**

İnsanlık tarihinin her döneminde varlığından söz edebildiğimiz sanat olgusunun, duygusal ve düşünsel etkileme gücü ile işlevsel olduğu bilinmektedir. Kanaatimizce bu yaklaşıma en uygun tanımı yapan Thomas Munro’ya göre; “*Sanat doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma beceresidir. Sanat nesnel ve öznel yaklaşımlara göre farklı açıklanır. Nesnel yaklaşımda sanat toplumsal etkilerle öznel yaklaşımda ise salt bir bireycilikle yaratılır.*”

<sup>169</sup> İnternet: Mencütekin, M. (2010). *Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma*, İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi. 260.

Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/165747> 11 Mart 2018’de alınmıştır.

Tolstoy ise, “insanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya kelimelerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından sanat ortaya çıkmıştır” demektedir.<sup>170</sup> Dolayısıyla insanın doğal olarak hissettiği ifade etme ihtiyacı, sanatın doğmasına neden olan bir etkidir denebilir.

İfade etmenin bir aracı olarak karşımıza çıkan sanat olgusu, güzel sanat (müzik, edebiyat, şiir, heykel, tiyatro, mimari) adıyla toplanan başlıklarla birlikte, sinemayı da bir yedinci sanat olarak bünyesine almaktadır. Bununla beraber sinema sanatı, diğer bütün sanat dallarını da bütüncül bir şekilde içinde barındırabilir.

Sinema sanatını, resim, müzik, edebiyat ve dansa benzeten Arnheim da, sinemanın sanatsal sonuçlar üretmek için kullanılabilir, ama bu amaçla kullanılmasının da zorunlu olmadığını belirtmektedir. Bu açıklamaya göre, sinema filmlerinin mutlaka sanatsal olmak gibi bir zorunluluğu olmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Arnheim, sinemanın sanat olabileceğini kararlı bir şekilde reddeden birçok insanın var olduğuna dikkat çekerek, sinema gerçekliğin mekanik bir yeniden üretimi olduğu için sanat olamayacağını savunduklarını aktarmaktadır. Buna karşın duyguları harekete geçiren bir fotoğrafın ya da filmin sadece mekanik bir üretime indirgenemeyeceği için bir sanat olduğunu savunanlarda mevcuttur.<sup>171</sup> Benjamin ise, bir sanat eserinin en kusursuz biçimde çoğaltılmış kopyasında bile o eserin zaman ve uzam içindeki buradalığının ve meydana getirildiği yerdeki biricik varlığının eksik olacağını, dolayısıyla da sinema filminin ‘aslı’ sanat eseri iken, teknik araçlarla çoğaltılmış olanların yalnızca ‘kopya’ olduklarını belirtmektedir.<sup>172</sup>

Özön, sinemanın işlevsel bir sanat olduğunu düşünmektedir. Ona göre, “bir sanatı yapıtı estetiğin yanı sıra üzerine yüklenen yararları da taşıyorsa bu sanata ‘işlevsel sanat’ denmektedir. Sinemanın küçük bir bölümü ‘soyut film’ örneğinde olduğu gibi işlevsel olmasa da büyük bir bölümü yapısı itibariyle ekonomik ve toplumsal temelleri nedeniyle işlevseldir.”<sup>173</sup> Nitekim belirtmek gerekir ki, bu işlevselliği açısından kitle iletişim araçları

<sup>170</sup> İnternet: “Yedinci Sanat Hakkında” web: <http://www.yedincisanat.net/yedinci-sanat/> 13 Ocak 2019’da alınmıştır.

<sup>171</sup> Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (Çev. R. Ü. Tamdoğan). İstanbul: Hil Yayınevi. (Eserin orijinali 1932’de yayımlandı), 15.

<sup>172</sup> Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi: Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Çev. O. Akınbay), (Eserin orijinali 1935’te yayımlandı), İstanbul: Agora Kitaplığı, 48.

<sup>173</sup> Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya*, Cilt 1. Ankara: Kitle Yayınları, 157.



arasında yer alsaydı da sinema, bir sanat olarak ele alındığında, diğer kitle iletişim araçlarından doğal olarak ayrılmaktadır. Çünkü kitle iletişim araçlarını başlı başına bir sanat aracı olarak nitelenecek mümkün değildir.

Son yıllarda yapılan filmlerin çoğu, sanatsal kaygılardan uzak basit içeriklere sahip, daha fazla insanın izlemesi amacıyla yönelik, popüler kültür ürünü olduğu söylenebilir. Bunun nedeni, sinema filmlerinin günümüz gelişmiş teknolojik araçlarıyla, uluslararası bile kolayca dolaşıma girebilmeleri ve yapımcıların daha fazla kâr sağlanmayı gütmeleri düşünülebilir.

Sinema filmlerinin bir sanat eseri sayılması, onların hukukî olarak güvence altına alınmasını da sağlamaktadır. Sinema filmleri mevzuatımızda, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu kapsamında düzenlenmektedir (m.5). Daha önce de belirtildiği gibi Anayasa'nın 27. maddesi Bilim ve Sanat Hürriyetini<sup>174</sup>, 64. maddesi Sanat ve Sanatçının Korunması ve Desteklenmesini<sup>175</sup> öngörmektedir.

### 2.2.1.3. Endüstri aracıdır

Sinemanın icadıyla birlikte elde edilen hasılat ve kurulan şirketler sinemanın endüstrileşmesinin önünü açmıştır. Sinema endüstrisi, filmin yapımında kullanılan araçların üretiminden, filmin yapımı ve hatta filmlerin dağıtımına kadar gerçekleşen bütün süreçleri kapsamaktadır.

Diğer sanat alanlarına nazaran oldukça masraflı bir sanat olan sinema, anlamı yaratan dilinin araçları olan teknik unsurları, günden güne değişen ve gelişen teknolojiye bağımlıdır. Bu da onu ciddi bir maliyete sahip bir faaliyet olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bununla birlikte bu endüstri sayesinde birçok kişi geçimini sağlayacak istihdamdan faydalanırken, filmin belli bir seyirci kitlesine ulaşarak gişe yapması, bütüncül olarak sinema endüstrisinin bulunduğu ülkede ekonomiyi desteklemektedir.

<sup>174</sup> "Herkes, bilim ve sanatı serbestçe öğrenme ve öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahiptir (f.1). Yayma hakkı, Anayasanın 1 inci, 2 inci ve 3 üncü maddeleri hükümlerinin değiştirilmesi amacıyla kullanılamaz (f.2). Bu madde hükmü yabancı yayınların ülkeye girmesi ve dağıtımının kanunla düzenlenmesine engel değildir (f.3)."

<sup>175</sup> "Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır."

Sinemanın ekonomik boyutu sadece kendi alanından ibaret değildir. Sinema filmlerinin ülke tanıtımına ve imajına, mal ve hizmetlerin tanıtımına aracılık etmesi genel olarak piyasanın canlanmasına katkıda bulunmaktadır. Sinemanın ülke tanıtımındaki etkilerini; ülke hakkında bilgi vermek, ülke ile ilgili bakış açısı sunmak, ülke imajı oluşturmak ve bu imajı yönlendirmek şeklinde sıralanmaktadır.<sup>176</sup> Ayrıca bu olumlu temsillerin uluslararası sağlayacağı katkının tersi de mümkündür. Sinema filmi ile ülkeniz ve insanları hakkında yapılan bir karalama, ciddi bir değer kaybına neden olabilir. Bu nedenle sinema filminin sağladığı imkânlardan bilinçli olarak faydalanarak, ülke tanıtımına katkıda bulunacak daha başarılı filmler yapılmalıdır. Kanaatimizce kendini doğru ifade edemeyen bir ülke uluslararası arenada imajını oluşturamaz ve hatta mevcudiyetini korumayabilir.

#### 2.2.1.4. Kitle iletişim aracıdır

McQuail'e göre kitle iletişimi, uzmanlaşmış grupların, teknolojik araçları kullanarak geniş, heterojen ve coğrafi bakımından dağınık izleyicilere simgesel içerikleri yayma tekniklerini ve örgütlerini içermektedir.<sup>177</sup> Dolayısıyla bilgi, düşünce ve kanaatlerin kitlelere iletilmesi amacıyla geliştirilmiş olan araçlar, kitle iletişim araçları olarak tanımlanabilir.

*“Basın, radyo, televizyon, sinema filmleri, video, ses bantları ve internet bugün kullanılan kitle iletişim araçlarının başlıcalarıdır.”*<sup>178</sup> Bu araçlara plaklar ve sosyal medyayı da eklemek gerekir. Bu araçlar etkinlik yönünden birbirinden farklı özellikler taşısa da, işlevsel olarak ortak özelliklere sahiptir. İçel'e göre bütün bu araçların ortak özelliği, *“bunların haberleri veya düşünceleri ya da duyguları yazı, resim veya ses olarak çoğaltmak suretiyle anonim nitelikteki kitlelere ulaştıran teknik araç durumunda bulunmalarıdır.”*<sup>179</sup>

<sup>176</sup> Özdemir, A. (2009). *Ülke Tanıtımında Sinema Filmlerinin Etkisi: Çağdaş Türk Sinemasında Türkiye İmgesinin Değerlendirilmesi*. (Uzmanlık Tezi), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Tanıtma Genel Müdürlüğü. 1.

<sup>177</sup> McQuail, D., Windahl. S. (2005). *İletişim Modelleri* (Çev. K. Yumlu). Ankara: İmge Yayınevi. (Eserin orijinali 1981'de yayımlandı), 80.

<sup>178</sup> İçel, 2018, 47.

<sup>179</sup> İçel, 2018, 48.

Kitle iletişim araçlarının etkinlik yönünden birbirlerinden farklı olmasının yanı sıra geniş kitlelere yayılan içeriğin hedef kitleye göre hangi mecralarda daha fazla tüketildiği hususu da önemlidir. Nitekim hızla gelişen ve kapsamı gün geçtikçe artan internetin etkinliğinin gücü olağanüstü boyutlara ulaşmıştır. İnternet ile birlikte teknolojik gelişmelere bağlı olarak, sinema filmlerini sinema salonlarında, televizyon veya DVD gibi araçların sunduğu imkânların ötesinde küçük cep telefonlarında bile izlemek mümkün hale gelmiştir.

Bir kitle iletişim aracı olarak sinema filmleri, düşünce ve kanaatlerin yayılma ve açıklanmasında rol oynarken, tıpkı diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi halkı aydınlatma, eğitme, eğlendirme ve propaganda aracı olma gibi işlevlere sahiptir. Sinema filmlerinin bu işlevlerine geçmeden önce belirtmek gerekir ki, kitleler üzerinde bu kadar etkili olan bu aracın olumsuz etkilerine karşı toplumun korunması için, kanunlarla düzenlenmesi ve sınırlarının belirlenmesi gerekir. Bu nedenle sinema filmleri göze ve kulağa hitap eden kitle iletişim aracı (audio – visual mass media) olarak denetime tâbi olması bu ifade aracının bir niteliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 2.2.1.5. Denetime tâbi olmalıdır

Kitle iletişim araçlarının toplumsal yapıyı derinden etkileme, toplumun yeniden üretilmesinde büyük bir role sahip olma, ideolojik ve ekonomik işlevler görme gibi önemli niteliklere sahip olduğu bilinmektedir. Bu niteliklerden ötürü, tarihsel süreçte iletişim ve kitle iletişimin etkileri konusunda araştırmalar yapma isteği, bilimsel düzeyde bir uzmanlık alanını ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmalar, özellikle 20. yüzyılın başlarında dünya üzerindeki ekonomik ve toplumsal gelişmelere bağlı olarak şekillenmeye başlamıştır. Stuart Hall, bu çalışmaların bilimsel düzeyde özel bir uzmanlık alanı olarak ortaya çıkışından bu yana üç evrenin varlığına işaret etmektedir. *“20.yüzyılın ilk yirmi ve otuz yılı birinci evreyi, 1940’lardan başlayarak 1960’lar egemen olan ve Amerikan davranışsal biliminin sosyolojik yaklaşımları çerçevesinde şekillenen ‘anadamar’ medya çalışmaları ikinci evreyi ve 1970’lerden başlayarak anadamar araştırmaların gerilemesiyle ortaya çıkan ‘eleştirel’ yaklaşımlar ve bu yaklaşımlar ışığında yapılan araştırmalarda üçüncü evreyi oluşturmaktadır.”*<sup>180</sup> Özsoy, Hall’un bu ayrımlarına dördüncü evreni, ‘yeni medya’

<sup>180</sup> Özsoy, A. (2011). *Televizyon ve İzleyici/ Türkiye’de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici*, Ankara: Ütopya Yayınevi. 25.

çalışmalarını eklemektedir. Günün şartlarına uygun olarak, 90'larda ivme kazanan yeni medya çalışmaları ve bu çalışmalar içindeki yaklaşımlar, tartışmalar önemli bir değişimin ve yeni bir evrenin göstergesi olmuştur.<sup>181</sup>

Bu çalışmalarla ilgili üzerinde durulması gereken önemli bir konu ise, kitle iletişim araçlarının toplum üzerindeki güçlü etkisinin ve mesajlarının sorgulanmasıdır. Özellikle ilk dönemlerde siyasetçileri ve belli çıkar gruplarını memnun eden bir role sahip olan araçlar, propaganda işlevi görmüştür. Sermaye sahipleri ise, bu alana yatırım yaparak daha fazla güçlenmişlerdir.<sup>182</sup>

Kitle iletişim araçlarının etkileri konusunda ilk araştırmalar Amerika'da 'Payne Vakfı' tarafından 1929 yılında gerçekleştirilmiştir. Vakıf, sinemanın çocuklar ve gençler üzerindeki etkisini ölçmeye yönelik bir dizi araştırma yapmıştır. Bu araştırma sonuçları sinemanın izleyici üzerindeki etkisinin çok güçlü olduğunu göstermiştir. Bu çalışma, her ne kadar etki ölçüm araştırmaları yöntembilimsel anlamda zayıf olsa da, bu alanda yapılan araştırmaların kilometre taşlarından biri olarak kabul edilmesi anlamında önemlidir.<sup>183</sup>

Tez konusu bağlamında özellikle sinema filmlerine yönelik çalışmalar ise, Mutlu'nun Kurt Lang'ten aktardığına göre, "1930'ların başlarında, çeşitli üniversitelerden psikologlar, sosyologlar ve eğitimciler tarafından üretilen monograflar iki gruba ayrılmıştır: Birincisi, filmlerin çocuk ve gençlerin üzerinde beş alandaki etkisini ölçmeyi amaçlıyordu: enformasyon, tutumlar, duygular, sağlık, genel davranış. Diğeri ise, ticari filmlerin genel etkisini ölçmek amacıyla filmlerin içeriğiyle çocukların sinemaya filen gitmelerini ortaya koymaya yönelmiştir." Bu çalışmalardan çıkarılan sonuç ise, sinema filmlerinin "güçlü bir eğitim aracı" olduğu ve tek bir kez bile film izlemiş olmanın 'ölçülebilir' bir tutum değişikliğine neden olacağıdır. Duyguları harekete geçiren dram sahneleriyle filmler "çok fazla cinsellik, suç ve aşk" içeriyor olarak değerlendirildi; buradan yapılan çıkarsama da, bunun çocuklara 'yardımcı olmaktan çok, zarar verebileceğiydi. Bu sonuçla birlikte Mutlu, sinema filmlerinin çocukları biçimlendiren ev, okul, kilise, sokak yaşamı, cemaat gelenekleri gibi işlev gördüğünü aktarmaktadır.<sup>184</sup>

<sup>181</sup> Özsoy, 2011, 25-26.

<sup>182</sup> Özsoy, 2011, 25-35. ; Güngör, N. (2011). *İletişim / Kuram ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi. 80-81.

<sup>183</sup> Güngör, 2011. 76.

<sup>184</sup> Mutlu, E. (2010). *Kitle İletişim Kuramları*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi. 35.

1938 yılında sosyal psikolog Hadley Cantril ve arkadaşları bir deney yaparak, kitle iletişim araçlarının etkisini göstermeye çalışmıştır. “Amerikalılar CBS’te Orson Welles’in romanından uyarlanmış bir oyunu ‘Yıldız Savaşları’ nı dinlemektedir. Oyun, spikerin araya girmesiyle bir anda kesilir. Marslıların ellerinde silahlarla dünyaya saldırıya geçtiklerini, eli silahlı askerlerin hızla New York’a yaklaştıklarını, herkesi öldüreceklerini, yaklaştıklarının radyonun penceresinden de görüldüğünü panik dolu bir ses tonuyla aktaran spiker konuşmasını ‘eyvah radyoda gitti’ sözleriyle aniden keser.” Bu deney, en az altı milyon kişinin yayını dinlediğini ve bir milyon dileycinin de panik ve korkuyla yığınlar halinde New York’un dışına doğru koştuklarını ortaya koymuştur.<sup>185</sup>

Yine ilk çalışmalara verilecek örnekler arasında, Amerikalı psikiyatrist Fredrich Wertham’ın yaptığı araştırmalar yer almaktadır. Güçlü etki kuramının önemli çalışmalarından birini gerçekleştirmiş olan Wertham, klinik ortamında yaptığı araştırmalar sonucunda kitle iletişim araçları ve çizgi romanların çocukların masumiyetlerini sömürdüğünü ve onları edilgenleştirerek, gördükleri karakterleri taklit ettiklerini ortaya koymuştur.<sup>186</sup>

1940’lara kadar yapılan çalışmalarda, kitle iletişim araçları etken, izleyici edilgen anlayışı egemen olmuştur. Daha sonraki yıllarda ise, bu araçların sanıldığı kadar sınırsız bir etkiye sahip olmadığı, kişilerin bu araçlar karşısında aslında aktif bir konumda olduğu anlayışı yayılmaya başlamıştır. Özellikle Paul F. Lazarsfeld’in yaptığı izleyici araştırmaları, klinik araştırmaların yerini, bireyi ait olduğu kültürel ve toplumsal çevresiyle bir bütün olarak değerlendirilmeyi ön plana çıkarmıştır. Örneğin; İnsanlar nasıl oy kullanıyor, ne satın alıyor, azınlık grupların karşı tutumları nasıldır? vs. Daha net bir örnek ise, ABD ‘deki 1940 ve 1948 başkanlık seçimlerine ilişkin, seçmenlerin oy kullanma tercihlerinin nasıl olduğunun saptanmaya çalışıldığı araştırmalar olmuştur.<sup>187</sup>

1950’lerin ortalarından itibaren ise, daha fazla sosyolojik bir zemine kayan araştırmalar, kitle iletişim araçlarına yönelik eleştiriler barındırmaya başlamıştır. Liberal çoğulcu anlayışı izleyici merkezli çalışmalarla, sorumluluğu izleyicilere yüklemiştir.

<sup>185</sup> Güngör, 2011, 76-77.

<sup>186</sup> Güngör, 2011, 79-80.

<sup>187</sup> Mutlu, 2010, 37.

İzleyiciler istediklerini izleme ve alma ya da reddetme konusunda hak sahibidirler. Dolayısıyla bu yaklaşım “*kullanımlar ve doyumlar*”<sup>188</sup> kuramını karşımıza çıkarmaktadır.

Kullanımlar ve doyumlar yaklaşımı kuramı, 1960’larda ve 1970’li yıllarda egemen olmuştur. Bu yaklaşım, aktif izleyici savı ile bilinmektedir. John Fiske’in yaptığı çalışmalar, söz konusu yaklaşımın kuramsallaşmasında etkili olmuştur. Bu anlayışa göre, insanlar medyayı kendi gereksinimlerine göre kullanmaktadırlar. Bu egemen liberal anlayışın karşısına Marksist yaklaşımların çıkmasıyla birlikte bu anlayışın alanı daralmış ve bu görüşün sığ ve dar sınırları içerisine hapsolmasına zemin hazırlamıştır.<sup>189</sup>

Kitle iletişim araçlarının güçlü etkilerine yönelik tarihsel süreçte yapılan bütün çalışmaların sonuçları, aynı zamanda bir kitle iletişim aracı olan sinema filmleri bağlamında da ele alınabilir. Yukarıda da görüldüğü üzere, bireyler ve toplumsal yapı üzerinde ciddi şekilde ‘etkileme’ gücüne sahip olma, sinema filmlerinin amacıyla da aynı doğrultudadır. Bu açıdan düşünüldüğünde sinema filmlerinin tıpkı diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi denetime tabi olması bir gerekliliktir.

*“Bugün hemen her ülkede değişik biçimlerde uygulanan sinema filmlerinin denetlenmesine ilişkin sistemler, ‘Sansür sistemi’ ve ‘Özdenetim istemi’ olmak üzere iki grupta toplanabilir.”* Sansür sisteminde filmleri ve senaryoları denetlemekle görevli kuruluşlar devlet memurlarından oluşurken, özdenetim sisteminde filmler sinema sektörünün oluşturduğu bir kuruluşun denetiminden geçmektedir. Türkiye, sansür sistemini kullanan ülkeler arasında yer almaktadır.<sup>190</sup>

Dolayısıyla sinema filmlerinin hem topluma karşı sorumlu olmasından kaynaklı, hem de temel bir insan hakkı olarak ele alınması nedeniyle, anayasalarla korunmuş, sorumlulukları ve sınırları belirlenmiştir.

Ayrıca, sinema filmleri bir ifade aracı ve sanat eseri olmasının nedeniyle, sinema filmlerinin hukuki açıdan fikir ve sanat bağlamında değerlendirilmesine neden olmuştur. Tezin birinci bölümünde de ele alınan uluslararası ve ulusal mevzuatta da görüldüğü üzere,

---

<sup>188</sup> Güngör, 2011, 110.; Özsoy, 2011, 27.

<sup>189</sup> Güngör, 2011, 114-115.

<sup>190</sup> İçel, 2018, 452-457.

sinema filmlerinin serbestisi ve denetlenmesi konusu, doğrudan ya da dolaylı olarak yapılan göndermelerle açıklanmıştır.

## 2.2.2. Bir Kitle İletişim Aracı Olan Sinemanın İşlevleri

Sinema filmi, daha önce de belirtildiği üzere bir sanat eseri olmanın yanı sıra endüstriyel bir araçtır ve geniş kitlelere hitap eden bir kitle iletişim aracıdır. Dolayısıyla bir kitle iletişim aracı olan sinema, birçok insana ulaşmanın en önemli ve en etkin yollarından biri olarak eğlence, eğitim, propaganda, kültür aktarım ve üretim gibi işlevlere sahiptir.

### 2.2.2.1. Eğlence aracıdır

1895'te Georges Melies'in sinemanın parlak geleceğin fark edip, bugünün sinema temellerini<sup>191</sup> atmasıyla başlayan serüvenin en temel özelliği, insanların eğlenmesini ve iyi vakit geçirmelerini sağlayan bir araç olmasıdır. Sinema bu eğlence gereksinimi en iyi şekilde karşılamış ve teknolojiye dayalı bir kültür endüstrisinin ilk örneği olarak kitlelere ulaşmıştır.<sup>192</sup>

Sinema filmi ve izleyici ilişkisi ilk günden beri, daha çok duygusal katılım düzeyinde kurulmaktadır. Öyle ki, izleyiciler, izledikleri filmin akışına kapılarak, kendilerini karakterle özdeşleştirebilmektedir. Bir bakıma insanlar, günlük hayatın sıkıntılarında kısa bir süre de olsa uzaklaşabilmektedirler. Öfke, sevinç, hüznün ve korku, filmi seyrederken hissedilerek, dışarı vurulan duygulardan bazılarıdır. Bu duygusal katılım sonrasında, Aristoteles'in katarsis olarak adlandırdığı 'rahatlama' hazzı ortaya çıkmaktadır. Abisel'in ifadesiyle bu rahatlama, adeta modern dünyanın "zevk iksiri" olmuştur.<sup>193</sup> Dolayısıyla sinema filminin verdiği bu haz, izleyicinin talebini ne kadar başarılı karşılırsa, filmin maliyetinin üzerinde hasılat elde ederek kâr etmesi o kadar mümkün olabilmektedir.

Ayrıca belirtmek gerekir ki, sinemanın başlıca amaçlarından biri olan eğlendirme fonksiyonu, niteliksiz bir eğlence anlamında düşünülmemelidir. Tikveş'in ifadesiyle, "eğlence şeker kaplaması" yani sinema filmlerinin alt metninde sosyal, siyasal ve

<sup>191</sup> Bazin, 2000, 28.

<sup>192</sup> Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*, (3. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık. 7.

<sup>193</sup> Abisel, 1999, 7-8.

ekonomik fikirlerin bulunmasıdır. O halde, sinema filmlerinin boş bir eğlence aracı olmadığı ve olmaması gerektiği anlaşılabilir.<sup>194</sup>

O halde sinema filmleri eğlendirmeli ama eğlendirirken de bilgilendirmelidir. Bu karma durumu, ‘information’ (bilgi) ve ‘entertainment’ (eğlence) kavramlarının birleşiminden oluşturulan ‘info – tainment’ kavramı ile açıklamak mümkündür.

Sinema filmlerinin her dönem çeşitli tartışmaların yapıldığı ve günümüzde de hala bu filmler üzerine tartışmaların devam ettiği görülmektedir. Dolayısıyla günümüzde sinema deyince sadece yapım ve gösterimi anlaşılmamaktadır. Bu, filmlerin profesyonel metin okumalarını yapabilen kişilerin çeşitli platformlarda üzerine konuşup, tartıştığı bir alanı da kapsamaktadır. Sinema filmlerinin basit bir eğlence aracı olmamasının bir diğer göstergesi olarak, sinemanın ilk yıllarından itibaren devletler tarafından denetim altına alınmak istenmesi de gösterilebilir.

Bütün bunlara ek olarak, sinema filmlerinin eğlendirme işlevi, komedi ve mizahtan da beslenebildiği için çalışma konusu bağlamında önem arz etmektedir. Daha sonraki bölümde de belirtileceği gibi, sinema filmlerinde mizah sadece bir eğlendirme aracı olarak değil, bir ifade aracı olarak eleştirel bir dil olma özelliğine de sahiptir.

#### 2.2.2.2. Eğitim aracıdır

Sinema filmleri kendine has üslubuyla, beslendiği toplumdan izleyicisine çok fazla mesaj aktarırlar. Bu mesaj içerikleriyle filmler, topluma ayna olmanın yanı sıra, öğretici ve eğitici niteliğe de sahiptirler. *“Sokrat’ın sanat için yaptığı ‘ayna’ benzetmesinde olduğu gibi, sanatsal yaratının gerçekliğin yeniden üretimi fikriyle filmlerin, konu ve kahramanlarıyla, hayattan, doğal, içimizden oluşu, onu daha fazla gerçekliğe yaklaştırmaktadır. Bu aynı zamanda filmlere belgesel niteliği de yüklemektedir.”*<sup>195</sup> Bu nedenle özellikle filmlerin belgesel türünde eğitim amacı (educational and training function) daha fazla güdüldüğü ve hatta filmin amacı olarak hedeflendiği bilinmektedir.

<sup>194</sup>Tıkveş, Ö. (1968). *Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü*, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayını. 8.

<sup>195</sup>İnternet: Alarslan, B. Bir Kaynak Olarak Sinema, Sinematek, 71. Web: <http://sinematek.tv/bir-kaynak-olarak-sinema1986-2002-arasinda-turk-sinemasini-uzerine-yapilan-tezler/> 22Aralık 2018’de alınmıştır.



Sinema filmlerinin ilk örneklerini veren Lumière Kardeşler'in, çekim tekniklerine bakılarak, belgesel türünün ilk eserlerini verdiklerini söyleyebiliriz. Lumière Kardeşler, özellikle 1896'da İstanbul'a geldiklerinde Haliç'in Panoraması, Boğaziçi Kıyılarının Panoraması, Türk Topçusu, Türk Piyadesinin Geçiş Töreni adlı filmleri çekmişlerdir. İzleyenlerin ancak okuyarak ya da gezerek elde edebilecekleri bilgileri, olayları beyazperde görülmesini sağlamışlardır. Bu filmler, belgesel niteliği taşımakla birlikte tarihe ışık tutmuştur.<sup>196</sup>

1910 yılında Amerika'da binden fazla film, Eğitim Filmleri Kataloğu'nda kiralık listesine alınmış ve 1916 yılında Ford Motor Company, tasarım, tarih, coğrafya ve hayat bilgisi konularında filmler yaptırmıştır. Yale Üniversitesi'nde 1923 yılında, Amerikan tarihiyle ilgili filmler gösterilmiş, 1933 yıllarına gelindiğinde ilkokullarda birçok derste filmlerle eğitim desteklenmiştir. II. Dünya Savaşı sırasında Amerika Ordusu filmlerle eğitilmiş ve motive edilmiştir. 1954 yılında yapılan araştırmaya göre, Amerika'da ilkokulların dörtte üçü eğitim maksatlı filmleri kullanılmıştır.<sup>197</sup>

Türkiye'de ise, sinema filmleri ilk yıllarından itibaren eğitim ve öğretim amacıyla kullanılmıştır. Anılardan aktarıldığına göre, I. Dünya Savaşının başlamasına günler kala, İstanbul'da düzenlenen, Terbiye ve Millî Terbiye konulu konferanstan sonra Türk âdetlerine dair filmler gösterilmiştir. 1920'lerden sonra, gezici araçlar vasıtasıyla köy ve kasabalarda eğitim ve tanıtım amaçlı filmler izlettirilmiştir. Özellikle film içerikleri, Cumhuriyetin nitelikleri ve inkılâpları olmuşsa da, tarım ve kalkınma gibi konulara da yer verilmiştir. Ayrıca kanunlarca da filmlerin eğitim amaçlı kullanımı düzenlenmiştir. 10.01.1937 tarih ve 3122 sayılı mülga Öğretici ve Teknik Filmler Hakkında Kanun'un 3.maddesinin ilk bendinde esas filmle birlikte öğretici veya teknik bir filmin de gösterilmesini mecbur kılınmıştır. 1951'de Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde Öğretici Merkezi kurulmuş ve burada eğitim içerikli filmler yapılmıştır. Bu kurum, 1968 yılında Film, Radyo ve Televizyonla Eğitim Merkezi (FRTM) adını almıştır. Yine bu kurum, 1977

<sup>196</sup> İnternet: Yılmaz Özberk, M. (Mart 2012). "Lumière Kardeşler". Öteki Sinema. Web: <http://www.otekisinema.com/lumiere-kardesler/> 22 Aralık 2018'de alınmıştır.

<sup>197</sup> Baykal, K.C. (2015). *Avrupa Birliğine Uyum Sürecinde 5224 Sayılı Kanun Çerçevesinde Sinema Filmlerinin Denetlenmesi ve Ortaya Çıkan Sorunlar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi. 30-31.

yılında, Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü (EĞİTEK), 2011 yılında ise Yenilik ve Eğitim Teknolojileri Genel Müdürlüğü (YEĞİTEK) adını almıştır.<sup>198</sup>

### 2.2.2.3. Propaganda aracıdır

Görüldüğü üzere, sinema filmlerinin temel fonksiyonu eğlendirme olmanın yanı sıra, bünyesinde birçok nitelik ve özelliği de barındırmaktadır. Bunun nedeni sinema filmlerinin tıpkı diğer kitle iletişim araçlarında olduğu gibi, düşünce ve kanaatlerin açıklanması ve yayılmasında, popüler ve yaygın bir araç olmasıdır. Bu araç, hedef kitleye iletilmek istenen düşünce, durum veya tutumun geniş kitlelere az maliyetle ulaştırılmasını kolaylaştırmaktadır.

Bu imkân, Oxford sözlüğünde “*bir doktrin ya da uygulamayı yaymak için destelemek ya da tasavvurda bulunmak*”<sup>199</sup> şeklinde tanımlanan propaganda için elverişli bir ortam sunmaktadır. Propagandanın, sinemanın görselliği ve işitselliği sayesinde insanlar üzerindeki etkisi de daha güçlü olabilmektedir. Bu nedenle, sinema filmlerinin kitleleri etkileme gücünün, onun bir propaganda aracı olmasındaki temel koşul olduğu söylenebilir. Nitekim “*bütün sanatların amacının, izleyiciyi, okuru ya da dinleyiciyi etkileyen, insanın duygularını çeşitli yönlerden uyararak, onları belirli bir tepkiye yönelten bir ürün ortaya koymak olduğu ifade edilir.*”<sup>200</sup> Dolayısıyla sinema bu etkiyi ve tepkiyi geniş kitlelerde hızlı bir şekilde ortaya çıkarabildiği için diğer sanatlardan da farklı bir konumdadır.

Sinema filmlerinin içerikleri analiz edildiğinde, mesajların insanları belirli düşüncelere yönlendirmek amacıyla ideolojik söylemlerle dolu olduğu görülebilmektedir. Ayrıca filmler, hangi toplum ve döneme ait ise, o dönemin ekonomik, kültürel ve sosyal yaşamından beslenmektedir. Bundan ötürüdür ki, “*tüm filmler politiktir, ancak her film aynı tarzda politik değildir.*”<sup>201</sup> Wayne’e göre, filmler eşitsiz erişime, maddi ve kültürel kaynakların dağıtımına ve bu farklara göre kabul görme ve sınıflandırmaları anlamında da

<sup>198</sup> Baykal, 2015, 31.

<sup>199</sup> İnternet: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/17706>

24 Aralık 2018’de alınmıştır.

<sup>200</sup> Özön, 2008, 10.

<sup>201</sup> Wayne, M. (2009). *Politik Film- Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği*, (Çev. E. Yılmaz), İstanbul: Yordam Yayınevi. 9.

politik sayılmaktadırlar.<sup>202</sup> Burada üzerinde durulması gereken husus ise, propagandanın yapıldığı kitlenin de politik niteliğe sahip olmasıdır. Dolayısıyla propaganda, hedeflenen kitlenin politik havasına göre yapılmalıdır. Aksi takdirde propagandanın ikna ediciliği, o toplum için yeterli olmayabilir. Yani ifade aracı olan sinema filmlerinde, propagandanın yerini bulması, onun ikna ediciliğiyle paralellik gösterir.

Erdoğan ve Alemdar, sinemanın 1900’li yılların siyasal koşullarında hızla propaganda aracına dönüşerek, devletler tarafından kullanıldığını belirtmektedirler. Özellikle bu amacı Amerika’da Hollywood gerçekleştirmiştir. Sinema Hollywood’un dünya egemenliği altında ticarileşmiş, ticari kültür ve bilincin yayılmasında önemli katkılar sağlamıştır.<sup>203</sup>

Sinema filmlerinin bir propaganda aracı olarak kullanılması, totaliter ve baskıcı rejimlerin de etkili bir silahı olmuştur. Buna verilmesi gereken en somut örneklerden biri Nazi Almanya’sıdır. Bir propaganda bakanına sahip olan Almanya’da, sinema devlet ve savaş için ikna edici bir araç olarak kullanılmıştır. 1933 yılında önce Bakanlığa bağlı bir film bürosu kurulmuş, ardından Alman Film Endüstrisi devletleştirilmiştir. Yapılan filmlerle, Nazi Partisi ve Almanlar yüceltilmiş, yabancılara karşı saygın insanlar olarak sunulmaları sağlanmıştır.<sup>204</sup>

Sinema filmlerinin propaganda amacıyla kullanılmasına verilebilecek bir diğer örnek ise, Sovyet Rusya’sıdır. Sinemanın tamamen devletin kontrolü altında olduğu ve doğrudan sinemanın propaganda amaçlı kullanıldığı görünmektedir. Lenin’e göre, sinema Bolşevik devrim ideolojisini yayan bir araçtır. 1919 yılında Sovyet sineması millileştirilerek, Parti ve Devlet kontrolü altına alınmıştır.<sup>205</sup>

#### 2.2.2.4. Kültür aktarım ve üretim aracıdır

İnsanın içinde bulunduğu sosyal ortamın özelliklerine göre yaşamasına ve şekillenmesine sebep olan olguya ‘kültür’ denebilir. Bir bakıma kültür, tarihsel olarak

<sup>202</sup> Wayne, 2009, 9.

<sup>203</sup> Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram: Kitle İletişimine Yaklaşımların Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirilmesi*, Ankara: ERK Yayınları. 37.

<sup>204</sup> Baykal, 2015, 32.

<sup>205</sup> Baykal, 2015, 32.

insanın deneyimleyerek oluşturmuş olduğunu, yine insanlar tarafından yeniden deneyimlenerek devamlılığının sağlanmasıdır. *“Kültür toplumsaldır. Kişi, içinde yaşadığı toplumun kültüründen soyutlanamaz. Kültür tarihseldir, uzun bir yaşam dilimi içinde olgunlaşır. Kültür bir yaşam biçimi, bir toplumsal davranıştır.”*<sup>206</sup>

Kültürün, insan yaşamıyla bu denli bütüncül olarak var olması, onun içinde bulunduğu toplumun sinema filmlerini de şekillendirmektedir. Bununla beraber sinema da, içinde bulunduğu kültürün değişmesine hatta yeni bir kültürün ortaya çıkmasına aracı olmaktadır. Bu nedenle sinemanın anlattıkları, içinde bulunduğu toplum için oldukça önemlidir.

Özkan, sinemanın toplumun beğenisini kazanmak ve insanların dikkatini çekmek için yoğun bir şekilde kültürel kodlara başvurduğunu ve sinema filmleri aracılığıyla önyargıların azaltılarak kültürlerarası iletişime katkı sağladığını belirtmektedir. Ayrıca, sinema, kitleleri etkileyerek bir kültür modelinin dünyaya pazarlanmasına da aracı olmaktadır. Buna örnek, Hollywood filmleri verilebilir. Amerikalılar, bu filmler aracılığıyla kendi kültürlerini ve yaşam tarzlarını bütün dünyaya pazarlamaktadırlar.<sup>207</sup>

Konuyla ilgili verilebilecek bir diğer örnek ise özellikle ülkemizde oldukça popülerleşmiş olan, Hint kültürünün esintileridir. Televizyon dizileri ve Bollywood filmleriyle günümüz gençliğini ciddi şekilde etkisi altına alan Hint kültürü, kendi geleneklerimizle zaman zaman yer değiştirmeye bile başlamıştır. Bunun en somut örneği Türk kültürüne ait kına gecelerinde yaşanmaktadır. Öyle ki, geleneksel Türk kıyafetleri ve dansları yerini, Hint kostümleri, dansları ve kına modelleri, dekorlarına bırakmıştır. Dolayısıyla sinema filmlerinin ait olduğu ülkenin kendi kültürel öğeleriyle kimliğini yansıtmaması, hem o ülkenin kendi kültürünü yaşatması, hem de o kültürü başka ülkelere tanıtması anlamında önemli bir role sahip olmaktadır.

Sinema filmleri farklı ülkelerin uluslararası tanıtımına katkı sağlarken, çekildiği dönemin hayat tarzını, yaşam koşullarını, dilini, modasını vb. unsurları da aktarır. Yani

---

<sup>206</sup> İnternet: Artun, E. “Popüler Türk Kültürünün Dünya Kültürüne Etkisi ve Katkısı”.

Web: <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/50.php> 24 Aralık 2018’de alınmıştır.

<sup>207</sup> İnternet: [http://www.iscsjournal.com/Makaleler/571992779\\_si\\_1\\_21ozkan.pdf](http://www.iscsjournal.com/Makaleler/571992779_si_1_21ozkan.pdf) 24 Aralık 2018’de alınmıştır.

sinema filmleri üretildiği dönemin bir parçası olarak, bir ‘belge’ olma niteliği de kazanmıştır.

### 2.3. Sinema Filminin Kısa Tarihçesi

Sinema filminin kısa tarihçesi, Dünya’da ve Türkiye’de olmak üzere iki başlıkta ele alınmaktadır. Dünya’da sinema filmleri, sinemanın ilk icadıyla başlayan tarihsel süreciyle birlikte incelenirken, bu süreç içerisinde yaşanan teknolojik gelişmelerden ötürü “*sessiz sinema*” ve “*sesli sinema*” olarak iki döneme ayrılır. Türkiye’de sinema ise, literatürde çeşitli dönemlere ayrılması gözönünde bulundurularak, dönemlerin öne çıkan yönetmen ve filmleriyle incelenmektedir.

#### 2.3.1. Dünyada Sinema Filmi

Sinemanın temeli, yanılısama olgusuna dayanmaktadır. Göz, ağ tabakası üzerine düşen görüntüyü kaybolmasından sonra da kısa bir süre algılamayı sürdürür ve ardışık ağ tabaka görüntülerini, hareket eder biçimde algılar.<sup>208</sup> Bu nedenle insan gözü, bir perde üzerinde belirli bir hızla (genellikle sessiz sinemada saniyede 16, sesli sinemada 24 kare) art arda yansıtılan film karelerindeki görüntüleri kesintisiz bir hareket içinde görür. Gözün bu özelliğinin, sinemaya temel oluşturan fotoğrafın icadına zemin hazırladığı söylenebilir.

1826 yılında fotoğrafın icadı, sinemayı olanaklı kılan bir dizi keşfi başlatmış oldu. İlk dönemler fotoğraflar uzun süreli pozlamayı gerektirdi; bu işlem saniyede 12 ya da daha fazla kareyi gerektiren hareketli görüntüleri fotoğraflamayı olanaksızlaştırdı. Saniyede yaklaşık 25 kare hızında daha hızlı pozlama 1870’lerde mümkün oldu.<sup>209</sup>

1877 ve 1880 yılları arasında Amerikalı bir fotoğrafçı olan Eadweard Muybridge bir dizi kamerayı cam levha filmi ve hızlı pozlamayla birlikte kullanarak, koşan bir atın bir dizi fotoğrafını çekti. Böylece ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmiş oldu.<sup>210</sup> Muybride fotoğraflarını, on ikiyle kırk arasında değişen sayıda kamera kullanarak çekiyordu. Hareketin çeşitli anlarını, ardı ardına tek bir kamerayla kaydetmeyi 1882’de

<sup>208</sup> İnternet: <http://tarihibilgi.blogspot.com/2011/10/sinema-tarihi.html> 24 Aralık 2018’de alınmıştır. ; <http://ozgesinema.blogspot.com/> 24 Aralık 2018’de alınmıştır.

<sup>209</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Sanatı* (Çev. E. Yılmaz, S. E. Onat). Ankara: Deki Yayınevi. (Eserin orijinali 1979’da yayımlandı), 441.

<sup>210</sup> Bordwell, Thompson, 2008, 441; Bazin, 2000, 23.

Etienne Jules Marey başardı.<sup>211</sup> 1888’de Emile Reynaud kenarı delikli film şeridi sisteminin telif hakkını tescil ettirdi. Praksinoskop adını verdiği aletiyle yüzlerce heyecanlı izleyici önünde deliklerden çevrilerek dönen canlı resim gösterileri düzenledi. Gösteriye, müzik eşlik ediyordu.<sup>212</sup>

Thomas Edison ile yardımcısı Dickson’ın yaptıkları kinetograf, kameranın ilk biçimi olarak ortaya çıktı.<sup>213</sup> 1892 yılında Thomas Edison bu makinanın telif hakkını tescil ettirdi. Bu aygıtla, kenarlarına delikler açılmış 15 m’lik filmler üzerine saniyede 40 görüntü saptanabiliyordu. Edison kinetoskop adını verdiği bir gösterim aygıtı aracılığıyla da bu görüntüleri hareketli bir biçimde yansıtmayı başardı. Ama bu aygıt, filmin bir büyütecini ardında düzenli bir hızla döndüğü, bir kutudan ibaretti. Bu yüzden görüntüler küçüktü ve ancak tek bir izleyici tarafından izlenebilmekteydi.<sup>214</sup>

Kinetoskopların ticari olarak satışa başlanmasının ardından Edison, kitlesele film çekimi yapabilen ve güneşin durumuna göre tekerlekler üzerinde döndürülen ilk film stüdyosu Black Maria’yı kurmuştur.

Film seyretmenin biçimini ve sinemanın geleceğini belirleyenler ise, Lumière’ler olmuştur.<sup>215</sup> Sinematograf adı verilen aygıt geliştirilen Lumière’ler kamuya açık ilk gösteriyi 22 Mart 1895’te, Ulusal Sanayiye Özendirme Derneği üyeleri önünde gerçekleştirmiştir. Lumière’in sinematografı, aynı yılın 28 Aralık tarihinden itibaren Paris’teki Grand Kafe’nin bodrum katında halka açık gösterilerde kullanılmaya başlanmıştır.<sup>216</sup>

### 2.3.1.1. Sessiz sinema

Louis Lumière’in 1895’te yaptığı filmler, iyi düzenlenmiş, taze ve özgür bir hava taşıyan, durağan çerçeveli tek çekimlerden oluşmuştur. Bu filmlerden Bahçıvanın Sulanışı, Fred Ott’un Aksırığı’nın yanında sıradan bir gülüt (gag) olmanın ötesine geçer.<sup>217</sup>

<sup>211</sup> Abisel, 2010, 26; İçel, 2018, 451.

<sup>212</sup> Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi*, (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları. 6.

<sup>213</sup> İçel, 2018, 451.

<sup>214</sup> Betton, 1986, 6.

<sup>215</sup> Abisel, 2010, 29.

<sup>216</sup> Betton, 1986, 6.

<sup>217</sup> Abisel, 2010, 34.

Çalışmanın konusu bağlamında ileride yeniden ele alınacak olan bu kısa film, komedinin sinemadaki ilk örneği kabul edilir.

Gerçek mekânlarda çekim yapan Lumière'lerin ilk gösterimde sunulan filmi, Lumière Fabrikasından Çıkan İşçiler'dir. Seyircide yarattığı etki nedeniyle en ünlü olanı ise Trenin Gara Girişi'dir. Bu filmlerdeki gerçekçi yaklaşım, sonraki yıllarda İtalyan yeni gerçekçilerine dek uzanacak bir eğilimin başlangıcı olmuştur.<sup>218</sup>

Sinemanın kendine özgü anlatım olanaklarından yararlanma ve sinema aracılığıyla bir öykü anlatma dönemi esas olarak, Fransız yönetmen Georges Melies'le başlamıştır. *"1895'ten başlayarak Melies, Lumière Kardeşler tarafından "ticari geleceği olmayan bilimsel bir merak konusu" olarak görülen bu yeni tekniğin önündeki parlak geleceği fark etmiştir. Melies, 1914'e kadar bazıları 700 m uzunluğunda 4000'den fazla film çekmiştir. Bunlardan 1902'de çektiği 16 dakikalık, Aya Seyahat(A Trip to the Moon), ticari değer taşıyan ilk gösteri filmi olarak kabul edilmektedir."*<sup>219</sup> Melies aynı zamanda bir sihirbazdı ve basit özel efektlerin olanaklarını keşfetti. Filmlerinde, sinemanın yanılsama yaratma gücünü zekice kullanarak film hileleri uyguladı. Bu nedenle, fantastik sinema ve bilimkurgu sinemasının da öncüsü sayılmaktadır. *"Aynı dönemde Pathe, Gaumont ve Eclair gibi film yapımı şirketleri kurulmuş ve sinema başta ABD, İngiltere ve Fransa olmak üzere tüm dünyada hızla yayılmaya başlamıştır."*<sup>220</sup>

ABD'li Edwin S.Porter, sinema filminin temel öğelerini oluşturan, çekim ölçeklerini ve kamera açılarını kullanan ilk kişi olmuştur. Özellikle 1903 yılında çektiği Büyük Tren Soygunu (The Great Train Robbery) filminde, gerilimli sahnelerde kullandığı yakın ve kısa çekimler gibi teknik örnekler, gerçek olarak sinema görüntüsünün temelleri sayılmaktadır. *"Porter'in sinemaya katkısı, filmin bir öyküyü nasıl anlatacağı konusunda temel bir çıkış yolu göstermiş olmasından kaynaklanır. Sinema sanatının ve filmciliğin devamının tek bir 'çekim'e değil, çekimlerin devamlılığına dayandığını kanıtlayan Porter oldu."*<sup>221</sup>

<sup>218</sup> Abisel, 2010, 35.

<sup>219</sup> Betton, 1986, 7.

<sup>220</sup> Betton, 1986, 7.

<sup>221</sup> Abisel, 2010, 63.

Avrupa'nın dünya film pazarındaki egemenliği, savaş yüzünden giderek gerilemesine neden olmuştur. Buna karşın I. Dünya Savaşı, Amerikan sinemacılığı açısından bir dönüm noktasıdır. Bağımsızlar denilen grup, ABD'nin Los Angeles eyaletine yirmi kilometre mesafedeki iki yüz kişilik bir yerleşim yeri olan Hollywood'da şirketler kurmuştur. Bu şirketler, Avrupa sinemasının yöntemlerini uyarlamada oldukça başarılı olmuş ve uzun metrajlı, gösterişli filmler çekmiştir. Hollywood sinemacıları, özellikle Avrupa sinemasının savaş nedeniyle içine düştüğü buhrandan en iyi şekilde faydalanarak, bir daha kaptırmamak üzere Amerikan film piyasasına hâkim olmuşlardır.<sup>222</sup>

Griffith, sinemayı ilginç bir eğlence düzeyinden başlı başına bir anlatım aracı konumuna getiren en önemli sinemacılardandır. Daha öncekilerden farklı olarak, söze, yazıya başvurmadan yalnızca sinemanın anlatım olanaklarından faydalanarak filmler çekmiştir. 1917'de Hoşgörüsüzlük filmi ile ticari bir zarara uğramışsa da, bugün sessiz sinema sanatının en büyük eserlerinden ve sinemanın başyapıtlarından biri sayılmaktadır.<sup>223</sup>

I. Dünya Savaşı sonrası sinema alanındaki en büyük gelişmelerden biri, savaştan yenik çıkmış olan Almanya'da yaşanmıştır. UFA adlı şirket öncülüğünde Alman Sineması, Weimar Cumhuriyeti döneminde (1919-33) altın çağını yaşamıştır. Alman sinemasına en büyük katkıyı 1919 yılında Robert Wiene'nin çekmiş olduğu, Doktor Caligari'nin Muayenehanesi filmi yapmıştır. Bu aynı zamanda dışavurumculuğunda başlangıcı sayılmaktadır.<sup>224</sup>

1920'lerde Alman dışavurumculuğu dünya sinema sahnesine üç önemli ismi çıkarmıştır. Bunlar, Fritz Lang, F.W. Murnau ve Georg Wilhem Pabst'tır.<sup>225</sup> Daha sonraki yıllarda Hitlerin iktidara gelmesiyle, çok sayıda Alman sinemacı ABD'ye yerleşerek, Hollywood sinemasının estetik temellerini atılmasını sağladığı bilinmektedir.

ABD' de sinemasının en çok ilgi gören türü komedi olmuştur. Mack Sennet'in Keystone Stüdyosu'nda üretilen ve Keystone komedileri olarak tanınan bu filmler Charlie Chaplin, Harry Langdon, Fatty Arbuckle, Mabel Normand ve Harold Lloyd gibi

<sup>222</sup> Betton, 1986, 9.

<sup>223</sup> Abisel, 2010, 93-114.

<sup>224</sup> Abisel, 2010, 153-154.

<sup>225</sup> Abisel, 2010, 168.



yeteneklerin çıkmasını sağlamıştır. Örneğin Chaplin ünlü Şarlo tiplemesini bu tür komediler aracılığıyla ortaya çıkardığı söylenebilmektedir.

### 2.3.1.2. Sesli sinema

Ses ile görüntüyü birleştirmek, sinemanın icadıyla birlikte her zaman düşünülmüşse de, hayata geçirilmesi için şartların olgunlaşması gerekmiştir. Seslendirme konusundaki araştırmalar radyodaki gelişmeler sayesinde ilerlemiştir.

1925'lere doğru radyo yaygınlaşmaya başlamış ve sinema filmlerine rakip olmuştur. Bu durum, sessiz filmler yapan şirketler için iki sorun ortaya çıkarmıştır. Bu şirketler, bir yandan halkın sinema tutkusunu canlı tutmalı, diğer yandan da sesli sinemanın pek çok çıkarı tehdit etmesinden kaynaklanan sorunun üstesinden gelmelidir. Sonunda Warner kardeşler 1924'te Vitafon senkronize plak kayıt sistemini benimseyerek sesli sinemaya geçişi yapmıştır. Los Angeles'te ilk senkronize müzikli film olan (Alan Grosland'ın yönettiği, Bess Meredyth'in uyarladığı) Don Juan'ın gösterimi büyük ses getirmiştir. Ancak Fox şirketinin Movieton ve Westren Electronic şirketinin Fotofon olarak adlandırdıkları peliküle ses kaydı yapma tekniği daha fazla benimsenmiştir. Bunun üzerinde Warner Bross da bu tekniği kullanmak zorunda kalmıştır. Böylece 1928'in sonlarına gelindiğinde artık Amerikan şirketleri sesli-sözlü filmler yapmaya başlamıştır.<sup>226</sup>

Sesli ve sözlü sinemaya geçiş, halk tarafından heyecanla karşılanmış ve benimsenmiştir. Ancak sektörden bu yeniliğe ayak uyduramayan şirketlerin teknik sorunları ve özellikle oyuncuların karşılaştıkları güçlükler yüzünden sinemanın sanatsal anlamda bir gerileme yaşaması söz konusu olmuştur. Sinema filmlerinde sanatsal tınının yeniden yakalanması ise, tekniğin gelişmesi ve oyuncuların yeni sisteme adapte olmaları ile yıllar sonra mümkün olabilmıştır.<sup>227</sup>

Sesli sinemanın başlangıcını izleyen bu yıllarda kayıt aletlerinin önemli ölçüde geliştirilmesi ve bir süre sonrada filmlere yabancı dillerde dublaj yapmayı sağlayan tekniğin uygulamaya koyulması Amerika sinemasının dünya film piyasasına hâkim

<sup>226</sup> Betton, 1986, 30.

<sup>227</sup> Betton, 1986, 31-32.

olmasının en önemli etmenlerinden biri olmuştur.<sup>228</sup> Renkli film dönemi de yine sesli sinema ile başlamıştır. İlk yıllarında elle ya da şablonla boyama yöntemiyle filmler yapılmıştır.

II. Dünya Savaşı sırasında Amerikalı sinemacılar savaşın değişik cephelerini tanıtan filmler yapmıştır. Yine bu dönemde Sovyetler Birliği, Almanya ve İtalya tarafından yapılan filmler, sinemayı bir eğitim ve propaganda aracına dönmüştür.<sup>229</sup> Bu durum, sinema filmlerinin kişiler ve toplum üzerinde etkili bir araç olduğunun devlet yöneticileri tarafından kabul edilmesinin göstergesidir.

Uluslararası alanda gerçekleşen bu savaşın hemen ardından, “*Asya ve Avrupa’da kişisel, yenilikçi, türsel olmayan ve doğrudan çağdaş konulardan bahseden yeni bir sinema tipi ortaya çıkmıştır. Özellikle Avrupa’da İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımı bunu takip eden yıllarda ise, Fransız Yeni Dalga akımı gibi sinema filmleri yapılmıştır. Hollywood’a rakip olabilecek bu sinema filmlerine bir de aynı dönemde televizyonun icadı ve yaygınlaşması eklenmiştir.*”<sup>230</sup>

Son olarak, 1980’li yıllara gelindiğinde, teknolojik gelişmelere bağlı olarak sinema dilinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. Özellikle bilgisayar teknolojisine bağlı olarak kullanılarak özel efektlerin geliştirilmesi anlatım imkânlarını arttırmıştır.<sup>231</sup> Bu imkânlar, sinema filmleri açısından yeni bir dönemin kapısını aralamıştır.

### 2.3.2. Türkiye’de Sinema

Türkiye’de ilk sinema filmi gösterimi, 1896 yılında Fransız asıllı Victor Betrand tarafından Yıldız Sarayında gerçekleştirilmiştir. Bunu, Fransız film şirketi Pathe İstanbul temsilcisi Sigmund Weinberg’in yaptığı gösterimler izlemiştir. Halka gösterilen bu filmlerin kısa metrajlı belge ve güldürü olduğu, zamanında filmleri izleyen yazarların bıraktıkları anılardan ve belgelerden anlaşılmaktadır.<sup>232</sup>

<sup>228</sup> Betton, 1986, 33.

<sup>229</sup> İçel, 2018, 452.

<sup>230</sup> Monaco, 2013, 286

<sup>231</sup> Baykal, 2015, 18.

<sup>232</sup> Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (1.Cilt)*, Ankara: Kitle Yayınları. 11-12.

Weinberg, halkın sinemaya rağbetini gördükten sonra 1908’de Türkiye’deki Pathe Sineması olarak bilinen ilk sinema salonunu açmıştır. Ardından, Beyoğlun’da Palas Sineması, Majik Sineması açılmış ve bunları I. Dünya Savaşı’nın çıkmasından hemen önce 1914’te İstanbul yakasında açılan Kemal Bey, Ali Efendi, Milli Sinema, Elhamra ve Opera sinemaları izlemiştir. Ayrıca İstanbul’da açılan ilk sinemadan bir yıl sonra İzmir’de Pathe ve Kramer sinemaları faaliyete geçmiştir.<sup>233</sup>

Sinema filmlerinin Türkiye’ye girişinden sonra yerli salonların açılması ve çoğalmasıyla birlikte yabancı sinema ortaklıklarının kataloglarında, Osmanlı İmparatorluğun’da çevrilmiş belgesellerinin çoğaldığı da görülmüştür.

Türki sineması literatürde çeşitli dönemlere ayrılmıştır. Özön’e göre bu dönemler, *“yetmiş yılı aşan birbirinden değişik özellikler taşıyan, kısa ya da uzun olmuştur. Bunlar, ‘İlk Dönem’(1914-1923), ‘Tiyatrocular Dönemi’ (1923-1939). ‘Geçiş Dönem’ (1939-1950), ‘Sinemacılar Dönemi’ (1950-1970), ‘Genç/Yeni Sinema Dönemi’(1970-1987).”*<sup>234</sup>

Özön, birbirinden keskin çizgilerle ayrılmayan bu dönemlerin, kimi zaman birbirlerinin içine geçtiğini belirtmektedir. İlk Dönem, sinemanın ilk yıllarına ait denemelerin yapıldığı dönemdir. Tiyatrocular Dönemi, Türk Sinemasının tiyatro sanatçısı ve bu sanatçıların yönetimindeki topluluğun elinde kaldığı dönem olmuştur. Bu döneme bir tepki olarak yeni gelen akım ise Sinemacılar Dönemi olarak adlandırılmış, bu iki akım arasında bir köprü görevi gören zaman da Geçiş Dönemi olmuştur. 1970’ten günümüze uzanan yılları da Genç/Yeni Sinema Dönemi olarak belirtilmiştir.<sup>235</sup>

Türkiye Sinemasının İlk Dönemi’nde çekilen ilk filmler, Makedonya asıllı Manaki Kardeşler’in 1907’den itibaren çektiği belge türündeki yapımlarıdır. Ancak Türk Sinemasının ilk Türk filmi, Fuat Uzkınay’ın çektiği Ayastefanos’taki Rus anıtının yıkılışını konu alan, belge film çalışmasıdır.<sup>236</sup>

1916’da Weinberg, Leblebici Horhor Ağa adlı bir filmin çekimine başlamış, ancak ilk öykülü film denemesi, oyuncularından birinin ölümüyle yarım kalmıştır. Aynı yıl

<sup>233</sup> Onaran, 1994, 12.

<sup>234</sup> Özön, 1995, 18.

<sup>235</sup> Özön, 1995, 18-19.

<sup>236</sup> Özön, 1995, 19.

Moliere'in Zoraki Nikâh adlı oyunundan uyarılma olan, Himmet Ağanın İzdivacı oyununun çekimine başlamış, fakat bu filmin bitirilmesi savaştan sonraya kalmıştır.<sup>237</sup> Ayrıca bu film, Türkiye'de çekilen ilk konulu film olma özelliğine de sahiptir.<sup>238</sup>

1917 yılında ise, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti sinema alanındaki ilk faaliyeti olan belge film çekimlerinin ardından, ünlü bir gazeteci olan Sedat Semavi'ye, Türk Sinemasının ilk öykülü filmleri sayılan, Pençe ve Casus filmlerini çekirmiştir. Pençe, içerdiği sahneler nedeniyle ilk cinsel konulu film olarak da kabul edilmektedir.<sup>239</sup> Casus, hakkında yeterli bilgi bulunmamakla birlikte, Alemdar Vakası isimli film çekilmiş ancak kurgusu yapılamadığı için sonuçlandırılmamıştır.<sup>240</sup>

Malul Gaziler Cemiyeti'nin film yapımına başlaması ise, Fuat Uzkinay'ın cemiyeti masrafları karşılamak için film yapımına ikna etmesi sayesinde olmuştur. Yönetmenliğini Ahmet Fehim'in yaptığı Mürebbiye 1919 yılında çekilmiştir. Filmin konusu, bir Türk evine mürebbiye olarak giren Fransız kadının erkekleri baştan çıkarması ve sonunda bu uygunsuz girişiminde başarısız olmasını anlatmaktadır. Bu nedenle filmin gösterimi, Fransız işgal kuvvetlerince yasaklanmıştır. Böylece 'Mürebbiye' Türkiye'de ilk sansüre uğrayan film olma özelliğine sahiptir. Bu filmin ardından Binnaz adlı eser sinemaya uyarlanır.<sup>241</sup>

1922 yılına gelindiğinde ilk özel yapımevi olan Kemal Film kurulmuştur. Çalışmaları, bundan sonraki bütün "Tiyatrocular Dönemi"ni kapsayan Muhsin Ertuğrul, Kemal Film adına "İstanbul'da Bir Facia Aşk", "Boğaziçi Esrarı/Nur Baba", "Ateşten Gömlek", "Leblebici Horhor", "Kız Kulesinde Bir Facia" filmlerini çekmiştir.

Türk Sinema tarihinde "Tiyatrocular Dönemi"nin sonu olan 1939 ile Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı olan 1952 arasında "Geçiş Dönemi" yaşanmıştır. Batıya sinema alanında eğitim almak için giden genç yönetmenlerin ülkeye dönmesiyle birlikte tiyatro döneminin etkisinden kurtulmaya başlanmıştır. Bu yönetmenler, Faruk Kenç, Şadan Kamil, Baha Gelenbeyi, Turgut Demirbağ ve Aydın Arakon'dur.<sup>242</sup> Bu dönemde,

<sup>237</sup> Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix Yayınevi. 18.

<sup>238</sup> Onaran, 1994, 14.

<sup>239</sup> Coşkun, 2009, 18.

<sup>240</sup> Onaran, 1994, 15.

<sup>241</sup> Onaran, 1994, 15.

<sup>242</sup> Onaran, 1994, 35.

Mısır'dan gelen filmlerin sayısı, yerli filmlerin sayısını aşmıştır. Mısır'dan gelen filmler, anlayış yönünden tiyatrocularinkinden farklı olmasa da, teknik açıdan Türk filmlerinden biraz daha ileridedir. Bundan dolayı bu filmler, tiyatrocuların olumsuz etkilerini daha da arttırmıştır.<sup>243</sup>

Sinemacılar Dönemi yıllarına gelindiğinde, doğrudan doğruya sinema dilini kullanan film örneklerini ortaya çıkmıştır. Lütfi Ömer Akad'ın Kanun Namına (1952) isimli filmi, sinema dilinin kullanıldığı ilk örnek olarak kabul edilmiştir. Ayrıca dönemin yönetmenleri arasında, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Osman Seden ve Memduh Ün gibi Türk Sinemasına önemli katkıları olan isimlerde yer almıştır.<sup>244</sup>

1963-1980 yılları arası Yeni/Genç Türk Sineması dönemi olarak adlandırılmaktadır. 1960 ihtilâlinde sonra kabul edilen 1961 Anayasası'nın, "*basın özgürdür, sansür edilemez*" hükmü ile sinemanın önü kısmen açılmıştır. Bu dönem Türk sinemasında, üç ana akım ortaya çıkmıştır: Bunlardan ilki Türkiye'nin sorunlarına, koşullarına gerçekçi bir şekilde yaklaşma çabasında olan "*Toplumsal Gerçekçilik Akımı*" dır.<sup>245</sup> Halit Refiğ, Toplumsal Gerçekçilik Akımı olarak nitelediği bu dönem filmlerinin, 1960 darbesinden ayrı olarak düşünülmemeyeceğini ifade eder.<sup>246</sup> İkincisi, Anadolu insanının bin küsur yıllık kültürünün oluşturduğu birikime odaklandığı, "*Ulusal Sinema*" dır. Üçüncüsü ise, Batılılaşma'nın toplumumuzu yozlaştırdığını vurgulayarak, ulusal ve manevi değerlerimizi ön plana çıkaran "*Milli Sinema*" dır.

Bu dönemin başarılı yönetmen ve filmleri olduğu gibi kaliteden uzak arabesk, melodram ve absürt güldürü filmleri de olmuştur. Ayrıca, 1970'li yıllarda televizyonun ve videonun etkisi sinemayı olumsuz etkilemiş, bu nedenle seks filmi furyası ortaya çıkmıştır.<sup>247</sup>

1980'li yıllarda sinema ve devlet ilişkisinin geliştiği ve Türk sinemasının uluslararası alanda kendinden söz ettirmeye başladığı görülmüştür. Ayrıca, "*1990'lı yıllar*

<sup>243</sup> Özön, 1995, 25.

<sup>244</sup> Onaran, 1994, 53-76.

<sup>245</sup> Onaran, 1994, 103-104.

<sup>246</sup> Coşkun, 2009,36.

<sup>247</sup> Onaran, 1994, 103-105.

*animasyon türünde gerek çizgi filmlerin, gerekse kukla filmlerinin geliştiği dönem olmuştur.*<sup>248</sup>

Son olarak belirtmek gerekir ki, Genç/Yeni sinema dönemi sinemacıları, Türk sinemasını teknolojik bir temelden yoksun olduğu halde, konu zenginliği ve biçim içerik ilişkileri açısından dünyanın en tutarlı sinemalarından biri haline getirmişlerdir.

## **2.4. Sinemada Tür Kavramı ve Komedi**

Çalışmanın bu başlığı, öncelikle sinemada tür kavramının tanımlanmasını, ardından sinemada bir tür olan komedinin incelenmesini ve komedi ile konu kapsamında olan mizah ilişkisinin ortaya koyulmasını kapsamaktadır.

### **2.4.1. Tür Kavramı**

Kökene Aristo'nun Poetika'sına kadar uzanan tür kavramı, dilimizde Fransızca genre sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Genre sözcüğü, "*aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu*" anlamına gelmektedir. Abisel'e göre, sanat alanına ilişkin olan genre sözcüğünün yerine, türün kullanılması daha doğru olmaktadır ve zaten tür kavramı TDK sözlüğü'nde, "*içerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi*" olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla tür kavramı, sanat yapıtlarının gruplar halinde toplanmasının bir sonucu olarak, bu grupların belirtilmesi için kullanılmıştır. Yani bu kavram öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir.<sup>249</sup>

### **2.4.2. Sinemada Tür Kavramı**

Sinemada tür kavramı, sinemanın icadı ve ardından sinemanın bir endüstri haline gelmesi ile birlikte film yapım şirketleri, film eleştirmenleri ve gazeteciler tarafından ihtiyaç duyulan bir sınıflandırma yönteminin kullanılması ile doğmuştur.<sup>250</sup>

Sinema filmlerinde tür, yoğun tartışmalara neden olmuş ve farklı yaklaşımlarla tanımlanmaya çalışılmıştır. Abisel'de sinemada film türleri üzerine kesin bir uzlaşım

<sup>248</sup> Onaran, 1994, 198.

<sup>249</sup> Abisel, 1999, 13-14.

<sup>250</sup> İnternet: <http://www.nefretsoylemi.org/detay.asp?id=1174&bolum=makale> 20 Ekim 2018'de alınmıştır.

tavır olmadığını belirterek, sinemada türün “*esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yordam kullanan, denenmiş oluşu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim*” olarak ortaya çıktığını söylemektedir. Abisel’in aktardığına göre, Barry K. Grant tür olgusuna sık rastlanan bir tarzda yaklaşmaktadır. Ona göre, “*basit olarak ele alındığında tür filmleri, yineleme ve çeşitleme yoluyla, benzer öyküleri benzer durumlardaki benzer karakterlerle anlatan ticari filmlerdir.*” Thomas Sobchack ise film türlerini, film yapanlar ve seyirciler tarafından üzerinde anlaşmaya varılmış uyuşmalarca sınırlanan ve düzenli bir dünya deneyimi yaratan; öykü örgüsü sabit, karakterleri tanımlanmış ve sonuçları tatmin edici biçimde tahmin edilebilir filmler olarak ele almaktadır.<sup>251</sup> Buna göre, izleyicilerin, kendi tür sınıflandırmalarının, stüdyo ve yapım şirketleriyle benzerlik göstererek uzlaşıcı olduğunu söylemek mümkündür. Bazı şirketlerin izleyici talebine göre zamanla belli türlere daha fazla yoğunlaştığı görülmüştür. Bu şekilde izleyicinin sinema filmine gitmeden önce filme dair bir fikre sahip olunması sağlamıştır. Aslında bu, sinema filmlerinde türün işlevselliğini gösteren bir unsur olarak ele alınabilir.

Andrew Tudor sinemada tür kavramını, göreceli olarak sabit bir kültürel kalıp olarak görür. Ona göre tür, “*Fiziki, tarihi çevreleri olduğu kadar, moral ve toplumsal dünyayı da tanımlar.*”<sup>252</sup> Bu tanımda bir türü belirleyen şeyin sadece filmlerin kendi niteliklerinden kaynaklı olmadığı ve üretildikleri kültürlere de bağlı olduğu anlaşılabilir. Çünkü filmin toplumsal dünyayı tanımlayabilmesi, onun ne ile karşı kaşıya olduğunu bilmesiyle ilişkilidir. Bu bağlamda Desser de, türlerin verili bir kültürde belirli gereksinimleri karşıladığını savunmaktadır. Ona göre, kültür değiştiğinde, gereksinim ortadan kalkar, türler de sönüp gider. Desser, film türlerini işlevsel bir çerçevede ele alırken, bunların içinde oluştukları kültürün değişimlerine bağlı olarak, zaman içinde türün değişebileceğini de belirtir.<sup>253</sup> Nitekim sinema filmleri, sanat, kültür, eğlence gibi daha birçok unsuru içinde bulunduran bir ifade aracı olduğu için, içinde bulunduğu toplumu önce tanımlamaya ve anlamaya çalışır. Bunu yaparken, kültürel faktörler göz ardı edilemeyecek şekilde rol oynar.

Abisel’in aktardığı bu tanımlardan bir kaçına bile dayanarak, sinemada türleri belirli bir kalıba sokmanın oldukça zor olduğu görülmektedir. Ancak sinemada türün ne

<sup>251</sup> Abisel, 1999, 23.

<sup>252</sup> Abisel, 1999, 23-24.

<sup>253</sup> Abisel, 1999, 24.

olduğunu anlamaya çalışanların tanımları sayesinde, bu kavrama oldukça çeşitli ve farklı bakış açısıyla yaklaşma olanağı bulunmaktadır.

Butler'e göre filmler üç tür olarak bulunmaktadır: belgesel, kurgu, avangart. Butler bu türlerin, gerçeklik betimlemesine ilişkin tutumlar ya da sanatsal ifade arayışları açısından ayrıştırabildiğini söylemektedir. Sinema tarihini göz önünde bulundurarak bir trenin gelişi sahnesinden ilk filmleri belgesel türü; olayların sahnelenmesi ile kurgu türü; bir olguyu ne salt bir belgesel gibi nede kaçınılmaz olarak anlatıyla erişilebilecek biçimiyle ise avangart türü olarak betimlemektedir. Ona göre, bu üç tür içine etiketlenebilir belirli film sınıfları vardır.<sup>254</sup>

Bununla beraber, bir filmin sahip olduğu; konu, karakter, olay örgüsü, mekân, izleyici tepkisi, mizansen ve yapı gibi bir takım özelliklerden yola çıkarak onu bir tür kapsamında değerlendiririz. Özellikle bir filmin bir tür içine yerleşmesinde ki en büyük etken senaryo bazlı ayrımıdır. Çünkü senaryo içindeki unsurlar; olay örgüsü, karakter, kamera açıları, diyaloglar filmin türüne dair ipuçları taşırlar. Dolayısıyla “*Kovboy ve Kızılderililerin olduğu bir film, Western filmidir. Bir dedektif ve suçluların olduğu film suç; gangsterlerin olduğu film gangster filmidir. Ortada işlenen bir suçun olduğu ve olayın aydınlatıldığı film bir film, suç filmi; belli engellerin iki insan arasındaki aşkı geciktirdiği bir film ise aşk filmidir. İzleyici gülüyorsa, bu bir komedi filmidir; çığlık atıyorsa, korku filmidir. Bir film karanlık gölgelere ve tuhaf kamera açılarına sahipse, bu muhtemelen bir kara filmidir.*”<sup>255</sup>

Ancak bu türler kesin çizgilerle birbirinden ayrılmazlar. Konuyla ilgili Butler, “*filmlerin birçoğu aynı zamanda başka şeylerdir*” diye ifade eder. “*Metropolis bir distopya; The Day The Earth Stood Still, gerilim/alogoridir. Star Wars; bir Western, komedi ya da savaş filmidir ve Gattaca cinayet romanıdır. 1930’ların Universal filmlerinden 1950’lerin canavar filmlerine değin, çoğu bilimkurgu filmi aynı zamanda korku filmi olarak da düşünülebilir.*”<sup>256</sup>

<sup>254</sup> Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları* (Çev. A. Toprak), İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Eserinin orijinali 2005’te yayımlandı), 119.

<sup>255</sup> Butler, 2011, 121.

<sup>256</sup> Butler, 2011, 121.



Bordwell ve Thompson, bu türlerin oldukça geniş olabileceği gerçeğinin bir sorun olduğunu belirtmektedirler. Çünkü birçok filme uyan geniş, kapsamlı tür kategorileri vardır. Konuyla ilgili verdikleri örnek, en yaygın olarak ifade edilen heyecan filmleridir. Bu heyecan filmleri, korku filmlerini, dedektif öykülerini, Die Hard ve Speed gibi rehine filmlerini de kapsayabilmektedir. Bir diğer örnek ise komedi filmleridir. Komedi filmleri Liar Liar gibi sopa yeme komedilerini, Groundhog Day gibi romantik komedileri, Austin Powers serisi gibi parodileri ve There's Something About Mary gibi kaba saba komedileri de içermektedir.<sup>257</sup> Bu durum, film türlerinin sınırlarının hiçbir zaman kesin olarak ayrılamayacağını gösterir niteliktedir.

Dolayısıyla bir filmin birden fazla türe sahip olması bir sorunsal olarak ele alınmışsa da, bir filmin farklı türleri de içinde bulundurması görüldüğü üzere olağandır. Yani bir film, kendi türünü özelliklerini taşımakla birlikte, başka türlerin anlatım dili, teknik ve özelliklerini de barındırabilir. Nitekim türler arasında görülebilen bu şeffaflık, yeni türlerin çıkmasına ve literatürün zenginleşmesine de katkı sağlamıştır.

Sinemanın gelişme süreci içerisinde oluşmuş film türlerinin öbeklenmesini ve adlandırılmasını, kategorik ve tutarlı bir şekilde sıralamak gerekirse bunlar; *“Film d’art, Dizi filmler, Güldürü filmleri, Tarihsel filmler, Savaş filmleri, Trajedi, Dram, Melodram, Müzikaller, Belgeseller, Animasyon, Western, Korku”*<sup>258</sup> filmleridir.

Mevzuata göre film türleri ise, 5224 Sayılı Kanun’un<sup>259</sup> sinema filmini tanımlayan 3. maddesinin ‘b’ bendinde ifade edilen kurgu, belgesel ve animasyon filmlerinin tanımları, ilgili maddenin ‘c’, ‘d’ ve ‘e’ bentlerinde yer almaktadır. Burada geçen tanımda film türleri, yaygın film türlerindedir. Ayrıca *“ve benzeri türlerde”* ibaresi daha birçok film türünün varlığına işaret etmektedir.

Sinema Filmlerinin Desteklenmesi Hakkında Yönetmelik’in<sup>260</sup> 4. maddesinin ‘h’ bendinde ise kısa film, *“yaklaşık süresi otuz dakikanın altında olan, kurgu, belgeseli animasyon veya diğer biçimlerdeki sinema filmleri”* olarak tanımlanmaktadır.

<sup>257</sup> Bordwell, Thompson, 2008, 319.

<sup>258</sup> Onaran, 2012, 92.

<sup>259</sup> R.G., 21.7.2004, Sayı: 25529.

<sup>260</sup> R.G., 13.11.2004, No.:25642.

5846 Sayılı FSEK'e<sup>261</sup> göre, sinema filmi tanımı şöyledir: “Sinema eserleri, her nevi bedî, ilmî, öğretici veya teknik mahiyette olan veya günlük olayları tespit eden filmler veya sinema filmleri gibi, tespit edildiği materyale bakılmaksızın, elektronik veya mekanik veya benzeri araçlarla gösterilebilen, sesli veya sessiz, birbiriyle ilişkili hareketler görüntüleri dizisidir (m.5).” Bu tanımdan yola çıkarak, FSEK’te sinema filmlerinin üç temel kategoride ele alınmaktadır. Bu kategoriler; her nevi bedî, ilmî, öğretici veya mahiyette olan filmler, günlük olayları tespit eden filmler ve sinema filmleridir.

### 2.4.3. Sinemada Komedi (Gülme/Güldürü) Türü

Aziz Nesin, “İnsan, kim bilir kaç bin yıldan beri gülüyor, elektriği bulup kullanmaya başlayalı beri çok zaman geçmedi. Ne var ki ikisini de tanımlamakta zorluk çekeriz” der. İçinde veryansın sesleri duyuran bu “gülmenin tanımı” aslında yüzyıllar boyunca filozoflar, tıp âlimleri ve sanatçılar tarafından da açıklanmaya çalışılmıştır. Onu bu kadar ehemmiyetli kılan ise, insanın sadece düşünebilme yetisiyle değil, gülmesiyle de var olması ve onu diğer canlılardan ayrılmasıdır.

*“Gülme ne anlama gelir? Gülücün temelinde ne yatıyor? Bir soytarının yüz şaklabanlığı, bir nükte, bir vodvil yanılmacası, bir ince komedy sahnesi arasında ortak olan ne vardır acaba? Bunca değişik ürünlere kimi zaman nahoş, kimi zaman hoş kokularını veren bu değişmez özü bize hangi damıtma işlemi sağlar? Zora gelmeyen, ele avuca sığmayan, felsefe kurgularına saygısızca meydan okuyan bu küçük sorunu Aristoteles’ten bu yana en büyük düşünürler araştırmışlardır.”*<sup>262</sup>

Henri Bergson’un “Gülme/Komiğin Anlamı Üzerine Bir Deneme” isimli eserinde yaptığı bu girişten de anlaşılacağı gibi, “komik denen fanteziyi bir tanımlama içine hapsetmeden” araştırmayı amaçlamıştır. Bergson’un komiğe neden olan gülmenin ne anlama geldiği sorusuna verdiği cevap, çalışma konusunda bağlamında önem arz etmektedir. Her ne kadar ileri ki kısımlarda da belirtilecek olsa da, onun için gülmenin anlamının, toplumsal bir jest ve gülme aracılığıyla yaşamla uyumsuz eğilimlerin cezalandırılarak, düzeltilindiğini düşünüyor olduğunu konunun başında vurgulamak

<sup>261</sup> R.G., 13.12. 1951, Sayı: 7981.

<sup>262</sup> Bergson, H. (2011). *Gülme/ Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, (Çev. Y. Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1911’de yayımlandı), 11.

gerekmektedir. Çünkü buradan çıkarılacak olan, gülmenin toplumsal bir işleve sahip olmasıdır. Bu da yine çalışma kapsamına girmektedir.

Gülme, daha önce de belirtildiği gibi insanın ruhsal yapısından kaynaklanır ve sosyal yaşamın içinde var olur. Bu nedenle kişilerin sosyalleşmeleri üzerinde de etkili bir role sahiptir. Bu rol sadece kişilerin sosyalleşmeleriyle kalmayıp, hataların gösterilmesini sağlayabilmek, yanlış ve kötü giden bir düzene karşı uyarıcı ve yıkıcı bir etken olabilmek gibi işlevlere de sahiptir. Bu nedenle gülme, iktidarlar tarafından her zaman susturulmaya çalışılan bir güç olmuştur. Bu da bize, gülmenin gülüp geçilecek bir konu olmadığını gösterir niteliktedir. Dolayısıyla ‘gülme’ kelimesinin neyi ifade ettiği iyi anlaşılmalıdır. Bu nedenle yıllar boyunca açıklanmaya çalışılmış olan gülmenin tanımlarından birkaçına yer vermek gereklidir.

En eski gülme tanımlarından biri 800 yılına ait bir eser olan, “*Tanımlar Hakkında*”nın içinde geçen “*şeylerle sevinçli kılan kanın özelliği*” ifadesidir. Bu ifadenin kaynağı gülme konusunu düşünce tarihine armağan eden Yunanlılardır. Yunanlılara göre gülmeye yol açan şey kandır ve bu nedenle gülmenin enerji kaynağının dalakta olduğunu düşünülmüştür. Gülme ve kan arasındaki bu ilişki, önce Roma’da, sonra Ortaçay’da yayılarak Doğu’ya kadar ulaşmıştır. Kindi, gülmeyi, “*sevincin görünür hale geldiği bir noktaya kadar genişlemesi ile birlikte bulunan kanın tam kıvamındaki saflığı*” şeklinde tanımlamıştır. Gülmeyi bir duygu, heyecan olarak belirleyen Eflâtun’a, Aristo da katılmış ve gülme bir çeşit duygusal tepki olarak açıklanmıştır. Bu düşüncenin daha yakın zamanlardaki temsilcilerinden biri Kant’tır. Ona göre ise gülme, “*yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişimden doğan bir duygudur.*”<sup>263</sup>

Bu duygu ifadesi olan gülmeyi anlayabilmek için onun doğal ortamına, yani topluma yerleştirmek gerekliliğine vurgu yapan Bergson, gülmenin, topluluk hayatının bazı ihtiyaçlarına cevap vermesi ve gülmenin içtimai bir manasının olması gerekliliğini belirtmektedir.<sup>264</sup> Bu bahsedilen ihtiyaca cevap vermenin bir aracı olarak, komedi sanatının ortaya çıktığı düşünülebilir.

<sup>263</sup> Usta, Ç. (2005). *Mizah Dilinin Gizemi*, Ankara: Akçağ. 13-14-15.

<sup>264</sup> Bergson, 2011, 15.

En basit tanımıyla komedi ise, kişilerin toplum görenek ve geleneklerinin, olayların ve sorunlarının gülünç yanlarını insanları güldürmek ve eğlendirmek amacıyla ortaya konulmasıdır, denebilir. Çalışmaya konu olan ise, bu tanımdaki güldürme ve eğlendirmenin, insanları düşündürmeye sevk edeceği şekilde yapıldığı, eleştirinin bir aracı olan mizahî kısmıdır.

Mizaha geçmeden önce belirtmek gerekir ki, komedi Eski Yunan tiyatrosundan beri trajedinin karşıtı olarak tanımlanmıştır. Makal'a göre, Aristoteles, trajedi; ortalamanın üstündeki insanları, güldürü ise, altındaki insanları temsil eder, deyip kurtulmuştur. O dönem için düşüldüğünde sınıf ayrımları nedeniyle, komedinin içinde barındırdığı eleştirme sanki alt sınıfların üst sınıflardan bir öç alma yolu olarak ortaya çıkmış bir türdür. Ya da Chaplin'in söylediği gibi, sanki yaşamda daha güçlü olabilmek için mizaha en çok ihtiyaç duyan sınıf, "alt sınıf" tır. Kaldı ki, insanlar arasındaki çekişmeler ve çatışmalar olduğu sürece güldürünün olmaması düşünülemez. Çirkin, aşağı, içi boş, sahte olanı, acı ve katı alayla ya da kahkaha ile yıkar; işte o zaman gülünç olanda ortaya çıkar. İnsanın topluma, kendine söyleyemediklerini ortaya koyar. Uyarıcıdır. Hırçın, şımarık, alaycı, kışkırtıcı, yıkıcı karakteriyle her şeyin yolunda olduğu söylenen toplumsal düzene ve gerçek yüzünü değişik maskeler altında gizleyen insana keskin bir bakış fırlatır.<sup>265</sup>

Bu bakış, ifade ediliş şekliyle sinema filmlerinde de bulunabildiği için, bir film türü olarak da ele alınmıştır. Nitekim komik olan, Kierkegard'ın söylediği gibi, "yaşamın her aşamasında vardır, çünkü nerede yaşam varsa orada karışıklık vardır ve nerede karışıklık varsa orada komik vardır." Dolayısıyla karışıklıklarla ortaya çıkan, bir film türü olarak Komedi, kendi içinde çeşitli özelliklere sahiptir. Bu nedenle de, Abartı (absürt) Komedi, Belden Aşağı Komedi, Romantik Komedi gibi alt türlere ayrılmıştır.

İlk dönem sinema eserlerini incelediğimizde de, Lumiere Kardeşleri'nin "Kendini Sulayan Bahçıvan (1895)" kısa filminin bir güldürü olduğu görürüz. Filmde, su kesilince hortuma bakan bahçıvan, hortuma basan çocuğun ayağını kaldırmasıyla sıırıslıklam olması konu edilmiştir. Sinemada ilk güldürüler bu şekilde, ıslanma, kovalamaca, ayağı kayıp düşme gibi beklenmedik gülütleri (gag) temel alan savruklama, vuruşlama (slaptick) adı

<sup>265</sup> Makal, O. (1995). *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Güldürü/Komedi Filmleri*, Ankara: Bilgi Yayınları. 7.

verilen tarzda yapımlar olmuştur.<sup>266</sup> Bu filmlerin halkın en çok aradığı türler arasında olması, sinema filmi üreten çeşitli ülkelerde de komedi türüne önem verilmesine neden olmuştur. Bu filmlerin öncüleri, Fransız Max Linder ve Charlie Chaplin'dir.<sup>267</sup>

Sinema, başlangıçta tiyatrodan, oyunculuk, dekor, ışık, yer ve zaman geçişleri gibi unsurlardan etkilenmiştir. Suzan Sontag, "*sinema çoğunlukla tiyatro örneklerine benzemekten kurtuluş biçiminde ele alınır*" diye nitelendirir. Bu komedi türü içinde geçerlidir. Kabare, vodvil, sirk, müzikaller ve operalar gibi pek çok türdeki güldürü öğeleri sinema filmlerine yansıtılmıştır. Komedi türleri, fikir oluşumundan çok sinematik hilelerle ve oyuncu tiplmelerin gülünçlükleriyle devam etmiştir.<sup>268</sup>

1920'li yıllara gelindiğinde toplumsal yaşam güldürülerin içeriğinde ve anlatımında bir takım değişikliklere neden olmuştur. Fantastik, fiziksel durumlara dayalı olan güldürüler yerini, gerçek hayata şaka ile yaklaşabilecek değer yargıları, kurumları ve toplumsal statüleri ele alan içeriklere bırakmıştır. Bu filmlerle sosyal, kültürel mesajlar verilmiş, hatta kurulu düzendeki aksaklıklara eleştiriler getirilmeye başlanmıştır. Bu filmlerdeki tiplmelerle ilgili Chaplin, "*daha gülünç olan, gülünç duruma düşen ama buna karşın başına olağanüstü bir şeyler geldiğini kabullenip ağırbaşlılığını sürdürmeye çalışan kişilerdir*" diye ifade etmektedir. İlk evrelerinde "Şarlo" nun da zaten böyle bir karakter olduğu görülmektedir.<sup>269</sup>

## 2.5. İfade Aracı Olan Sinema Filmlerinde 'Mizah'

Çalışma konusu bağlamında, bir ifade aracı olarak ele alınan sinema filminde, ifade hürriyetinin mizah yoluyla kullanımını açıklayabilmek için öncelikle literatürde bir film türü olarak geçen 'komedi'ye yer verilmiştir. Her ne kadar toplumları eğlendirme amacıyla oluşturulan sinema sanatı, eğlencede ki karşılığını komedide bulmuş olsa da, bu salt bir güldürünün ötesinde, mizahla yapılan eleştirinin ifade aracı olmuştur. Nitekim komedi (güldürü) filmleri olarak adlandırılan tür, gülünç ya da mizahî yolla kurgulanan filmleri ifade etmektedir. Bu nedenle mizah, sinemada bir dil olarak ifade yolunun araçlarından bir tanesi olarak ele alınabilir. Bu araç, sinema filmlerinde, mizahî unsurlar yoluyla salt

<sup>266</sup> Makal, 1995, 9.

<sup>267</sup> Özön, 2008, 97.

<sup>268</sup> Makal, 1995, 15.

<sup>269</sup> Makal, 1995, 16.

güldürmenin ötesinde genel anlamda insanları güldürürken düşündürmeyi ve kişilerde eleştirel bir bakış geliştirmeyi hedefler.

Bu yönüyle mizah, kurulu düzene, yaşamda değişmez, yıkılmaz gibi gösterilen olgulara karşı bir özgürleşme çabasının da ürünüdür. Bu nedenle mizah, tarih boyunca hürriyetlerin kullanım kapsamına girerek korunmuş ve sınırları belirlenmek istenilmiştir. Özellikle mizahın, eleştiri ve muhalefet yanlı tavrı nedeniyle mevcut iktidarlar tarafından hoş karşılanmadığı, kimi zaman sıkı bir şekilde denetim altına alındığı hatta sansüre maruz bırakıldığı görülmüştür. Sanders, “*Kahkahanın Zaferi*” adlı eserinde, “*mizahın, iktidarların ince dokulu ağını ters-yüz edebilir, bu ağı birden görünür kılabılır, ama iktidarı katıksız bir vahşiliğe de dönüştürebilir*” olduğunu belirtmektedir.

Çünkü ona göre, “*iktidarların son noktada mizaha karşı söyleyebileceği hiçbir şey yoktur. Sessiz kalır onun karşısında, en zayıf haliyle dili tutulur. İktidar gülmeye karşılık verdiğinde, salt fizikselliğe –işkence, hapis, hatta ölüm-başvurabilir olsa olsa. Köylü direnmek için soluğunu kullanırken, yetkililer karşılık vermek için kalemlerini kullanırlar- hükümler, buyruklar, yasaklar, uzun süreli hapis cezalarıyla.*”<sup>270</sup>

Bütün bu baskı ve cezalara rağmen mizahın eylemsel olmasa bile, düşünce olarak varlığını güçlü bir şekilde devam ettirebileceğini söyleyebiliriz. Çünkü “*mizah yapabilme yeteneği olan bir insan, kendisini kısıtlayan hükümet tarafından bile tamamıyla baskı altında tutulamaz. Bu yeteneğe sahip olan bir insanın garip şeylere gülebilmeye yeteneği, bu yönüyle onu, eylem olarak değilse bile düşünce olarak, diğerlerinin üzerine çıkaracak ve özgürlüğünü korumasını sağlayacaktır.*”<sup>271</sup>

Bir ifade aracı olan mizahın, denetim altına alınmak istenilebilecek kadar güçlü bir etkiye sahip olması, onu diğer insanî zevklerden ötürü olan ‘gülme’lerden ayırmamız gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle, mizahın kavramsal olarak iyi anlaşılması, çalışma konusu kapsamında olan sinema filmlerinde mizahın rolünün daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

<sup>270</sup> Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi/Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*, (Çev. K. Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996’da yayımlandı), 45.

<sup>271</sup> Morreall, J.(1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, (Çev. K. Ayşeyener, Ş. Soyer). İstanbul: Iris Yayınevi. (Eserin orijinali 1983’te yayımlandı), 142-143.

### 2.5.1. Mizahın Tanımı

Düşünce ve kanaatleri açıklamada en etkili enstrümanlardan biri olan mizah, ilk çağlardan itibaren toplumların geçmişten biriktirerek getirdikleri, gelenek ve görenekler, tarihi ve manevi değerler arasında yerini almıştır. Bu nedenle mizah, içinde bulunduğu dönemin, toplumsal yapısına, kültürel özelliklerine ve teknolojisine bağlı olarak farklılıklar göstermiştir. Ayrıca bir toplumda ortaya çıkan mizahî öge ne denli etkili olmuşsa, ona atfedilen değeri, kalıcılığı o denli uzun olmuştur. Öyle ki, Türk toplumu için Karagöz Hacivat, Nasrettin Hoca gibi mizahî unsurlar bilindiği üzere yüzyıllardır değerini korumaya devam etmektedir.

Mizah, kavramsal boyutuyla ele alınmak istenildiğinde tanım sınıflandırılmasıyla ilgili bir takım sorunları da beraberinde getirmektedir. Çünkü mizah, birçok kaynaktan güldürü, gülmece, gülünç, komik, komedi, gülme, komedi gibi çeşitli kavramlarla yakın anlamlı kullanılmıştır. Birçok açıdan gülme ve mizah birbirinin yerine kullanılan anlamlar taşır. Gülme, kişinin kontrol edilebilir bir iletişim aracı olarak bedensel bir boşalması iken mizah, kişide oluşan bir takım anlama ve kavrama değişiklikleri olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>272</sup>

Mizahın kelime anlamı, dilimize Arapça ‘müzâh’ kelimesinin karşılığı olarak geçmiştir. TDK sözlüğünde de mizahın karşılığı, gülmece olarak verilmektedir. Gülmecenin TDK sözlüğündeki anlamı ise, “*eğlendirme, güldürme ve bir kimsenin davranışına incitmeden takılma amacını güden ince alay, humor*”<sup>273</sup> şeklinde tanımlanmıştır. Oxford İngilizce Sözlüğü’nde ise humor (humour) yani mizah, “*olayların gülünç yönünü görme yeteneği, nüktedanlık, nüktencilik, şakacılık, gülünçlük, komiklik; gülmece, mizah, güldürü*” şeklinde açıklanmıştır.<sup>274</sup> Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri

<sup>272</sup>İnternet: Avcı, A. (2003). “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”. Web: <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3891/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece#.XG-pAalzapo> 20 Ekim 2018’de alınmıştır.

<sup>273</sup>İnternet: TDK Sözlüğü

Web:[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6155265f8874.52592456](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6155265f8874.52592456) 20 Ekim 2018’de alınmıştır.

<sup>274</sup> Simpson, J.A. – Weiner, E.S. C. (1989). *Oxford English Dictionary*, C.7, Second Edition, Clarendon Press, Oxford. 486.

Sözlüğü'nde ise mizah, “*lâtif, şaka*”<sup>275</sup> sözcükleriyle tanımlanırken, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat'ta, “*şaka, lâtife, eğlence*”<sup>276</sup> kelimeleriyle karşılanmıştır.

Yukarıda görüldüğü gibi mizahın çeşitli sözcüklerle eş anlamlı olarak karşılık bulması, onun anlam sınırlarının genişlemesine ya da daralmasına neden olmaktadır. Şöyle ki, lâtife, mizah çeşitlerinden bir tanesi olurken, ince alay, mizahın nedenlerinden; mizahsa eğlenceli şeylerden biri olarak ele alınmıştır.<sup>277</sup>

Aziz Nesin için mizah, seslendiği insanı hangi oranda olursa olsun, sağlıklı olarak güldürebilen her şeydir. Ona göre, sağlıklı gülmeyi yaratan, gülmece romanı, gülmece hikâyesi, yergi, taşlama, alay, eğlenme, şaka, güldürücü, pantomim, tersinleme, karikatür, gölge oyunları, kukla oyunları, gülünçleştirme, kaba gülünç (grotesk), güldürücü ve anekdot fıkralar, nükte, ters yanılama (alegori), eski ve yeni argodaki dalga geçme, tefe koyma, maytap geçme, gırgır vb. her şey, gülmenin içinde yer alır.<sup>278</sup>

Gülmenin, hafifçe tebessümden kahkahaya kadar uzanan çeşitli şekilleri vardır. Bu gülmenin çeşitleri, gülenin mensup olduğu sınıf özelliklerine ve gülmeye neden olan etkilere göre şekillenmiştir.<sup>279</sup> Usta'nın aktardığına göre, “*çoğu araştırmacı, inceleyeceği gülme çeşitlerini belirlerken, gülme türlerini, mizahî olan ve mizahî olmayan gülüş şeklinde gruplandırmıştır.*”<sup>280</sup> Ona göre bu gruplandırmayı yapanlardan biri, Morreall'dır.

*“Morreall; gıdıklama, cee oyunu, havaya atıp tutulma, sihir, tehlikeden güvenli ortama geçme, bulmaca çözme, oyun kazanma, bir dostla karşılaşma, piyango kazanma, zevkli bir işe girişme, utanç duyma, histeri, azot oksit soluma gibi durumların mizahî olmayan gülmeye yol açtığını belirtir. Ona göre, bir fıkra, taklit, abartma, ses-hece karışması, aliterasyon, garip giysiler içindeki biri, bir örnek giyinmiş yetişkin ikizler, yerli yersiz her şeye gülen aptal bir kişi, bir çocuğu büyüklere özgü ifadeleri yerinde kullanması, birsinin fıkrayı anlayamaması veya*

<sup>275</sup> Pakalın, M. Z. (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimler Sözlüğü*, Cilt 2, 2. Baskı, İstanbul: Meb Yayınları. 547.

<sup>276</sup> Devellioglu, F. (1993). *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lügat*, (11. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları. 655. Akt: Usta, 2005, 23.

<sup>277</sup> Usta, 2005,23.

<sup>278</sup> Nesin, A. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*, İstanbul: Adam Yayınları. 405.

<sup>279</sup> Usta, 2005,16.

<sup>280</sup> Usta,2005, 18.



*fıkrayı mahvetmesi, birisine usturupluca yapılan hakaret gibi haller ise mizahî gülmeye neden olur.*<sup>281</sup>

Mizah, halk arasında da daha çok gülmeye tasvir edilmiş, anlamı gülme ve eğlenme etrafında kısıtlanmıştır. Mizahın, gülme ile ilişkisi muhakkaktır ancak her mizahî öge güldürmeyebilir. Her gülmenin mizah için olmadığı gibi, her gülme de eğlence için değildir. Buradan mizahın her zaman eğlendirici olmadığını sonucunu çıkarabiliriz.

Mizah özünde toplumsal çarpıkların olması gereken yönünde betimlenmesi işidir. Mizah, beklenenden farklı bir durumun ortaya çıkmasıyla yaratılan şaşkınlıktan, şaşırtmalardan beslenir. Yani uyumsuzluk mizahın temel unsurudur. Mizah; gerçek olanla, ideal olan (yani olması gerekenler) arasındaki çatışmadan ortaya çıkar. Bir bakıma kişilerdeki ya da doğal saydığımız bazı olaylardaki bir takım çarpıklık, uyumsuzluk, çelişki ve gülünçlükleri bulup açığa vurma, gözler önüne serme sanatıdır.<sup>282</sup>

Mizahı sanat olarak gören Morreall, mizahtan alınan zevkin, aynı sanatta olduğu gibi estetik bir deneyim olduğunu düşünür. Bir şeyden estetik zevk almak için gündelik yaşamın kaygılarından uzaklaşarak, o şeye yalnızca zevk almak için yaklaşmak gerektiğini belirtir.<sup>283</sup> Nesin ise mizahın, yaşamın her alanında görülen geniş bir sanat olduğunu düşünmekle birlikte, aynı zamanda mizahın bir iş olduğunu söylemektedir.<sup>284</sup> Öngören de, mizahın sanat olduğunu düşünen bir başka isimdir. Ona göre mizahın, toplumsal ilişkileri anlatmak gibi bir görevi vardır. Bu nedenle mizahı diğer sanatlardan ayırmaktadır.<sup>285</sup> Bergson ise, mizahın gerçek yaşamdan kaynaklandığını ve sanatla akraba olduğunu ve bu nedenle sanatla yaşam üstüne söylenecek sözün olabileceğini belirtir.<sup>286</sup> Fakat mizahın, toplumsal bir görev üstlenerek herkesi topluma uyumlu hale getirme gibi amaçlar taşıdığı için de bir sanat olamayacağını savunmaktadır.<sup>287</sup>

Mizahın, bütün bu eğlenme temelli gülme ile yer almasından öte kaynağında 'eleştiri' bulunmaktadır. Tamer'in aktardığına göre, De Botton, mizah yapmak "*bir*

<sup>281</sup> Morreall, 1997, 3-4.

<sup>282</sup> Cevzci, A. (2002), *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Engin Yayıncılık. 282.

<sup>283</sup> Morreall, 1997,130.

<sup>284</sup> Nesin, 2001, 21.

<sup>285</sup> Öngören, F. (1998). *Cumhuriyetin 75. Yılında Türk Mizahı ve Hicvi*, (6. Baskı), İstanbul: TİB Kültür Yayınları Nr. 405. 28-29. Akt: Usta, 2005, 26.

<sup>286</sup> Bergson, 2011, 12.

<sup>287</sup> Bergson, 2011, 21.

*durumdan şikâyetçi olmak*” anlamına geldiğini ifade etmiştir. Ona göre, “*erdem ve sağduyudan uzak her türlü davranıştan duyulan rahatsızlık*” mizahla dile getirilmektedir. Samuel Johnson ise, mizahı “*kötülüğü ve aptallığı engellemenin yolu*” olarak tanımlamıştır. Bu tanımı daha ileriye götüren Dryden, mizahın gerçek amacının ‘ahlaksızlıkları düzeltmek’ olduğunu dile getirmiştir.<sup>288</sup> Bununla beraber benzer görüşte olan Bergson’ında, toplumsal yaşamla uyuşmayan eğilimleri cezalandırması ve düzeltilmesi olarak gördüğü gülmenin, bu işlevsel özelliği toplumdaki farklılıklara karşı asimile edici bir etkiye sebep olabileceği fikrini de akıllara getirebilmektedir.<sup>289</sup>

Kanımızca mizaha yüklenen bu görevler, onun ideal bir toplum yaratma sürecinde etkin bir role sahip olduğunu ortaya koymaktadır. De Botton’unda belirttiği üzere, mizaha siyasi açıdan ideal bir düzen tasarlama, eşit ve mutlu toplum yaratmanın kaynağı olarak da tanımlanabilir.<sup>290</sup>

Görüldüğü üzere mizah, hayatın hemen her aşamasında yer alarak, gülme ve komik sözcükleriyle anılsa da, kelimenin tanımı irdelendiğinde sadece eğlendirme, neşelendirme gibi özelliklere sahip olmadığı görülmektedir. Bu tanımların uzlaşabildiği ortak nokta olarak, mizahın bireysel, toplumsal ve siyasal bir ihtiyaçtan doğduğu sonucuna ulaşılabilir. Bununla beraber mizahın eleştirel bir dil olma özelliği, onun varlığı için özgür bir ortama ihtiyaç duyar. Dolayısıyla mizahın varlığı için gerekli olan hoşgörü ortamı hürriyet sınırlamalarıyla ilişkiyken, diğer bir özelliği olan muhalif olma doğasından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle mizahın özünde taşıdığı eleştirel nitelik, onu her zaman gücün karşısında olmaya itmiştir. Bu nedenle mizahın en çok gereksinim duyduğu şey özgürlük ortamıdır. Böylece mizah, baskı altında olmadan her tür iktidara karşı bir duruş sergileyebilecektir. Ne var ki, mizahı yapanların içinde buldukları toplumun siyasi ve ekonomik koşulları her zaman mizahın görünür olmasına izin vermeyebilir. Ayrıca belirtmek gerekir ki, mizahın doğasından kaynaklı eleştiri yönü, her zaman muhalif bir söylem taşımak zorunda da değildir. Bu bazen sadece toplumsal bir olguya getirilmiş bir farkındalık veya o şey ya da olgu hakkında topluma bilinç kazandırma şeklinde olabilir.

<sup>288</sup> De Botton, A. (2009). *Görmek ve Farketmek*, (Çev. A. Ece), Sel Yayıncılık, İstanbul, s.48. Akt: Tamer, Aytül. (2010). “*Kurtuluş Savaşı’ndan Tek Parti Dönemine İktidar ve Mizah Basını İlişkisi: Devlet Arşivindeki İzler*”, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 211.

<sup>289</sup> Bergson, 2011, 21.

<sup>290</sup> Tamer, 2010,211.

## 2.5.2. Mizahın İşlevleri

Mizah, işlevleri açısından bakıldığında, hem bir sanat, hem de toplumsal eleştirinin bir aracı olarak görev üstlenmektedir. Ayrıca mizah, aynı kültürü paylaşan insanların ortak ürünü olması nedeniyle de bir iletişim aracı olarak işlev görür. Bu nedenle mizah, insanların sosyal yaşamdaki davranışlarına ve hatta diyaloglardaki memnuniyeti arttırma gibi hususlara da katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla bütüncül bakıldığında bu işlevler mizahın, bir ifade aracı olmasının temelini oluşturur.

### 2.5.2.1. Mizahın psikolojik ve sosyolojik işlevi

Mizah, ilk başta kişilerin kendi kendilerine rahatlama ve rahatlamalarını sağlamak ve başkalarıyla rahat, derin ilişkiler kurmak için ortam sağlayan bir fırsat olarak karşımıza çıkmaktadır.<sup>291</sup> Bu nedenle mizahın yukarıda belirtilen işlevlerinin ilki aslında psikolojik ve sosyolojik olarak ele alınmalıdır. Çünkü mizah kişide oluşan anlama ve kavrama değişikliklerinin bir sonucu olarak ortaya çıkan bir duygu halidir. Mizah, “*gergin ortamların ortadan kaldırılması, çatışma stresin giderilmesi ve problem çözmede aracı olmaktadır. Bir başka deyişle mizah psikolojik bir rahatlama sağlar. Bununla beraber, vücudun bağışıklık sistemini güçlendirilmesine yardımcı olduğu kadar kalbi ve kasları da güçlendirir, acıyı azaltır; kısaca fiziksel ve ruhsal sağlığa katkıda bulunur.*”<sup>292</sup>

Psikolojik işlevini anlayabilmek için mizahın, yaptığı etkiye neden olan gülmeye bakmak gerekmektedir. Gülmeyi biyolojik olarak açıklayarak, yaptığı etkiyi ortaya koyan William F. Fry’ın, “*Humor and Paradox*” eserinden Yardımcı’nın aktardığına göre;

*“Gülme, nefes borusunun açılmasıyla ve ses tellerinin titremesiyle oluşan ritmik ve kasılgan bir vücut hareketidir; eşleyle kasılgan hareketler ve anlamsız seslendirmeler bütünüdür. Bu hareketin vücut sistemleri üzerinde olumlu etkileri vardır. Mizah ve insan biyolojisi arasındaki bu bağlantı olumludur. Belirli şartlar altında mizah, iyileştirici bir rol oynamaktadır. Özellikle sinir sistemi, kas sistemi, solunum sistemi, bağışıklık sistemi üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Gülmeye*

<sup>291</sup> İnternet: Yardımcı, İ. (2010). “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3(2), 1-41. Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/202399> 12 Şubat 2018’de alınmıştır.

<sup>292</sup> DU PRÉ Athena (1998), “Humor And The Healing Arts: A Multimethod Analysis of Humor Use In Health Care”, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah.s.20. Akt: Yardımcı, 2010, 16.

*birlikte kan akışı hızlanır, kandaki oksijen oranı artar, akciğerler, diyafram ve yüz kasları hareket eder ve doğal bir ağrı kesici görevini üstlenir. İlave olarak endorfin salgısının artmasıyla acı azalır ve memnuniyet duygusu artar. Mizah, sağlıklıdır ve vücut için yararlıdır. Yapılan çalışmalarda, vücudunda %80'in üstünde yanık bulunanlarda, yeterli dozda ilaçla beraber mizaha maruz kaldığında kişide, çok büyük ölçüde iyileşme görüldüğü kaydedilmiştir.”<sup>293</sup>*

Mizahın, insan psikolojisindeki bu olumlu etkileri, kişilerin hem kendi hayatları, hem de iletişim halinde oldukları çevreleriyle olan ilişkilerinde yardımcı ve düzenleyici olmaktadır. Mizah, belki direk olarak problemleri çözmez ama dolaylı olarak problemlerin çözümüne katkı sağlayabilir. Çünkü problemlerin çözülmesinde, insanların olumlu ve dengeli düşünebilme yetisine sahip olması önemli bir husustur. Nitekim rahatlama özelliğine sahip mizahın uyarıcı etkisiyle, moralleri yüksek tutacağı kaçınılmaz bir gerçeklik olduğu söylenebilir.

Mizahın sosyolojik işlevi ise, kişilerde oluşturduğu psikolojik durumun çevreye yansımaları ve başkalarıyla kurulan iletişimde olumlu rol alması olarak ifade edilebilir. Şöyle ki, mizah sosyal yaşamda insan ilişkilerini inşa edebilir ya da zaten hali hazırda var olan ilişkileri kuvvetlendirme işlevi görebilir. Bununla beraber, mizaha yaklaşımın birlikteliği de, yani aynı şeylere gülmenin verdiği haz da insanları bir potada toplayarak, birleştirme işlevi görebilir.

*Gülme ile, “içinde yaşanan gerçek yaşamın sınırlarının dışına çıkılır; bu eylemden kaynaklı haz başkalarıyla birlikte paylaşılır. Mizah birleştiricidir, kaynaştırıcıdır. Bergson, gülmenin diğer gülmelerle bir anlaşma, bir suç ortalığı olduğunu belirtmiştir. Bir başka/öteki insanla birlikte herhangi bir nesneye gülmek demek o insanla aradaki sınırlılıkların azalması, o insana yakınlaşma demektir. Gülmek “Ben”lerin “Biz”e dönüştüğü evrensel bir bütünleşme özlemini imler.”<sup>294</sup>*

İnsanların mizah yoluyla toplum içinde kendilerini yalnız hissetmemeleri, daha çok aynı durumu paylaşma düşüncesi ve grup ruhunun oluşmasıyla meydana gelmektedir.

<sup>293</sup> FRY William F. (Jan./Feb. 1987), “Humor And Paradox”, American Behavirol Scientist, 30,3. 21. Akt: Yardımcı, 2010, 18.

<sup>294</sup> İnternet: Avcı, 2003.

Genel bir ifadeyle kiři toplumun haberdar olduğu bir Őeyden, bir gelişmeden, habersiz olursa veya ona dūřunca ya da eylemsel olarak katılmazsa ait olduğu toplum ve kùltùriyle bütùnleřemez. Bunun sonucunda kiři ait olduğu toplumuna yabancılaşır ve yalnız hissedebilir. Ayrıca mizah duygusuna sahip kişiler, etraflarındaki insanların her zaman sohbet etmek ve iletişimde kalmak istediği kişiler arasında olurlar. Bu nedenle mizahî yanı gelişmiş insanlar, genellikle yalnız kalmazlar.

### 2.5.2.2. Mizahın eğlendirme işlevi

İnsanların en temel ihtiyaçlarından biri ‘eğlenme’ ihtiyaçlarıdır. Gündelik yaşamda bu ihtiyaça cevap veren olgulardan biri mizahtır. Belirtildiği üzere, psikolojik ve sosyolojik olarak kişilerin hayatlarında ciddi Şekilde işlev gören mizah, sadece ruhsal değil, fizyolojik bir rahatlamaı da sağlamaktadır. Bu rahatlama ile gülme arasındaki bağ, kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır.

Nesin’e göre mizahın asli görevi, güldürmektir ve güldürmek, mizahın diğer işlevlerinden önceliklidir.<sup>295</sup> Ancak, her gülme, mizahtan kaynaklanmaz. Dolayısıyla mizah, gülmeyi sağlayan unsurlardan yalnızca bir tanesidir.

Mizah, güldürme kaynaklı eğlendirme işlevi ile insan yaşamını daha zevkli bir hale getirirken, gündelik hayatın sıradanlığından uzaklaşmanın da bir yoludur. İnsanlar farklı Şekillerde eğlenebilirler ancak işin temelinde gülme ve hoşnutluk vardır. Kimi zaman televizyonda izlenen bir güldürü filmiyle, okunan gülünç bir hikâyede, işte verilen bir kahve molasında arkadaşlarla yapılan mizahî sohbetler veya komik Őakalarla, kişi eğlenebilmekte ve kendini iyi hissedebilmektedir. İyi hissetmek, beraberinde kişilerin yaşamdan zevk almasını ve kişisel hayatlarında ve hatta içlerinde daha verimli olabilmelerini sağlayabilen bir güç olabilmektedir. Bu da yine mizahın, toplumsal bir olgu olduğunu ve etkileşim olmadan yani tek başına var olamayacağını gösterir niteliktedir. Dolayısıyla mizahın, önemli bir diğer fonksiyonu da onun bir iletişim aracı olarak işlev görmesidir.

---

<sup>295</sup> Nesin, 2001, 20.

### 2.5.2.3. Mizahın iletişim işlevi

Mizahla uğraşanların bulunduğu ortak nokta, mizahın insanla ilişkisidir; insanın olmadığı bir yerde mizahın düşünülemeyecek olmasıdır. Bergson'a göre, tümüyle insana özgü olanın dışında komik yoktur. Bir görünüm güzel, zarif, yüce, anlamsız ya da çirkin olabilir; ama hiçbir zaman gülünç olamaz. Herhangi bir hayvana onda bir insan davranışı ya da insana özgü bir yüz anlatımı bulduğumuz için güleriz. Herhangi bir şapkaya gülüyorsak burada bizi güldüren keçe ya da hasır parçası değil, insanoğlunun bu şapkaya verdiği biçim, ona kalıbını veren insan kaptır.<sup>296</sup> İnsandan başka bir hayvan ya da cansız bir nesne bizi güldürebiliyorsa, bunun nedeni bunlarda insanoğlu ile bir benzerlik bulunmasıdır. Bergson'un belirttiği bu düşünceyi mizah içinde söyleyebiliriz. Çünkü mizah, bilişsellik, mizah üretme ya da onu anlamayı; duyusallık, mizahın üretim aşamasında ve ondan sonraki süreçte ortaya çıkan duyguları (sevinme, rahatlama, öfkelenme, vb.); davranışsallık ise duyguların harekete geçirdiği gülme ya da somurtmayı gösterir.<sup>297</sup>

Bütün bu anlatıların temelinde insanın toplumsal bir varlık olarak, çevresiyle kurduğu iletişim sayesinde varlığını sürdürmesi hususu bulunmaktadır. İnsanın tüm davranışları, tutumları, kısacası yaşantısı başkalarıyla, yani toplumla etkileşim içindedir. Bu etkileşimin sonuçlarından bir tanesi mizahtır ve mizah insanların birbirleriyle olan ilişkilerinde hiç kuşkusuz olumlu bir iletişim yoludur. Dolayısıyla mizah, aynı kültürü paylaşan insanların ortak bir ürünü olduğu için, o kültürün bir iletişim aracı olarak da ifade edilebilir. Mizah, ortak duyguların bir ifadesi olarak belirtilebildiği gibi; bir toplum içinde bulunan çeşitli bakış açılarını da yakınlaştırıp, onlar arasında bir köprü görevi görebilir. Hatta kişiler arasındaki mesafeler mizah yoluyla ortadan kaldırılabılır; kişiler ve gruplar arasındaki iletişimi güçlendirebilir.

Mizah bu iletişim yoluyla, toplumsal bir işlev görerek, bunu toplumsal kenetlenme, eğiticilik ve yıkıcılık<sup>298</sup> şeklinde gösterir. Morreall, mizahın toplum bireylerini birbirine

<sup>296</sup> Bergson, 2011, 12.

<sup>297</sup> Aydın, S. Güner.(2011). *"Mustafa Şekip Tunç ve Gülme Üzerine"*,

Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 106.

<sup>298</sup> Usta, 2005, 30.

kenetleyici bir özelliği olduğunu belirtir. Ona göre, “birlikte gülen insanlar, birbirlerine sıkıca bağlanırlar.”<sup>299</sup>

Mizahın eğiticilik işlevi ise, “yanlışı yapan bireye gülme” yoluyla kusurlu bireye ve diğer toplum fertlerine yanlışı göstermek ve bu davranışın tekrarının önüne geçmektir.<sup>300</sup> Bunun toplumumuzdaki en belirgin örneği, Nasreddin Hoca fıkralarında görülmektedir. Toplumsal sorunlara dokunan Hoca, halkın karşısına, fıkralarıyla güldürerek ders veren bir eğitimci olarak çıkmaktadır. Bu bağlamda Bergson, komiğin bireyin kusuru olduğuna inanır. Gülme/mizah ise, toplumu uyumlu hale getirmek için kusurlu bireye verdiği cezadır.<sup>301</sup> Ona göre gülme, “töreleri düzeltir”; nasıl olmamız gerekiyorsa hemen öyle görünmeye çabalamamızı sağlar, sonunda da kuşkusuz öyle oluruz.”<sup>302</sup>

Mizahın eğitimde kullanılabilirliği, öğrencinin motivasyonunu sağlama ve artırmada sağlanabildiği gibi; estetik anlayışları gelişmiş bireyler yetişmesi bağlamında da önemli olmaktadır. Hedef bireye bilgi aktarımı değil, onu eğitmekse mizahı eğitim-öğretimde kullanmak zaruridir.<sup>303</sup>

Mizahın iletişime katkıları açısından ele alındığında, en başta iletişimin keyifli ve tarafları memnun ettiği şeklinde düşünülmektedir. Bununla birlikte iletişim yoluyla toplumsal işlevleri, kenetleme ve eğitici olma gibi fonksiyonları yerine getirir. Ancak mizahın doğasında bulunan eleştiri dili, kurulu düzene bir silah görevi görerek, yıkıcılık işlevi de yerine getirir. Usta'nın aktardıkları, gülmenin yıkıcı etkisini çok güzel özetlemektedir: “Bu etkili silah, kötü düzenin koruyucu maskesini zedeler; gerçek yüzünün ortaya çıkmasını sağlar.”<sup>304</sup> Ezenleri alaya alır. Kitlelerin karşısında gülünç hale düşen; itibarından, gücünden bir şeyler kaybeder. İtibarını kaybeden, üstten halkın seviyesine,

<sup>299</sup> Morreall, 1997, 161.

<sup>300</sup> Usta, 2005, 31.

<sup>301</sup> Bergson, 2011, 23.

<sup>302</sup> Bergson, 2011, 21.

<sup>303</sup> Usta, 2005, 31.

<sup>304</sup> Oral, T. (1998). *Yaza Çize*, (1.Baskı), İstanbul: İris Yayınları. 181. Akt: Usta, 2005, 31.

*aşağıya iner. Böylece halk, eşitlendiği egemenler karşısında kendine güvenir ve başkaldırır. Bunu yapmazsa bile avunur; bunalımdan kurtulur.”<sup>305</sup>*

Sonuç olarak, insanlar arasındaki iletişime etkileyici bir yön katarak olumlu katkılar sağlayan mizah, aynı zamanda yanlışların görünürlüğünü sağlamak ve değişime bir araç olma işleviyle aslında basit ve anlaşılır bir yapı içinde gerçekleşir. Ayrıca, mizah yoluyla bireyler arasında gerçekleşen bu iletişim, kitlesel iletişim araçlarıyla da gerçekleşmektedir. Bu nedenle çalışma kapsamında bir kitle iletişim aracı olan sinema filmlerinde mizahın irdelenmesinin önemli nedenlerinden birisi, onun iletişimde ki etkin rolüdür.

*“Brown ve Braynt, mizahın iletişim araçlarında kullanımının temel sebeplerinden birinin geniş izleyici kitlesini çekebilmek olduğunu vurgulamışlardır. Ortalama olarak televizyonda yayınlanan programları izleyenlerin günde 15 kez güldüğünü saptamışlardır. Mizahın kitle iletişim araçlarında kullanımın bir diğer nedeni çocuklarla ilgilidir. Özellikle eğiti programlarda çocukların dikkatini ve ilgisini çekmek için eğitim aracı olarak kullanılmaktadır. Ayrıca mizah içerikli programlar izleyicilerin günlük stresini, sıkıntılarını almakta ve hoşça vakit geçirmelerini sağlamaktadır.”<sup>306</sup>*

#### **2.5.2.4. Mizahın kültür taşıyıcılık işlevi**

Kültür, insanların sembolik temsil pratikleri yoluyla anlam inşa etmeye çalıştıkları bir yaşam düzenidir. Kültür denilince, insanların bireysel ve kolektif olarak birbirleriyle iletişim kurarak yaşamlarını nasıl anlamlı kıldıkları anlaşılmalıdır.<sup>307</sup> Mizah da, bu anlam inşasında, toplumsal yaşamın iletişimsel eylemlerinden biri olarak toplumun bünyesinde bulunur. Bu nedenle de mizah, toplumsal yaşama ait kültürel özellikler taşır.

Geçmişten günümüze mizah, gerek sözlü kültür ile gerekse yazılı kaynaklar aracılığıyla toplumsal hafızayı yansıtan bir unsur olmuştur. Bu yönüyle kuşaklar boyunca bir etkileşim ve kültür taşıyıcılık işlevi gördüğü söylenebilir.

<sup>305</sup> Tural, D.K. (1993). *Edebiyat Bilimine Katkılar*, (1. Baskı). Ankara: Ecdada Yayınları. 118. Akt: Usta, 2005, 31.

<sup>306</sup> ROECKELEIN Jon (2002), *The Psychology of Humor: A Reference Guide And Annotated Bibliography*, Greenwood Press, Westport. 140. Akt: Yardımcı, 2010, 21.

<sup>307</sup> Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, (Çev. A. Eker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1999’da yayımlandı), 33.



Geleneksel mizah sözlü kültürle ile başladıysa da, matbaanın yaygınlaşması ve yayıncılık olgusunun ortaya çıkmasıyla beraber yazılı mizah dönemine geçilmiştir. Bu dönemsellik olgusunu sözlü mizah ve yazılı mizah olarak kavramsallaştırmak gerekirse sözlü mizah dönemi etkilerinin, yazılı mizah döneminde de devam ettiği görülmektedir.<sup>308</sup>

Buna örnek vermek gerekirse; *“19. Yüzyılın ortalarına kadar egemenliğini sürdüren sözlü mizahın ürünleri çoğunlukla anonim niteliktedir. Bu mizahın ürünleri olan fıkraların, hikâyelerin, latifelerin çoğunun asıl sahipleri bilinmez; nesiller boyunca ağızdan ağza, kulaktan kulağa aktarılır. Çoğu kez, özellikle fıkralar İncili Çavuş, Nasrettin Hoca, Bektaşî erenleri gibi birkaç belirli tipe mal edilir. Gerek aktarılma, gerekse kişilere mal edilme süreçlerinde, sözlü mizahın ürünleri çeşitli değişikliklere uğrar; bazı noktaları atılır, buna karşılık yeni kavramlar yüklenir, kısacası yaşanan dönemin sorunlarını içerir, güncelleşir... Ayrıca Bektaşî, İncili Çavuş ve Bekri Mustafa fıkraları da sözlü mizahın egemen olduğu dönemde kitleler arasında yaygın bir şekilde anlatılmış ve dinlenmiştir. Mizahın çeşitli biçimlerinin sık sık kullanıldığı alanların arasında şüphesiz ki, geleneksel Türk tiyatrosu ön sıralarda yer almaktadır. Karagöz’de, Meddah’ta, Ortaoyun’unda mizah her zaman var olmuş, hatta bu oyunların ağırlık noktasını teşkil etmiştir. Geleneksel Türk tiyatrosunun en eski türlerinden birisi Karagöz’de mizah hemen hemen her zaman ön plandadır. Toplumdaki farklı sınıfların/kesimlerin temsilcilerinin çeşitli biçimlerde canlandırıldığı hayal perdesinde, ağırlıklı olarak kelime oyunlarına dayanılarak toplumsal bir eleştiri de bulunur. Oyunun temel kahramanları olan Karagöz ve Hacivat, avam ile elit arasındaki çelişkileri olanca açıklığıyla aydınlığa çıkarır. 20. yüzyıl başlarına kadar bir loncanın tekelinde oynatılan Karagöz oyunları, kitleleri çoğunlukla sürekli olarak bir arada bulunduğu kahvelerde sergilenmiştir. Karagöz bir anlamda kitlelerin, kendisini hor görenlere karşı yükselen sesi olmuştur. Belki de niteliğinden olsa gerek, yazılı mizah döneminin başlamasından sonra çıkan süreli yayınların bir bölümü Karagöz, Hacivat, Beberuhi gibi adlar taşımıştır.”<sup>309</sup>*

<sup>308</sup> Ustakara, F., Gündüz, U. (2011). *“Bir Kültür Ögesi Olarak Mizahın Toplumsal Değeri”*, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 227-228.

<sup>309</sup> Varlık, M.B. (1985). *“Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mizah”*, 1092-1100. İçinde Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi Cilt:4. İstanbul: İletişim Yayınları. 1092. Akt: Ustakara, Gündüz, 2011, 228-229.

Sonuç olarak mizah, içinde bulunduğu toplumun kültürel bir ögesi olarak, toplumsal yaşamı şekillendirmektedir. Özellikle mizah, hiciv yoluyla ifade etme yani bir mesaj taşıma işlevi görmektedir. Daha sonra da detaylıca irdelenecek olan “*mizahın eleştirel dili*” sayesinde, onun bir muhalefet aracı olarak toplumsal sistemdeki aksaklıklara bir uyarı mekanizması gibi çalışması, mizahın toplumsal yaşam için önemini ortaya koymaktadır. Toplumsal düzlemde uyarı mekanizmasının işlemesi de, kültürel kodların taraflar arasında anlam bulmasıyla gerçekleşebilir. Yine bu da, bize mizahın toplumsal bağlamda kültür ile ilişkisini açıkça gösterir niteliktedir.

### 2.5.2.5. Mizahın sanat işlevi

Arapça kökenli bir kelime olsan sanat, Almanca ‘kunts’, İngilizce ve Fransızca ‘art’ kelimesinin karşılığıdır.

*“Sanat, bir etkinliğin gerçekleştirilmesi veya belli bir işin yapılmasıyla ilgili yöntem, bilgi ve kuralların tümüdür. Bir işi belli bir estetik duygu yansıtacak bir biçimde gerçekleştirir. Doğada olmayan bir şeyi yaratma amacına yönelmiş rasyonel faaliyettir. Sanat eserlerinin yaratılmasını mümkün kılan doğal yeteneğe dayalı ya da deneyim yoluyla kazanılmış beceri ya da ustalıktır. Bir takım fiziki araçları, arzu edilen sonuçlar ulaşmak üzere, sezgi ya da bilgi yoluyla öğrenilen estetik ilkelere göre, amaçlı ve sistematik bir biçimde kullanma yeteneğidir. Bir duygu, düşünce, tasarım ya da güzelliğin ifadesinde kullanılan yöntemlerle, bu yöntemlere bağlı olarak sergilenen üstün yaratıcılıktır. Temel işlevi, güzeli meydana getirmek, güzellik yaratmak olan öznel faaliyet ve sergilediği estetik özellikleriyle bir sanatçının elinden çıktığını belli eden nesnelere, yani resim, heykel, oyun, film benzeri eserler bütünüdür.”<sup>310</sup>*

Sanat üzerine yapılan tanımlamalar, Antik Çağdan günümüze kadar değişen zaman ve mekâna göre farklılıklar göstermiştir. Sanat olgusu ile sorulara her dönemin kendi koşullarında, bir önceki dönemin kendine bıraktıklarına eklemeler yapılarak yanıt aranmış ve sanat her dönemde toplumsal yaşamın vaz geçilmez bir parçası haline gelmiştir. Bugün açısından sanat eseri olarak kabul edilen ilk sanat ürünleri Rönanstan sonra ortaya koyulmaya başlanmıştır. Ünlü sanat tarihçisi Gombrich, “*sanatın tüm tarihi, gittikçe*

<sup>310</sup> İnternet: <http://mkmdesign.tripod.com/id23.html> 17 Mart 2019’da alınmıştır.

*gelişen teknik yetkinleşmenin tarihi olmadığını, değişen düşünce tarzının ve kurallarının tarihi*<sup>311</sup> olduğunu belirtmektedir. Ona göre sanat, insanlar tarafından yaratılmış bir kategoridir.

Gombrich, “*Sanatın Öyküsü*” isimli eserinde, sanat sözcüğünün farklı anlamları üzerinde durmaktadır. Neyin sanat olduğunu belirleyen şeyin zamanlara göre değiştiğini söyleyen Gombrich, her zaman geçerli olanın, sanatın hep bir imge yaratma olageldiği gerçeği olduğunu belirtir.<sup>312</sup> Sanatı bir imge yaratma sanatı olarak ele aldığı, ‘Sanatın Öyküsü’nde ne anlatmak istediğini ise şöyle açıklamaktadır:

*“Sanatın Öyküsü, aslında ikili bir bütündür. Bir kez, insanların mağara resimlerinden ve Mısır sanatından başlayarak günümüze kadar uzanan zaman içerisinde nasıl imgeler yapmış olduklarının öyküsüdür. Ben bu öyküyü kaleme alırken özellikle bir değer yargısı doğrultusunda seçtiğim imgelere yer verdim. Böylece Sanatın Öyküsü, iyi imgeler yaratmanın öyküsü oluyor...”*<sup>313</sup> Bu imgeler öyküsü, günümüz sanat anlayışında mizah öğeleriyle de işlenebiliyor ve de işlenmeye devam ediliyor.

Tarihsel süreçte değişen sanat algısı ve tanımlamalarıyla birlikte, ortaya yeni çıkan sanat alanları bunların sınıflandırılmasını gerektirmiştir. Bu sınıflandırmayı Aristoteles, “Poetika”sında şöyle ifade etmektedir:

*“...sanatlar üç bakımdan birbirinden ayrılırlar, taklit etmede kullanılan araç bakımından, taklit edilen objeler bakımından ve taklit tarzı bakımından. İster bir sanatçı yetisi, isterse alışkanlığa dayanan bir ustalıkla olsun, bazı sanatlar, renkler ve figürler aracılığı ile doğayı taklit eder. Bazı sanatlar ise ses aracılığı ile taklit eder. Buna göre bütün adı geçen sanatlarda genel olarak taklit ritim, söz ya da harmoni aracılığı ile gerçekleştirilir.”*<sup>314</sup>

<sup>311</sup> Gombrich, E.h. (2014). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. Ö. Erduran.,E. Erduran). Ankara: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1950’da yayımlandı). 34.

<sup>312</sup> Gombrich, 2014, 72.

<sup>313</sup> Gombrich, 2014, 74.

<sup>314</sup> Aristoteles. (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*, (Çev. S. Rifat). (15.Basım). İstanbul: Can Yayınları. (Eserin orijinali MÖ 335 yılında yazıldığı tahmin ediliyor). 19.

Sanat alanları kullandıkları malzeme, teknik ve yapılarından kaynaklı birbirlerinden doğal olarak ayrılmaktadırlar. Günümüzde sanat alanlarının sınıflandırılmasını ise şu şekilde görmekteyiz:

*“Dramatik Sanatlar: göze ve kulağa hitap eden, zaman ve mekân boyutu ile ortaya çıkan sanatlardır (tiyatro, sinema, opera, bale, dans). Fonetik (Kinetik) Sanatlar: sese ve söze biçim veren sanatlardır (edebiyat, müzik). Plastik (Görsel) Sanatlar: maddeye biçim veren sanatlardır heykel, resim, seramik, grafik, çizgi film vb.”*<sup>315</sup>

Tezin konusuna giren sanat alanı ise sinema ve sinema sanatında mizahın işlevidir. Daha önce üzerinde detaylıca durulan sinemanın sanat işlevi, mizahın içinde bulunduğu komedi türüyle literatürde yerini almaktadır. Bu tür filmler, sinemanın ilk icadından günümüze kadar sayısız örneklere sahiptir.

Makal, güldürünün öncülerinin, Max Linder'den Mack Sennett'e çılgın bir kargaşa içinde yitip gitmeye başlayan, mekanikleşen, yabancılaşan insanı aradıklarını ve bu insanın nerede olduğunu keşfetme aracı olarak güldürüyü kullandıklarından bahsetmektedir. Bu öncülere daha sonra onlara kendi bakış açılarıyla Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Marx Kardeşlerin katılarak, bu isimlerin kendilerine özgü gülüt(gag) lerini oluşturduklarını belirtmektedir.<sup>316</sup> Türün ilk örneklerine Fransa'da rastlandığından bahseden Makal, Chaplin filmlerini, Laurel ve Hardy karakterleri, Peter Sellers'ın pembe panter filmler serisini türün önemli ilk örnekleri olarak ifade etmektedir.<sup>317</sup>

Magee, *“Felsefenin Öyküsü”* eserinde, *‘sanatın gerçek işlevinin toplumsal eleştiri’*<sup>318</sup> olduğunu belirtmektedir. *“Sanat, insanların yaşadıkları toplumda ve toplumla olan ilişkilerinde, dolayısıyla kendi yaşamlarında yanlış giden işleri çok daha derin bir biçimde anlamalarını sağlamalı, onları toplumu değiştirmekte istekli kılmalıdır.”*<sup>319</sup> Buradan yola çıkarak, gerçek dünyada olup bitenlere, ciddi bir eleştiri getirebilmenin ve yanlış giden düzenin insanlar tarafından farkındalığını sağlamanın, bir üslubu olarak ‘mizah’ ele alınabilir.

<sup>315</sup> Atalayer F. Anadolu Üniversitesi Yayınları. 770. Eskişehir. s.25. Akt: Yardımcı, 2010, 24.

<sup>316</sup> Makal, 1995, 7.

<sup>317</sup> Makal, 1995, 9-10.

<sup>318</sup> Magee, B. (1999). *Felsefenin Öyküsü*, (Çev. B. S. Şener). Ankara: Dost Yayınları. (Eserin orijinali 1990'da yayımlandı), 171.

<sup>319</sup> Magee, 1999, 171.

### 2.5.2.6. Mizahın eleştirel bir dil olma işlevi

Bütün sanat alanlarında görebildiğimiz mizah örnekleri, tıpkı sanatın doğasında olan, özgürlükçü düşünceden beslenir ve özgürlükçü bir ortama ihtiyaç duyar. Mizahın, eleştiri işlevini yerine getirebilmesi de, öncelikle onun ifade edilebilme özgürlüğü ortamını bulabilmesiyle mümkün olabilmektedir. Ayrıca, mizah tıpkı sanatın bazı alanları gibi bu özgürlükçülüğün eşlik ettiği bir kültürel sermayeye de ihtiyaç duymaktadır. Çelenk bu alanda eğitim ve bu alanlara duygusal yatırımın gerekliliğinin de öneminden bahsettiği röportajında şöyle ifade etmektedir:

*“Dünya romanından, dünya sinemasından, dünya müziğinden beslenmeksizin, onları dikkate almaksızın bir gün birden bire ortaya çıkıp iyi bir film çekeyim, iyi bir roman yazayım diyemezsiniz. Mesela dünya ölçeğinde bir sinemacı, belki ömrü boyunca dünya sinemasının iyi örneklerinin hiçbirini izlememiş olabilir. Ama biraz kurcalarsanız, ya çok iyi bir edebiyat okuru, şiir okuru/yazarı ya da derin bir resim veya müzik kültürü bulursunuz tarihinde. Sanatın en az bir alanından beslenmiş olması ya da sanat zevkini incelten bir eğitim serüveninin olması kuvvetle muhtemeldir.”<sup>320</sup>*

Mizah, daha önce ifade edildiği gibi temel toplumsal işlevleri olan toplumsal kenetlenme, eğiticilik ve yıkıcılık olarak belirtilse de, özünde gelenekler, toplumsal ve yönetim sistemleri ile iktidar güçleri etrafında şekillenen adaletsizlikleri, toplumdaki zihniyet ve kültür çarpıklıklarını eleştiren bir anlayış olarak tanımlanabilir.<sup>321</sup> Bakhtin’in de belirttiğine göre, eğlencenin bir yansıması olan gülme, insanlık tarihi boyunca daima bir özgürlük silahı olarak kabul edilmiştir.<sup>322</sup> Bu silah, bütün insanların aynı şeyleri düşünmeleri gerektiğini savunan ve farklı yaklaşımlara açık olmayana karşı bir başkaldırı aracıdır. Nitekim mizahın özünde bulundurduğu muhalefet, eleştiri, yerme, hiciv başkaldırının emareleridir. Bu yönüyle mizah, ezenin karşısında ve ezilenin yanında bir güç olarak ifade edilebilir.

<sup>320</sup>Internet: Çelenk, S. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/02/24/sevilay-celenk-meshur-cin-bedduasiyla-cezalandirilmis-gibiyiz/> 27 Şubat 2019’da alınmıştır.

<sup>321</sup> Avcı, 2003.

<sup>322</sup> Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*, Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazıları. (Çev. A. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı), 95.

Mizahın bu gücü kullanabilmesini sağlayan araç, ‘dil’ unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dil hem biçim olarak, hem de içerik dili olarak bir başkaldırı tavrı içindedir. *“Özellikle mizah dergileri; yazılı dilin kurallarını da büyük ölçüde bozmaktadır. Ancak bu tavır; okurun anlamasını zorlaştırmaz, karikatürün iletisini sağlamaya çalışmaz. Tam tersine söylemek ya da vurgulanmak istenen düşünce, okurun daha kolay ve eğlenceli bir biçimde alımlamasını sağlar. Ayrıca karikatürde okuyuşu hızlandırmak adına da ister istemez yazım kurallarının dışına çıkmak gerekebilir. Mizahî dergilere yansıyan bozuk yazımlar, çoğu zaman komiği yaratabilmek adına da kullanılagelmektedir.”*<sup>323</sup>

Gündelik hayatın içinden beslenen mizah, birçok mecra ve dramatik sanatlar sayesinde toplumla iç içe varlığını devam ettirmektedir. Toplumla iç içe olmasını sağlayan mizahın ilk örnekleri her ne kadar nesir anlatım türleri içinde; fıkra, hikâye ve halk tiyatrosu olan, köy oyunları, meddâh, karagöz, ortaoyunu, kukla da görülse de zaman içinde yazılı basında karikatürler ve sinema filmleri, müzik, şiir, heykel, vb. sanatlar içinde etkili bir tür olmuştur. Mizahın yer aldığı bu anlatım türleri biçim olarak farklılıklar gösterirken, dilsel özellik her zaman kendini koruyarak, hicvederek ifade edebilme özelliğini korumuştur.

Bir örnek vermek gerekirse; Savaş dönemlerinde karikatürlerden faydalanılarak, düşman devletleri hicvedilerek, aşağılanmış ve demoralize edilmiştir. Diğer dönemlerde ise, iç politika, kadın erkek sorunları, aile, ordu, polis vb. kurumlar konu olarak karikatürlerde yerini almıştır. Yine sinema filmlerinde toplumdaki, kurumlardaki çarpıklıklar mizahla yansıtılmış, konuya dikkat çekilmiştir. Ancak nadiren de olsa sadece toplumun beğeni, ilgi ve sempatisin kazanmak için yazılı basın yoluyla yapılan bir hiciv, sanayiciler ve politikacılar tarafından bilinçli bir şekilde kullanılmıştır.<sup>324</sup>

Sinema filmlerinde, güldürünün toplumsal çarpıklara değinerek eleştirel bir dil olma yolunda mizahın kullanması sinemanın icadından çok sonraya kalmadan, ilk yönetmen ve sinemacılar tarafından ortaya konulmuştur. Abisel, 1920’li yılların toplumsal değişikliklerin etkisiyle komedinin alt türlerinin belirleyişine sahne olduğunu belirterek, özellikle bu dönemde Buster Keaton, Harold Lloyd ve Charlie Chaplin gibi sanatçıların,

<sup>323</sup>Güneş, A. (2011). Mizah Dergilerinde ve Sanal Sohbet Dilinde Oto-Sansür, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu 13-15 Mayıs 2010 Ulusal İletişim Kongresi, Atatürk Üniversitesi. s.323.

<sup>324</sup> Öngören, F. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi* ( 4. Baskı). Ankara: İş Bankası Yayınları. 20.

güldürü filmlerinin de üzerine konuşulacak, saygı gösterilecek yapıtlar olarak değerlendirilmesinin yolunu açtıklarını ifade etmektedir.<sup>325</sup>

Güldürünün ilk örneklerinde filmin, “*adeta fantastik bir dünyada geçtiği, itiş kakışmaya, düşüp kalkmaya, havada uçuşan pastalara, otomobil altında kalmaya, ıslanmaya, kaçıp kovalamacaya, kısacası fiziksel eylemlere dayanan ve sertlik, hatta şiddet içeren güldürüler geri planda kalmaya başlamıştır. Bunların yerini, gerçek dünyada olup bitenlere, taşlamalara dayalı, yalnızca kahkahayı değil bir şey söylemeyi de amaç edinen güldürüler almıştır.*”<sup>326</sup>

Bir şey söylemeyi amaç edinen filmler, mizahî öğelerle beraber kendine has ifade tavrıyla alımlayıcısı olan kişilerin veya toplulukların kültürel yapısı ile şekillenmiş ve sınırlandırılmıştır. Mizah yoluyla ifade edebilen kişinin, bu anlatım sınırlayıcı etmenlere karşı olan tavrı, çoğunlukla eğlendirirken düşündüren ama bu arada da vermek istediği mesajı en yalın hali ile iletmek şeklindedir. Mizahın bu anlatım dili, tarih boyunca en katı yönetim rejimlerinden en basit topluluklara kadar tüm insan topluluklarında görülebilmektedir.<sup>327</sup> Bu nedenle geçmişten günümüze muhalefetin aracı olarak işlev gören mizah, siyasi erk için, mutlaka kontrol edilmesi gereken bir alan olmuştur.

Son olarak belirtmek gerekir ki, mizahın toplum üzerinde etkisi açısından düşünüldüğünde mizahın işlevlerinin birbirleriyle ne kadar yakın özelliklerde ve iç içe oldukları görünmektedir. Bu sebeple mizahın işlevlerini birbirinden kesin çizgilerle ayırmak doğru olmayabilir. Nitekim insanların doğasından kaynaklı olan ifade edebilme ve bunu tercihen mizah yoluyla gerçekleştirmesinden doğan, bir etkileşimden bahsediliyor. Toplumsal yaşamla birlikte varlığını devam ettiren insanın, bu etkileşimden aldığı bir payı elbette olacak ve bunu hayatının tüm alanlarına yansıtacaktır.

### 2.5.3. Mizahın Çeşitleri

Öngören’e göre mizahın çeşitleri, bir adlandırma olarak; lâtife, şaka, nükte, iğne, taş, hiciv, alay, halt gibi, mizahın biçimleri; matrak, dalga, gırgır, curcuna gibi mizahî durumları işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. Mizah çeşitleri, sözlü mizah döneminin

<sup>325</sup> Abisel, 2010, 117.

<sup>326</sup> Abisel, 2010, 117.

<sup>327</sup> Yardımcı, 2010, 36.

geçerli ilgi alanındırlar ve mizah bu çeşitlerden birinin içinde gerçekleşir. Fakat günümüzde bu çeşitlenmeler, sayıya sığmayacak biçimde çoğalmış ve değişikliğe uğramışlardır. Aslında bu çeşitlenmeler, mizahtan çok hicvin çeşitleridir. Bu mizah çeşitleri mantık yapılarının güzelliği ve zarafeti yüzünden, toplumda anlatılmaları, ya da bir düşünceyi ifade için kullanılmaları, onların bir mizah çeşidi olarak anılmalarına yol açmıştır.<sup>328</sup> Mizahın çeşitlerini kısaca tanımlamak gerekirse;

**Lâtime;** Yumuşak, hoş kökünden gelmektedir. Öngören'in ifadesiyle, batının 'espri' motifini aşağı yukarı karşılamaktadır. Ona göre, lâtime, latif olmalıdır. Burada önemli olan lâtime'nin yönlendirildiği kişinin lâtime'ye karşı hoşgörülü olmasıdır. Aksi halde, lâtime'yi kaldıramayan kişi, hoşgörü yönünden çığlıkla suçlanabilir.

**Nükte;** Bir sözün, bir düşüncenin yanlış olduğu durumlarda ya da kişi bir açık verdiğinde, karşımızdakine kullandığımız ifadelerdir. Nüktede de yine, zarif bir ölçü söz konusudur.

**Şaka;** Lâtime ve nükteden farklı olarak, hoşgörü sınırı tartılmak istenilir. Çünkü şaka, her yönü ile gerçek, hatta ürküntü ve korku verici şekilde olabilmektedir. Sonunda ise, olaylar zincirinin gerçek olmadığı durum açıklanarak eğlence ve mizah elde edilir.

**İğne ve Taş;** Üstü kapalı bir yerme olarak ifade edilirler. İki kişi arasında ya da konuyu bilen kişiler arasında gerçekleşen bu çeşitler, genellikle kelime oyunlarından faydalanırlar.

**Hiciv;** Mizah çeşitleri arasında en yaygın olanıdır. Açık bir saldırı olarak, simgesi olan ok gibi tanınır. Suçlama ve küfre çok yakın olarak belirtilir. Hiciv de, kelime oyunlarından faydalanır ve hoşgörü yönünden oldukça ağırdır. Manzum olanları ayrı bir sanat olarak ele alınmıştır.

**Alay;** Ölçüsü inceliğinde olan bir mizah çeşididir. İşin hüneri alayı fark ettirmemektir. Anlaşılan bir alay, şaka diye gösterilip, hoşgörü sağlanmaya çalışılır. Çoğunlukla alay, bir ifade ve tavır sanatı olarak bilinir.

---

<sup>328</sup> Öngören, 1983, 39.



Halt; Günlük hayatta kendini oldukça gösteren bir mizah çeşididir. Halt etmek, halt karıştırmak diye biçimleri söz konusudur. Halt bir iş karıştırmak, münasebetsiz bir söz söylemek anlamındadır. Haltın mizah çeşidi olarak yapısı, şakaya benzetilmiştir. Ancak, şakanın tersine hazırlanan olaylar zinciri gerçektir. Haltı işleyenler mizahi tipler olarak görülür. Bunlar mizah hikâyecileri için zengin bir kaynak oluşturmuştur.”<sup>329</sup>

#### 2.5.4. Mizahın Türleri

Günümüzde mizahı en genel ayrımıyla ‘sözel mizah’ ve ‘görsel mizah’ olarak sınıflandırabiliriz. Sözel mizah, ifade edildiği gibi sözle yapılan, her türlü latife, şaka, nükte, fıkra, mizahi, şiir, roman ve ortaoyunu gibi tiyatro eserleri ve bunların yazılı olduğu metinler olarak ele alınabilir. Görsel mizah ise, karikatür, fotoğraf, resim, grafikte yapılan mizahtır. Görsel mizahın, 17. yüzyıldan itibaren bir güldürünün çizgiyle resimlenmesi olan karikatürle başladığını söyleyebiliriz. Fotoğrafın icadıyla birlikte ise, görsel mizah karikatüre bağlı olmaktan kurtulmuş ve 1900’lerde sinemanın devreye girmesiyle de sözel mizahla görsel mizah ortak bir mecrada buluşmuştur.<sup>330</sup>

Öngören’e göre de, mizah türlerinin ortaya çıkmasında toplumun teknik güçleri yön verici bir etkiye sahiptir. Örneğin basından önce mizah, bütünü ile sözlü bir nitelik taşımış ve güzel anlatabilen, güzel taklit yapabilen başköşeye oturabilmiştir. Basından sonra ise karikatür etkisi görülmeye başlamıştır. Bunu mizah hikâyesi olarak yazılı bir tür takip ediyor. Bir bakıma güzel anlatanın yerini, güzel yazanlar alarak, yazılı mizah dönemi başlıyor. Yine teknik güçler olarak en belirgin örnek olarak sinema ve televizyon çıkıyor. Bu yeni teknik araçlar da, yeni türlerin oluşmasına neden oluyor.<sup>331</sup>

#### 2.5.5. Mizah Teorileri

Gülmece ile ifade edilen mizah olgusu, bir davranış şekli olarak birçok bilim dalının ilgisini çekmiş ve incelenmeye değer bulunmuştur. Özellikle günümüz psikoloji araştırmalarında da geniş ve çok yönlü bir kavram olarak görülüp, farklı biçimlerde

<sup>329</sup> Öngören, 1983, 39-41.

<sup>330</sup> Coşkun, İ. (2011). “Gülmenin Arkeolojisi Bağlamında Fotoğrafın Karikatür ve Mizahla İlişkisi”. Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 345.

<sup>331</sup> Öngören,1983, 44.

tanımlanmıştır. Mizahın psikolojik olarak ilk incelenmesi ise, Freud tarafından gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu araştırmalar daha çok psikanalitik temele dayansa da, mizahı takdir etme, insanların komik bulduğu şakaların içeriğinde yer alan bireysel farklılıklar, mizahın tekniği, amacı ve çeşitleri üzerine yoğunlaşmışlardır. Bununla beraber psikolojide gülmenin kökenleriyle ilgili olarak ileri sürülen görüş ve fikirler aynı zaman da mizahın da kökenine yönelik düşüncelere dayanak noktasını oluşturmuştur.<sup>332</sup>

Diğer taraftan mizah araştırmalarının en önemli mihenk taşı dil unsurudur. Çünkü dil, gülmeye neden olan temel sebeplerin ortaya çıkmasını sağlayarak, mizaha aracılık eder. Bu aracılığı anlayabilmek için gülmenin asıl nedeninin sorgulanması gerekir. Bu da bize, “*İnsan niçin güler?*” sorusunun cevaplanması gerekliliğine götürür.<sup>333</sup> Çünkü insanın gülmesine neden olan dil, günlük konuşma dilinden farklılaşır, bu farklılığa neden olan ise, mizahın kendine has dil özelliği ve bunun insanda yaptığı psikolojik etkilerdir. Dolayısıyla bu etkiler, mizahın teorileri üzerine durmayı gerektirmiştir.

Aristo, Platon, Sokrates ve Cicero’yla başlayan mizahın sorgulanması gerektiği düşüncesi, özellikle 19. yüzyıldan itibaren bir disiplin ve kuram çerçevesinde uygulanmaya başlamıştır.<sup>334</sup> Bu önemli düşünörlere, Thomas Hobbes, Charles Darwin, Sigmund Freud, Emmanuel Kant, Arthur Koestler gibi araştırmacılar da, katılarak mizahın değerini ve kaynağını topluma çeşitli teorilerle sunmuşlardır. Bu çalışmalara esas olan teoriler, üç ana başlık altında toplanabilir: Üstünlük Teorisi, Rahatlama Teorisi, Uyumsuzluk Teorisi.<sup>335</sup>

### Üstünlük Teorisi:

En eski teorilerden biri olan üstünlük teorisi, Aristo tarafından önerilmiş, Hobbes tarafından da geliştirilmiştir. Aristoteles, gülmenin güçsüz ve çirkinlere karşılık doğduğunu söylemiştir. Kişi kendi üstünlüğü ile karşıdakinin bedensel ve zihinsel kusurlarını

<sup>332</sup> Bacaksız,Ö., Oduncu, G. (2011). “*Psikolojiden Mizaha Yansımalar*”, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 957.

<sup>333</sup> Usta, 2005, 69.

<sup>334</sup> Ögüt Eker, G. (2014). *İnsan Kültür Mizah/ İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefî Bir Problem Olan Mizahtan Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizaha*. (2. Baskı). Ankara: Grafiker Yayınları. 135.

<sup>335</sup> Yardımcı, 2010, 21. ; Ögüt Eker, 2014, 135. ; Özünlü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk Yayıncılık. 21.

karşılaştırır. Etnik, ırkçı, karşı cinsin zayıflığını ortaya koymaya çalışan şakalar bu kategoridedir.<sup>336</sup>

Eflatun gülmeyi, ‘zayıf ve zararsız olmak şartıyla, bir kişinin diğerleri üzerinde üstünlük kurma ifadesi’ şeklinde tanımlayarak gülme ve üstünlük duygusu arasındaki ilişkiye dikkat çeker.<sup>337</sup> Ona göre, gülmenin uygun nesnesi, insanî şeytanlık ve budalalıktır.<sup>338</sup> Yani kişi, haset duygusuyla diğer kişilerin hoşnutsuzluğundan zevk alarak, güler. Eflatun ile aynı düşüncüyü paylaşan Hobbes’a göre de, mizah, kişinin ötekilerle kendisini kıyaslayarak daha üstün görmesi duygusundan kaynaklanır.<sup>339</sup>

Sonuç olarak bu teoriye göre, herhangi bir gülmece ögesini, ya da fıkrayı okuyan, ya da duyan, ya da seyreden bir kimse, olay kahramanlarının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder, bir rahatlama duyar, bu durumu hoşuna gider ve güler.<sup>340</sup> Yani bu teori daha çok, başkalarının hata yaptığı ancak mizahı ortaya çıkaran kişinin hata yapmadığı durumlarda ortaya çıkar denilebilir.

#### Uyumsuzluk Teorisi:

Teoriler arasında en çok kabul gören bu teori, Aristo’nun, insanların belli bir beklenti içindeyken beklenmedik başka bir sonuçla karşılaşmanın gülme eylemini ortaya çıkardığı düşüncesi temeline dayanmaktadır.<sup>341</sup>

Bu teoriyi geliştiren öncüler ise, Kant ve Bergson olmuştur. Onlara göre bu teoride, iki veya daha çok uyumsuz/uygunsuz bileşen ilişkisi, yani benzeşmeyenlerin sentezi söz konusudur.<sup>342</sup> Yani kişiler herhangi bir olayın akışını seyrederken/dinlerken ani gelişen bir durum sonucu şaşkınlığa uğramaktadırlar. Beklenenin dışında gerçekleşen bu durum, kişilerin uğradığı şaşkınlığa ya da hayal kırıklığına gülme ile tepki vermesiyle sonuçlanır. Gülme tepkisi, bir bakıma şaşkınlık ve şoktan doğan bir rahatlama değildir. Duygusal boşalım

<sup>336</sup> Yardımcı,2010, 22.

<sup>337</sup> Öğüt Eker, 2014, 143.

<sup>338</sup> Morreall, 1997, 8.

<sup>339</sup> Öğüt Eker,2014, 143.

<sup>340</sup> Özünü, 1999, 21.

<sup>341</sup> Öğüt Eker, 2014, 137.

<sup>342</sup> Özünü, 1999, 21.

olarak da ifade edilebileceğimiz bu teori Rahatlama Teorisi'yle de örtüşmektedir. Gülmeyi yıkılan bir umudun hiçliğe doğru ani değişiminden doğan bir duygu olarak niteleyen Kant, beklenenden tersine gelişeni, beklenmeyen durumdan ayırmak gerektiğini, çünkü ihtimal dâhili olmayan sonuçların gülme yerine ağlamayla noktalandığını savunmuştur.<sup>343</sup>

Sonuç olarak bu teori, birbirinden farklı olan fikirlerin, durumların ya da olayların beklenmedik bir şekilde bir araya gelmesinden ortaya çıkar. Bu teori, tüm mizahî gülmeleri içine alır ancak, mizahî olmayan gülmeleri açıklamakta yetersiz kalabilir.

#### Rahatlama Teorisi:

İnsanlar arasında yaptığı etki nedeniyle gülmenin rahatlattığı bilinmektedir. Başta ifade edilen “*İnsan neden güler?*” sorusuna cevap vermeye çalışırken aslında buna hem yeni bir soru olarak, “*gülünce neden rahatlıyoruz?*” eklenir, hem de cevap olarak “*gülünce rahatlıyoruz*” denilebilir. Dolayısıyla bu teori, Psikoanalitik Teori olarak da ifade edilmektedir. Spencer, bu teoriyi ortaya koyan ilk kişidir. Teorinin geliştiricisi ise Freud olmuştur. Freud, mizahın bastırılmış; Seksüel ve saldırgan uyarıların, ifadelerin sosyal olarak ortaya çıkmasına izin verdiğini savunmaktadır.<sup>344</sup> Bir başka anlamda mizah sansürün dışı vurulmuş halidir. Genelde çekingenlik içim kullanılan bu enerji, gülme olarak ortaya çıkmaktadır. Yani mizah, engellenen enerjinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Sonuç olarak bu teoriye göre gülme, herhangi bir nedenle insanın içinde biriken sinirsel enerjinin boşaltılması sonucu oluşmaktadır. Bir bakıma gülme ile gereksiz enerjiden kurtulan insan rahatlama yaşamaktadır.

#### **2.5.6. Geçmişten Günümüze Türk Mizahı/ Türk Mizahının Tarihine Kısa Bir Bakış/ Türk Mizah Tarihine Genel Bakış**

Araştırmalara göre, başlangıcından bugüne kadar Türk mizahı/gülmece tarihinde en önemli eksiklik, mizahın akademik olarak bilimsel boyutlarda çalışılmamış olmasıdır. Buna karşın Batı mizah konusundaki bilimsel çalışmalara geç başlamış olsa da, yukarıda

<sup>343</sup> Öğüt Eker, 2014, 138.

<sup>344</sup> Yardımcı, 2010, 23.

da belirtildiği gibi, tarih içinde önemli düşünürler mizah/gülmece konusunda bilimsel yaklaşımlarda bulunmuşlardır.<sup>345</sup>

Batı kaynaklı yaklaşımlar, mizahın fonksiyon ve tipolojisinin M.Ö.4. ve 5. yüzyılda Yunanistan'a kadar uzandığından bahsetmiştir. Bu yaklaşımlara göre, eski Yunan'da insan vücudunda dört sıvının olduğu ve bu sıvının ya da mizahın insan sağlığını etkilediği düşünülmüştür. Bu dört sıvı; Sarı sıvı, siyah sıvı, kan ve balgam olarak belirtilmiştir. Onlara göre, bu sıvılar öfke, melankoli, güven, duyarsızlık ve saygı eğilimlerini oluşturmuştur. Bu düşünüş, Ortaçağ ve Rönesans'a kadar devam etmiştir.<sup>346</sup>

Mizah konusunda ne kadar geriye doğru gidersek gidelim, mizah adına bizi eğlence ve hoşgörü karşılıyor ve mizah, toplumsal sevinçlerin dışı vuruluş biçimlerinden birisi olarak göze çarpıyor. Bu ilk toplu eğlencelerde ve mizah, örneklerinde değişmeyen bir çatı olarak karşımıza çıkıyor. Bir ülkenin topluca eğlendiği olağanüstü törenlerde, mizahın ilk biçimleri ile birlikte belirlendiğini izleyebiliyoruz. Öngören, bunun en ünlü örneklerinin Hititlerde Purulli âyinlerinin ve Eski Yunan'da Diyanizos şenliklerinin olduğunu belirtmektedir.<sup>347</sup>

Mizahın, eğlenceyle birlikte hoşgörüyü de karşılıyor olması, önemli bir soruyu akıllara getirmektedir: *"Eğlendiren şey için neden hoşgörü gerekir?"* Burada karşımıza hoş görülmesi gereken bir durum olarak, mizahın hiciv fonksiyonu çıkmaktadır. Nitekim daha önce de belirtildiği üzere mizah, toplum düzeni kapsamında ki sosyal, ekonomik, politik ve cinsiyet konularıyla ilgili bir uyarı mekanizması işlevi görür. Öngören'in ifadesiyle, mizahın parmak bastığı ve harekete geçirdiği temel hoşgörü, bu noktada düğümleniyor. Hoşgörüyle birlikte belirtilmesi gereken diğer husus, eski toplumlarda iyi ve kötünün sürekli bir savaş halinde olmasıdır. Bu ortamın varlığını besleyen kaynak yine hoşgördür. İyinin sonunda kötüyü yeniyor olmasından ötürü düzenlenen eğlenceler, bütün baskıların atılmasını, bir tepki olarak bağısızlığı ve özgürlüğü çağırıyor; toplumsal

<sup>345</sup> Özünlü,1999, 57.

<sup>346</sup> Health, Robin Louise (1998), *"Humor Following CerebrovascularAccident"*, Unpublished Doctoral Dissertation, University Of Kentucky, UMI, Dissertation Information Service. 3. Akt: Yardımcı, 2010, 3.

<sup>347</sup> Öngören, 1983, 11.

sevinci dile getiriyor.<sup>348</sup> Mizah bu kök sevinç ve kurtuluştaki bir tutum sergilediği için de tüm insanlık için önemli bir değer olarak kabul ediliyor.

Ortaçağ dönemi, mizahın tarihsel süreçte geçirdiği değişim anlamında önemli bir noktada duruyor. Bu döneminin baskı ortamı mizahı derinden etkilemiş ve onu güdümlü, izne bağlı bir hale getirmiştir. Ortaçağı belirleyen tek tanrılı dinler bazı konuları bütünü ile mizaha yasaklamıştır. Öngören'e göre bu dönem içinde mizah, istenildiği zaman istenildiği yerde kullanılmak üzere kapalı şişeler içinde tutmak istenilmiştir.

Bugünkü anlamı ile mizahı, Ortaçağ dogmasına karşı, bir uyanışı, yeniden dirilişi ifade eden Rönesans hareketi belirlemiştir. Rönesans'ı hazırlayan bir iç gelişme olarak, özgür düşünce eğilimi, mizahtan faydalanmış ve savaşını mizah ürünleriyle vermiştir. Gargantua, Deliliğe Methiye, Donkişot, Moliere'in eserleri, Voltaire'in Felsefe Sözlüğü ve daha birçok eser, günümüzün iyice belirginleşen mizahın temel niteliklerini göstermiştir. Mizah bu dönemden sonra sadece eğlence ve hoşgörü anlayışlarına dayanmayıp, mizahçı yöneticiden hoşgörü beklemeden, kesin bir hoşgörü savaşına ve açıktan saldırıya geçmiştir.<sup>349</sup>

Günümüzdeki anlamıyla mizahın şekillenmesini sağlayan bir diğer unsur, basın toplumda etkinlik kazanmaya başlamasıdır. Artık yazılı hale gelen mizah, geleneksel sözlü mizahı geride bırakmıştır. Öyle ki, mizahçı yazar ya da çizerler basın ve yayın organları çevresinde kümelenmiştir. Bu kümelenmeler, mizahın türlerini belirleyen bir faktör olmuştur. Karikatür sanatıyla parlayan mizahı, mizah hikâyeleri takip etmiş ve günümüz teknolojik gelişmelerine değin çeşitli biçimlerde kendini göstermiştir.

Gelişen teknolojiler, beraberinde toplumsal ilişkileri de değiştirmiştir. Nitekim kitle iletişim araçlarının gelişim süreçleri göz önüne alındığında, araçların, modern eğlence kültürleri üzerinde belirleyici bir etki oluşturduğu açıktır. Örneğin, *“İkinci Dünya Savaşı sıralarında eğlence fırsatları ortaya çıkaran radyo ve televizyonun eğlence kalıpları üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Savaş sonrası dönemde ise televizyon başlıca ev eğlencesi olarak radyonun yerini almıştır.”*<sup>350</sup>

<sup>348</sup> Öngören, 1983, 13.

<sup>349</sup> Öngören, 1983, 17-18-19.

<sup>350</sup> Yardımcı, 2010, 5-6.

Dünyanın her yerinde kendini gösteren teknolojiye bağlı gelişim ve dönüşümler, toplumların sahip oldukları özelliklere göre mizahı da biçimlendirmiştir. Mizahın biçim yapısını her ne kadar ülkelerin teknolojik gelişmeleri etkilese de, her toplum kendi kültürel, dilsel özelliklerine göre mizahı kullanarak, ekonomik, politik ve sosyal yapı içinde söz sahibi olmuştur. Bununla beraber, mizah yine toplumun siyasî ve hukukî yapısının belirlediği özgürlük ortamı kadar varlığını gösterebilmiştir. Bu bağlamda Türk mizahı, geçmişinden bugüne doğru, farklı dönemlerde çeşitli ürünlerle kendini gösterdiği, uzun bir geçmişe sahiptir. Bu nedenle Türk Mizahı dönemlere ayrılarak incelenmiştir. Bu nedenle Türk Mizah tarihini dönemlere ayırmada farklı yaklaşımlar mevcuttur. Mizahın farklı dönemlere ayrılmasında sosyal, siyasal ve ekonomik nedenler rol oynamıştır.

Öngören Türk mizahını; Cumhuriyet Öncesi Anadolu Mizahı; Antik Anadolu Mizahı, Selçuklu Mizahı, Osmanlı Mizahı, Meşrutiyet Mizahı, Kurtuluş Savaşında Mizah, Cumhuriyet Dönemi Mizahı olarak ele almıştır.<sup>351</sup>

Nesin ise, Eski Türk Mizahı Dönemi, Nasrettin Hoca Dönemi, İki yoldan Yürüyen Divan Edebiyatı ve Halk Edebiyatında Mizah, Diyojen ve Süreği olan mizah gazeteleri Dönemi, İkinci Meşrutiyet Mizahı Furyası Dönemi ve Son Dönem olarak bölümlendirmiştir.<sup>352</sup>

Cemal Kutay ise Türk Mizah tarihini, “Ağlamamak İçin Nelere Gülerlerdi?” adlı eserinde iki devreye ayırır: 1. Göz ve kulak devri (Sözlü devir) 2. Basın Devri (Yazılı devir).<sup>353</sup>

### Sözlü Devir:

Kutay’a göre Sözlü devir, bilinmeyen bir tarihten, ilk gülmece dergisinin yayımlandığı 1870’e kadar olan dönemi ifade etmektedir.<sup>354</sup> Ancak buradaki bilinmeyen tarih için yapılabılır olan yorum, Türk kültürünün Orta Asya ile başlaması ve ilk olarak karşımıza Selçuklu dönemi mizahını çıkarmasıdır. Dolayısıyla mizah mirası ilk olarak Selçuklu, ardından Osmanlı’da görülen sözlü mizah dönemi olarak ele alınabilir.

<sup>351</sup> Öngören, 1983, 51-135.

<sup>352</sup> Nesin, 2001, 90.

<sup>353</sup> Özünü, 1999, 61.

<sup>354</sup> Özünü, 1999, 61.

Selçuklu döneminin, Dede Korkut hikâyeleri, Keloğlan masalları ve Nasrettin Hoca fıkraları önemli mizah örneklerindedir. Dede Korkut hikâyelerindeki mizahî çizgiler ve ünlü kadın tiplmesi, göçebe yaşantısından açık izler taşımaktadır.<sup>355</sup> Keloğlan masalları, kırdan şehre gelerek, padişahın kızıyla evlenmeye çalışan Keloğlan'ın acı hadiselerle birlikte verdiği mücadeleyi anlatan mizah ürünleridir. Masallarda Keloğlan, aşiretleri; padişah da Selçuklu sarayını simgelemektedir.<sup>356</sup>

Türk mizahı denilince kuşkusuz akıllara Nasrettin Hoca gelmektedir. Hoca'nın mizahı, ait olduğu sınıfın yani halkın mizahıdır. Nesilden nesile, kültürü kadar acısını da aktaran halkın mizahının yalnız eğlendirme amaçlı olmadığı açıktır. Bu nedenle, "dünyayı güldüren bu Hoca'nın gülümseyişinde bir hüznün, gülmesinde de kara bir yüz vardır."<sup>357</sup>

Nasrettin Hoca'nın mizahındaki eleştiri konuları, sadece kendi toplumunun değil, aynı zamanda bütün toplumların insanlık boyutundaki kabul ve retlerini ele alır. Bu onu evrenselleşmesindeki en önemli unsur olarak, tüm insanlığın eleştirel tipi veya fıkra tipine dönüştürür. Sosyal adaletsizlik, insan hakları, ekonomik haksızlık gibi evrensel konuları eleştiri görevi üstlenen Hoca, halkın olaylara karşı duyarlılığının temsili olarak görülür. Hoca'nın asıl önemi ise, kültür tarihimizi aydınlatacak bilgi, düşünce ve sembollerle sosyal tarihimizde aldığı yerdir.<sup>358</sup>

Osmanlı döneminde, söz konusu mizahı incelemenin kolay olmadığı düşüncesi, gülmece tarihçileri tarafından ifade edilmiştir. Buna sebep olan şey ise, İmparatorluğun çok uzun sürmesi, çok geniş topraklara yayılması ve çeşitli insan topluluklarını barındırması olarak belirtilmiştir.

Osmanlı kültür değerleri içinde karşımıza halk edebiyatı ve divan edebiyatı çıkmaktadır. Karagöz ve Hacivat, Pişekâr ile Kavuklu iki kültürün önemli temsilcileridir. Bu iki edebiyat türü aynı zamanda bize sözlü mizah ve yazılı mizah ayırımına da götürmektedir. Bu bağlamda Osmanlı sözlü mizahı deyince akla ilk gelen, geleneksel halk tiyatrosudur. Kendine has teknikleri içindeki halk tiyatrosu sanatını, Köylü temsilleri,

<sup>355</sup> Kortantamer, T. (2007). *Temmuzda Kar Satmak/Örnekleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı*. Ankara: Phoenix. 4.

<sup>356</sup> Öngören, 1983, 44.

<sup>357</sup> Kurgan, Ş. (1987). *Nasreddin Hocanın Fıkralarında Türk Halk Yaşayışının İzleri*, Çocuk Edebiyatı Yıllığı, İstanbul: Gökyüzü Yayınları. 181. Akt: Usta, 2005, 40-41.

<sup>358</sup> Ögüt Eker, 2014, 120.



Meddah, Karagöz, Ortaoyunu ve Kukla türlerinde görüyoruz. Buralarda yapılan mizah, başıboş, geliş güzel ve şahsî bir gülmece değildir. Aksine, lonca örgütlemeleri içinde gelişen sistemli bir mizahtır. Bu döneme ait mizahın genel bir özelliği olarak, değişmez ve durgun bir yapısı olduğu söylenebilir. Bu durum, değişen toplum düzenine rağmen hep aynı rotayı takip eden mizahçıları ortaya çıkarmıştır. Örneğin Karagöz, yüzyıllarca hep aynı perdede, aynı yapıda oynatılmıştır.<sup>359</sup>

Osmanlı toplumunda, biri saray ve ulemayı içine alan askeri zümre, diğer vergi ödeyen ama idareye katılmayan müslim ve gayrimüslim zümre olmak üzere iki sınıf mevcuttur. Bu iki sınıf kültürün temsilcileri, Karagöz’de, ortaoyununda bir araya gelerek çatışmıştır.<sup>360</sup> Karagöz ve Hacivat arasında geçen muhâvere, karşılıklı güldürücü bir konuşmadır. Bu konuşmalar nükte, cinas ve hicivlerle beslenir. Çocuklardan ihtiyarlara kadar seyirci kitlesi bulmuş bu halk tiyatrosu, birçok sanatkâr yetiştirmiştir.<sup>361</sup>

Meddâh, eski ozanlarla onların devamı saz şairlerini hatırlatan tarzıyla bir hikâye anlatıcısıdır. Bu temâşânın sanatkârı olan meddah, bir sandalyeye oturarak hikâyeler anlatır. Meddâh aksesuar olarak bir mendil ile sopa ya da baston kullanır. Genellikle güldürücü, zaman zaman edebî ve ahlâkî sonuçlar çıkarılabilen hikâyelerde dil, kendi muhitlerinin özelliklerine göre çeşitlilik göstermiştir.<sup>362</sup>

Ortaoyunu ise, Meddâh’ın çok sanatkârlı bir şekli ve Karagöz’ün perdeden yere inmiş hali olarak tarif edilmiştir. Kuvvetini taklit, mimik ve irticalden alan; bir bakıma söz sanatları düellosuna dayanan Kol oyunu, Meydan oyunu, Zuhuri kolu adları ile de yaygın Ortaoyunu, bir şehir halk tiyatrosudur. Bu tiyatronun belli başlı ki kahramanı, Pişekâr ile Kavuklu’dur. Tıpkı Karagöz ile Hacivat arasındaki Muhavere, onlar arasında da geçmektedir. Ama bu sefer Muhavere’ye ‘tekerleme’ de eklenmiştir. Ayrıca da, Karagöz’den farklı olarak sembolik karakterler yerine gerçek yaşamın içinden unsurlar kullanılmıştır: Osmanlı İmparatorluğu’na mensup muhtelif unsurların dillerini, ahlâk ve

<sup>359</sup> Usta, 2005, 42.

<sup>360</sup> Usta, 2005, 42.

<sup>361</sup> Elçin, Ş. (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:365, Kültür Eserler Dizisi:52. 675.

<sup>362</sup> Elçin, 1986, 672.

âdetlerini, muâşeret usullerini, ev ve cemiyet hayatlarını hiciv mizah yoluyla seyirciye ulaştırmıştır.<sup>363</sup>

Karagöz ve Ortaoyunu gibi konusunu günlük hayat hadiseleri ile edebî eserlerden, hikâyelerden almış Kukla, bir hareket ve hacim oyunudur. Asya, Avrupa ve Afrika kavim ve milletlerinin çok eskiden beri tanıdığı Kukla, Türklerin eğlence hayatlarında da önemli bir yere sahip olmuştur.<sup>364</sup>

Keloğlanın padişahın kızını istemesinde, Nasrettin Hoca'nın göle maya çalmasında, Karagözle Hacivat'ın saf ve dürüstlüğünde Türk halkının özellikleri ve mizah anlayışları açıkça görünmektedir. Güldürürken, düşünmeye sevk eden bu sözlü mizah ürünleri, matbaanın kullanılmasıyla birlikte yazılı hale getirilmiş ve yüzyıllar boyu nesilden nesile taşınması için bir araç olmuştur.

### Yazılı Devir

1500 yıllarında Batı'da yaygınlaşmış olan matbaa, İstanbul'da 1750'lerde yerini almıştır. Bu süre zarfında basılamayan gülmece öğeleri el yazması olarak zenginlere dağıtılmıştır. Ancak matbaanın yokluğundan dolayı geniş halk kitlesinin okuyamadığı gülmeceler, göze ve kulağa dayanan yukarıda anlatılan meddah, karagöz, ortaoyunu, fıkra vb. halk ürünlerinde yerini almıştır.<sup>365</sup>

Gülmece ürünlerini Osmanlı'da yazılı mizah devri, Divan, Tanzimat, Servet-i Fünûn Edebiyatı ve Milli Edebiyat dönemi olarak ayrılmaktadır. Mizah, zümre edebiyatında genelde hezl, hicviye ve latife türlerinde<sup>366</sup>; kaside, gazel, murabba, muhammes,<sup>367</sup> kıt'a, terkib-i bend biçimlerinde görülür. Bunlardan en çok görülen mizah türü ise hicviyedir.<sup>368</sup>

<sup>363</sup> Elçin, 1986, 676.

<sup>364</sup> Elçin, 1986, 677.

<sup>365</sup> Özünlü, 1999, 61-62.

<sup>366</sup> Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, C.V, İstanbul: Sabah Yayınları, (1993), 1580. Akt: Usta, 2005, 46.

<sup>367</sup> Yerdelen, C. (1998). "Eski Türk Edebiyatında Türler", A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 10. 80. Akt: Usta, 2005, 46.

<sup>368</sup> Gelişim Hachette Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, C.V, 1. İstanbul: Sabah Yayınları, (1993), 1581. Akt: Usta, 2005, 46.

Divan şairleri, hiciv oklarını toplumsal sorunlardan çok, kişilere yöneltmiştir. Onları şahsi yermeye yönelten sebep, maddî çıkar, kin ve nefret duyguları olmuştur.<sup>369</sup> Şairler, caize beklentisiyle övdükleri aristokratları, umdukları yerine gelmeyince hicvederlermiş.<sup>370</sup> Şehname'sini Sultan Mahmud'a sunan ve beklediği ödülü alamayan büyük şair Firdevsi de şöyle demiştir: “Şair incinince hiciv söyler, hiciv: kıyamete kadar baki kalır”<sup>371</sup>

Şairlerin içlerindeki nefretin hicve dönüşmesinin nedeni, kimi zaman bedensel kusurlar veya toplumdaki dışlanma,<sup>372</sup> kimi zaman da idealistlik olmuştur. Şairin idealistliği mizacının bir özelliği olarak ortaya çıkmış ve bu şairler mizaçları gereği hicvetmeden duramamıştır.

*“Çünkü temelde o, hep mükemmelliği arar. Alaycı yazar, gerçekleri abartarak saçma sapan sözlerle eleştiri yapması, idealist ruhla çelişkili görünse bile, temelde bir hedefi amaçladığı kesindir. Zira mevcut sosyal ortamdaki değerler ve ahlaki yapı, yazarı tatmin etmediği için o, süreli zihninde oluşturduğu yeni bir dünya ve hak, hukuk, adalet ve iyiliğin hâkim olduğu bir ortam arzularak onu savunur. Öte taraftan beğenmediği mevcut düzeni, değerlerini ve onları doğuran anlayışları da alaya alarak küçümser. Hatta idealindeki yapının oluşumuna zemin hazırlamak için onlarla savaşmayı bile göze alır.”<sup>373</sup>*

Divan mizahında hiciv yapmanın anlatılan bu nedenleriyle birlikte, en belirgin özelliği ise, müstehcenlik ve küfür içermesi olmuştur. Öyle ki içinde sövgü ve açık saçıklık olmayan eser sayısı yok denecek kadar azdır. Çiftçi müstehcenliği, hicivleri nedeniyle can korkusu taşıyan şairlerin takıyye gayesiyle kullandıklarını ileri sürmektedir. Ona göre şair, yergisini açıklığın arkasına gizlenerek rahatça yapabilmektedir.<sup>374</sup>

<sup>369</sup> İnternet: Çiftçi, H. (1998). “Klâsik İslâm Edebiyatında Hiciv Ve Mizah,” Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı 10, 153.

Web: <http://www.turkiyatjournal.com/DergiTamDetay.aspx?ID=188> 15 Nisan 2019'da alınmıştır.

<sup>370</sup> Çiftçi, 1998, 154.

<sup>371</sup> Çiftçi, 1998, 154.

<sup>372</sup> Çiftçi, 1998, 159.

<sup>373</sup> Çiftçi, 1998, 158.

<sup>374</sup> Çiftçi, 1998, 144.

Micheal Ragon, bireysel gülmeyi, yaygın gülmeye, kalabalıkların gülmesine dönüştüren şeyin, matbaa olduğunu belirtir.<sup>375</sup> 1830'lardan itibaren matbaanın yaygınlaşması, mizahın gelişmesine de katkı sağlamıştır. Türk Mizahı, matbaa yoluyla yaygınlaşmış ve daha geniş kitlelere ulaşabilmiştir.

*“İçlerinde Nasrettin Hoca fıkralarının da bulunduğu pek çok fıkra ve hikâye basılmaya başlanılmıştır. Mizah gazeteleri halkın bildiği, sevdiği Nasrettin Hoca'dan, Ortaoyunu'ndan, Karagöz temsilinden birçok unsur alıp kullanmıştır. O dönemlerde yeni başlayan modernleşmenin tüm işaretleri mizah malzemesi olarak kullanılmaktaydı. Buharlı gemiler, fotoğraf makineleri, tiyatrolar, demiryolları eski ve yeninin çatışmasında yer almaktaydı. İkinci gülme unsuru, modernleşme unsurlarının kötü işlenmesi ya da hiç işlenmemesidir. Çiziler trenleri atlar geçmekte, bozulan vapurları kayıklar çekmekteydi.”<sup>376</sup>*

Müstakil olarak ilk mizah dergisinin çıkması ise 1870 yılında, Namık Kemal ile Teodor Kasap tarafından 'Diyojen' adıyla İstanbul'da çıkarılmıştır. Ermenice ve Fransızca da yayımlanan Diyojen'de, dokunulmazlık zırhı altında olduklarını düşünen saltanat sevdalilerine keskin eleştiriler, vatan, millet ve hürriyet davalarından vazgeçenlere teşhir ve iğnemeler, Osmanlı Devleti'nin ve halkın mizah anlayışlarıyla ilgili yabancı yazar ve gezginlerin görüşleri yer almıştır.<sup>377</sup>

<sup>375</sup> Georgeon, F. (2000). “Osmanlı İmparatorluğunda Gülmek mi?”, *Doğu'da Mizah*, (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Nr. 1408, 89. Akt: Usta, 2005, 48.

<sup>376</sup> Georgeon, F. (2000). “Osmanlı İmparatorluğunda Gülmek mi?”, *Doğu'da Mizah*, (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Nr. 1408, 90,92. Akt: Yardımcı, 2010, 7.

<sup>377</sup> Öğüt Eker, 2014, 104-105.



*Hacivat, Boşboğaz, Cingöz mizah ağırlıklı yayınlarıyla dikkat çekmişlerdir. Bu yayınlarda daha çok saraya, Sultan Abdülhamit'e ve geçmiş döneme sataşmalar ve ince yergiler görülmektedir.*"<sup>380</sup>

Türk mizahı bir diğer durgunluk dönemini, I. Dünya Savaşı ile Kurtuluş Savaşı dönemlerinde göstermiştir.<sup>381</sup> Bu durgunluk sürecinde mizahın özellikle Kurtuluş Savaşı döneminde teknik özellikleri ilgi çekicidir. Daha önceki ve sonraki dönemlerde mizahı, parti, tarikat gibi örgütlerin şekillendirmesi bilinmektedir. Kurtuluş Savaşı sırasında mizahı hükümetler biçimlendirmiştir. Ankara Hükümetini tutan mizah dergisi 'Güleryüz', çıkararı Sedat Simavi; İstanbul Hükümetini tutan mizah dergisi ise 'Aydede', çıkararı da Refit Halit Karay'dır. Bu iki dergi kısa süre çıkmış olsalar da Cumhuriyet mizahı bakımından önemlidir. Güleryüz, Kurtuluş Savaşı'nı destekleyen tek dergi ve gazetedir. Aydede ise, Kurtuluş Savaşı'nda işgalci devletleri tutan, Kurtuluş Savaşı'na karşı çıkan bir dergidir. Bu mizah dergisi, çok zengin bir yazar, çizer kadrosuna sahiptir. Kurtuluş Savaşı kazanılınca, Aydede kapanır. Aynı biçim ve kadrosuyla yerine 'Akbaba' alır.<sup>382</sup>

1928 yılında gerçekleşen Harf Devrimiyle birlikte hem büyük bir bitiş hem de büyük bir başlangıç yaşanmıştır. Yeni harflerin alınmasıyla, Türk mizahı için ayrı bir döneme girildiğini işaret eden bir nirengi noktası olmuştur. Ardından 1930'da Serbest Fırka'nın kurulmuş, bunu takip eden 1939 yılında II. Dünya Savaşı, mizahın yönünü değiştirmiştir.<sup>383</sup>

1945 yılı çok partili yaşama geçiş ile birlikte mizah açısından gelişim yaşanmıştır. Öngören'e göre, bu dönemde, mizahı canlandıracak birçok şart bir araya gelmiştir: *"Halkın kesin olarak muhalefeti tutuşu, çok uzun süredir özgürlüklerin kısık olmasından ötürü, genel bir irkiltinin bulunuşu, Dünya Savaşı'nın yıktığı eski düşüncelerin getirdiği yeni değerlerin henüz içinde yaşamak, demokrasinin ve temel özgürlüklerin dünyayı sarması, teknik olarak da, sosyal açıdan da, mizahı bileyen olaylardır.*"<sup>384</sup>

1946 yılında kurulan Markopaşa, siyasal mizah türünde çıkan ilk gazete olmuştur. Markopaşa, çok partili hayata geçişin, demokratik düzenin mücadelesini vermiştir.

<sup>380</sup> Yardımcı, 2010, 8.

<sup>381</sup> Nesin, 2001, 45.

<sup>382</sup> Öngören, 1983, 79-82.

<sup>383</sup> Öngören, 1983, 87.

<sup>384</sup> Öngören, 1983, 102.



Kaynak: <http://homur.blogspot.com> ,2019

Resim 2. “Marko Paşa” Gazetesi

Nesin’in ifadesiyle, “II. Dünya Savaşının neden olduğu zorluklar ve baskılarla, egemen sınıfa karşı mizahın savaş görevi başlar, bu savaşın öncülerinden biri de Markopaşa’ydı.”<sup>385</sup> Kalem ve Cem gibi dergiler sayılmazsa, mizah anlamında en büyük ilgiyi Markopaşa görmüştür. “Makropaşa’da yer alan Türkiye’nin Amerika Birleşik Devletleri ile ilişkileri, antidemokratik yasalar, karaborsa, enflasyon vb. konular mizah yoluyla eleştirilmiştir.”<sup>386</sup>

1950 yılına gelindiğinde, Cumhuriyeti kuran tek parti, kendi içinden çıkan bir partiye iktidarı bırakarak muhalefete geçmiştir. Bu siyasi değişim sürecinde mizah temsilcileri, Karakedi ve Akbaba olmuştur. Bu mizah dergilerini Tef ve Dolmuş takip etmiş ve yazar, çizer kadrosu açısından dikkat çekmiştir. Bu dönemin yazar, çizerleri usta mizahçı kadrosu olarak sayılmıştır. 1950- 1960 yılları arasında önem arz edecek bir diğer dergi ise, “Taş- Karikatür” mizah dergisidir. Bu dergi, açık bir mücadele durumuna dönen C.H.P ile D.P.’nin mücadelesini yansıtmıştır. Politik ortamdaki gerginlik, gecikmeden mizah dergilerinde yerini almıştır. Bu dönemde ilgili bir diğer önemli olay, yetişen yazar, çizer kadrosundan muhalefeti destekleyen mizahçıların hapse girmesidir.<sup>387</sup>

<sup>385</sup> Nesin, 2001, 55.

<sup>386</sup> Yardımcı, 2010, 8.

<sup>387</sup> Öngören, 1983, 104-105.



1960 sonrasında yaşanan askerî darbeler, yeni anayasa süreçleri mizaha da yansımış, karikatür ve hiciv de durgunluk görülmüştür. Öngören bu duruma, mizah için zengin, doğru yolu bulmakta yararlı bir bunalım dönemi olarak bakmaktadır.<sup>388</sup>

1950'lerden başlayan kırsal kesimden büyük kentlere göç hareketi, her alını etkileyen bir olgu olmuştur. Bu geniş halk kitlelerin, önce kent içine sonra da gecekonduya yerleşmesinin üstünden yirmi yılı aşkın bir süre zarfında, 1970 'lerde büyük şehirleri yeni bir kuşak karşılıyor. Yani kırsal kökenli kitlelerin büyük kentlerde doğmuş ya da büyümüş ilk kuşak çocukları 1970-1980 evresini etkileyecek yaşlara gelmişlerdir. Bu kuşaklar, kır kültürüyle birlikte büyük şehirlerde büyüdüler. Öngören bu durumu kırma kişilik olarak adlandırır. Bu kuşaklar içinde büyüdükleri gecekondu ile derin bir uyumsuzluğa düşmüş, kent yaşamıyla diyalog kurmak konusunda güçlüklerle karşılaşmışlardır. Bu uyumsuzluk süreci beraberinde yeni dinamikleri ortaya çıkarmıştır. Mizaha bu curcunadan nasibini alan bir alan olmuştur. Uyumsuzluk ve curcunanın getirdiği süreçler kendi içinde zaten mizah yüklüdür. Aynı zamanda çelişki ve çatışmalarla dolu bu dönem mizaha zengin bir kaynak olmuştur. Bu mizahın niteliği, gerçekçi, sert ve açıktır. Arabesk kadar yaygın ve etkin olmuştur. Yine bu yıllar arasında mizaha dair gelişme olarak, Gırgır dergisi ve Karikatürcüler Derneğinin etkinliklerinin ön planda olduğu söylenebilir.<sup>389</sup> Gırgır dergisi, 1.200.000'lik trajıyla "dünyada en çok satan üçüncü mizah dergisi" ünvanını almış ve Avni, Fırt, Fırfır, Çarşaf, Hıbrı, Limon, Dıgıl, Dinazor gibi kendine benzeyen birçok mizah dergisinin türemesinin müsebbibi olmuştur. Ayrıca ofset baskı sayesinde karikatürün basımı kolaylaşmıştır.<sup>390</sup>

1983'te başlayan ANAP'ın tek parti iktidarı, 1990 sonrası çok kanallı özel televizyon yayınları toplum hayatını etkileyen bir diğer dönüm noktalarıdır. 1990-2000 yılları arasında özellikle kitle iletişim araçlarının etkisiyle mizaha canlılık ve yaygınlaşma görülmektedir. Televizyonun tüm yurttan yaygınlaşması ve özel televizyon yayınları, halkın dünya mizahını tanımasını, çeşitli komedi filmlerinin ve Kaynanalar'dan, Bir Demet Tiyatro, En Son Babalar Duyar gibi durum komedilerine uzanan dizilerin yapılmasını sağlamıştır.<sup>391</sup>

<sup>388</sup> Öngören, 1983, 111.

<sup>389</sup> Öngören, 1983, 111.

<sup>390</sup> Usta, 2005, 55-56.

<sup>391</sup> Usta, 2005,56.



Görüldüğü üzere, “*gülmeyi anlamak için onu doğal ortamına, yani topluma yerleştirmek gerekir*” diyen, Bergson ne kadar da haklı olmaktadır. Siyasal, kültürel, iktisadi pek çok toplumsal konuda, eleştirel bir misyonla ifadenin aracı olan mizah, onu ortaya çıkaran toplumsal dinamiklerden bağımsız düşünülememektedir. Türk mizahı tarihine bakış, bize aynı zamanda Türk toplumunun geçirmiş olduğu dönemlerin önemli mihenk taşları hakkında ışık tutmaktadır. Bu tarihsel süreç göstermiştir ki, mizah egemen sınıfların baskısıyla ortaya çıkmış ve yine egemen sınıfların baskılarına maruz kalmıştır. Bütün baskı ve zorluklara rağmen, kimi zaman mizah durgun ve sessiz bir dönem yaşamış olsa da, sonunda varlığını daha güçlü şekilde devam ettirmiştir.

Geçen zaman içinde teknolojik gelişmeler de, mizahın yaygınlığı ve farkındalığı açısından olumlu etkiler göstermiştir. Dolayısıyla yazılı devir olarak ele alınan bu bölümünde mizahın zamanla diğer kitle iletişim araçlarında da kendini gösterdiğini ifade etmek gerekmektedir. Çünkü sadece dergi, gazete ile kalmayıp, radyo, sinema ve televizyonda da mizah, önemli bir tür olmuştur. Bu araçlardan konu kapsamında olan sinema filmleri, Türk mizah tarihi içinde hayatın güldürücü yönünü ortaya çıkaran bir sanat türü olarak yerini almıştır. Ayrıca ifade hürriyeti kapsamında eleştiri hakkının sinema filmleri yoluyla kullanımının yine mizah üslubuyla, güçlü ve etkin bir yöntem olduğu düşünülmektedir. Nitekim bu husus, tez konusu bağlamında önem arz ettiği için, Türk sinema filmlerinde mizahın kullanımı ayrı bir başlıkta irdelenecektir.

### **2.5.7. Türk Sinema Filmlerinde Mizah/Güldürü Kullanımı**

Güldürünün bir tür olarak ortaya çıkışı, Dünya sinemasında olduğu gibi, Türkiye sinemasında da sinemanın başlangıcıyla paralellik göstermiştir. Bu nedenle güldürü, sinemanın en eski ve en uzun ömürlü türü sayılmaktadır. Ayrıca insanlar tarafından eğlence aracı olarak görülen sinema, ilk işlevi olarak güldürünün ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Türk sinema tarihinde ilk güldürü denemeleri olarak, Sigmund Weinberg’in 1916’da çekimine başladığı, Fuat Uzkınay’ın 1918’de tamamladığı “*Hikmet Ağa’nın İzdivacı*” ve çekimi yarım kalan “*Leblebici Horhor Ağa*” filmleri kabul edilmektedir. Sadi Fikret Karagözoğlu, “*Bican Efendi*” tiplemesiyle, hem yönetmenliğini yapıp, hem de başrolünü üstlendiği kısa öykülü filmiyle ilk komedi dizisini gerçekleştirmiştir. Sinema da

Tiyatrocular Dönemi olarak adlandırılan dönemde, yani 1918-1940 yılları arasında güldürü sineması, operet-müzikal türü ve tiyatro oyunlarından uyarlanan komedilerden oluşmaktadır. Nitekim güldürü sineması, operetlerle, ortaoyunlarıyla, müzikallerle, tarihsel öykülerle iç içe bulunmaktadır.<sup>392</sup> Muhsin Ertuğrul'un Amerikan vodvil tarzı salon oyunlarının film versiyonlarını çektiği filmler, bu döneme örnek oluşturmaktadır. Ayrıca Muhsin Ertuğrul'un bu müzikal güldürüleri, eleştirel nitelikten uzak salt bir güldürme amacı taşımaktadır. Bu filmlerden bazıları; Ayronoz Kadısı, Bir Kavuk Devrildi, Kıvırcık Paşa'dır.

1953 yılında ilk renkli film olan "Halıcı Kız"ı çeken Muhsin Ertuğrul, bu filmiyle başarısız olması nedeniyle sinema hayatından çekilmiştir. Ancak onun Türk sinemasına olan hizmetleri özellikle Tiyatrocular döneminin tek adamı sayılması ve Geçiş döneminde de verdiği eserlerle gösterdiği çaba kayda değerdir. Onun sinemadan çekilmesiyle, filmler teatral havadan kurtulup, sinemasal özellikler göstermeye başlamıştır. Onaran, Muhsin Ertuğrul'un Türk sinemasına olan hizmetleri için, "Sinemaya kimsenin el atmadığı bir dönemde, kendi girişimiyle bu sanatı Avrupa'da inceleme konusu yapmış, Türkiye'de eleştirmiş ve sonunda kendisi filmler çevirmiştir. Bu bakımdan mesleğin piri, babası sayılabilecek bir öncüdür" diye ifade etmektedir.<sup>393</sup> Ertuğrul, sinemayı gerçekleştirebilecek araç ve gereç yokluğunun olduğu bir dönemde gerekenden fazla bir çaba göstermiştir. Bir tiyatro adamı olarak yaptığı filmler her ne kadar teatral özellikler göstermiş olsa da, bunu bir kusur olarak görmekten çok, aynı dönemde Avrupa'da da denenilen bir tarz olarak görmek daha doğru olmaktadır. Dolayısıyla dönemin şartlarıyla değerlendirildiğinde Muhsin Ertuğrul'u yapamadıklarıyla değil, yaptıklarıyla değerlendirmek gerekmektedir.

Sinemacılar Dönemine gelindiğinde karşımıza Atıf Yılmaz Batıbeki çıkmaktadır. Atıf Yılmaz, 1952 yılında "İki Kafadar Deliler Pansiyonu" ile ilk güldürü denemesinde bulunmuştur. 1957 yılında ise "Gelinin Muradı" filmi ile Kasaba Güldürüsü'nün ilk örneğini Türk sinemasına kazandırmıştır. 1961 yılında ise, kurduğu yerli firmasıyla çektiği ilk film yine güldürü türünde olan "Dolandırıcılar Şahı" filmi olmuştur.

<sup>392</sup> Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Kitapları. 64, 66.

<sup>393</sup> Onaran, 2012, 227.

1960 darbesi ve yeni anayasanın getirdiği bazı özgürlükler sinema alanını da etkilemiş ve özgürlük alanını genişletmiştir. Dolayısıyla bu dönemin, güldürü filmleri de, yeni bir oluşumla seyirci karşısına çıkmıştır. Bu yeni oluşum, yeni bir kimlik sayılabilecek türleri ortaya çıkarmıştır. Bu yeni türler: “*Salon güldürüleri, Kasaba güldürüleri, Seks güldürüleri, Toplumsal içerikli güldürüler*” olarak sıralanmaktadır.<sup>394</sup> Çetin A. Özkırım’a göre de, 1960’lı yılların başlarında güldürü sineması üç bölüme ayrır: “*Tarihi Komediler, Modern Komediler ve Serial Komediler.*”<sup>395</sup> Tarihi komedilere ilk örnek, Leblebici Horhor, serial komedilere ise Bican Efendi güldürüleri örnek verilebilir.

1960’lı yılların güldürü yönetmenlerinden Osman Seden, “*Ne Şeker Şey*”, “*Badem Şekeri*” ve “*Beş Şeker Kız*” üçlemesiyle bol kızlı, bol kahramanlı ve mutlu sonlu salon güldürüleri dönemini açmıştır.<sup>396</sup> Beş Şeker Kız filminde Tayfur tiplemesinin sevilmesi, onun yine bir tipleme olarak başrol almasını sağlamıştır. Ancak 1964 yılında Ertem Eğilmez’in ilk yönetmenlik denemesi olan serinin üçüncü filmi Fatoş’un Fendi Tayfur’u Yendi güldürüsü ile gişede başarı sağlanmamış ve bu tiplemeyle başka film çekilmemiştir. Seden’in 1957 yılında yönettiği “*Berduş*” filminde boyacı rolünde olan Feridun Karakaya’nın halka tarafından beğenilmesi, “*Cilalı İbo*” tiplemesini doğurmuştur. İlk Seden tarafından çekilen Cilalı İbo filmi, başka yönetmenlerin çekimleriyle bir seri olarak 1971 yılına kadar devam etmiştir. Bu dönemde başarılı bir diğer tipleme ise, Hulki Saner yönettiği, Sadri Alışık’ın başarılı oyunculuğuyla ortaya çıkan “*Turist Ömer*”dir. İyi kalpli, duyarlı ve yalnız bir karakter olan Turist Ömer tiplemesi, 1964-1974 yılları arasında Hulki Saner’in yönettiği seri filmleriyle devam etmiştir. Bu dönemde Tayfur, Cilalı İbo ve Turist Ömer tiplmeleri dışında başka yüzlerde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bunlar; *Suphi Kaner*’le “*Gol Kralı Cafer*” (1962); *Necdet Tosun*’la “*Yosun İle Tosun*” (1963); *Vahi Öz*’le “*Horoz Nuri*” (1965); *Nejat Uygur*’la “*Cafer Bey*” (1970); *Rüştü Asyalı* ile “*Keloğlan*” (1971).

Bu dönemin güldürüleri için genel anlamda durumlar üzerine yoğunlaşan “*durum komedisi*” ve karakterler üzerine kurulan “*karakter komedisi*” şeklinde kendini gösterdiği söylenebilir.<sup>397</sup> Özellikle salon güldürülerinin çoğaldığı bu dönem yerini 1974’te doğru

<sup>394</sup> Özgüç, 2005, 59.

<sup>395</sup> Özgüç, 2005, 58.

<sup>396</sup> Özgüç, 2005, 60.

<sup>397</sup> Battal, V. (2015). *Yavuz Turgul Sinemasında Mizah ve Toplumsal Eleştiri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi s.15.

seks güldürülerine bırakmıştır. Bu güldürüler bir toplumsal eleştiri ya da taşlamadan yoksundur. Hatta seks güldürüleri, seksin ve kadın bedeninin cinsel sömürü nesnesi olarak kullanıldığı basit, laubâli bir dil ile dolu olduğu filmlerdir.

1970’lilere gelindiğinde artık salt güldürüler ve tip güldürüleri terk edilerek filmlerde yazılı ve sözlü Türk mizah birikiminden faydalanılmaya başlanmıştır. Bu durum, Türk güldürüsü denen yeni bir tür ortaya çıkmıştır.<sup>398</sup>

Türk güldürü film türünün başarılı yönetmenleri; Ertem Eğilmez, Atıf Yılmaz, Osman Seden, Kartla Tibet, Zeki Ökten ve Yavuz Turgul’dur. Türk güldürüsüne önemli katkılar sağlayan bu yönetmenlerin neredeyse hepsi Arzu Film ekolünden gelmektedir. Arzu Film; Ertem Eğilmez önderliğinde bir araya gelen, güldürü türünde başarılı örnekler veren yönetmenlerin çok sayıda güldürü filmlerinin çekilmesini sağlamış olan yapımevidir. Arzu Film’i bir ekol yapan onun, kendine has motiflerle geleneksel Türk mizah kültüründen beslenmiş olmasıdır. Bu güldürü filmleri genelde, Karagöz, Ortaoyunu ve Köy Seyirli Oyunlarındaki sıkça rastlanan temalara dayanmıştır. Kavuklu- Pişekâr, Karagöz-Hacivat benzeri karakterler aracılığıyla basit insanlar üzerinden toplumda yanlış giden şeyleri ve ahlâkî bozulmaları eleştirmiştir. Bu tür, yönetmenlerin kendi tarzlarını geliştirmelerinde de büyük katkı sağlamıştır.<sup>399</sup>

Özellikle Ertem Eğilmez, Zeki Ökten ve Kartal Tibet kendilerine has bir üslupla 1970’lerde sinemaya yeni bir soluk getirmişlerdir.<sup>400</sup> “*Amerikan sinemasında Frank Capa tarafından uygulanan “küçük insanların kendilerinden umulmaz bir gözüpeklilik göstererek kendilerini güçlü sanan kişileri alt etmesi” konulu filmleri Türkiye’de Ertem Eğilmez gerçekleştirmiştir.*”<sup>401</sup> Eğilmez, filmlerde belirli oyuncu kadrolarını kullanarak, (Münir Özkul, Adile Naşit, Kemal Sunal, Halil Akçatepe, Ayşen Gurun, Zeki Alasya, Metin Akpınar gibi) toplumsal güldürünün ilk örneklerini vermiştir. Bu filmler gerçekçi aile hikâyeleri ve mahalle güldürüleriyle basit tiplerden farklılaşarak farklı bir boyut kazanmıştır.

<sup>398</sup> Dikiciler, O. (2002). *Arzu Film Ekolü*. Ankara: Aksav Yayınları. 20.

<sup>399</sup> Dikiciler, 2002, 20-22.

<sup>400</sup> Özgüç, 2005, 66.

<sup>401</sup> Yıldırım Önk, Ü. (2011). Türk Sineması’nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980). *Journal of Yasar University*, 23-6. 3871-3871.

Web:<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/jyasar/article/view/5000066153/5000061659> 13 Nisan 2019’da alınmıştır.

Eğilmez'in başlattığı güldürü ekolü Türk toplumunu yansıması ve toplumla uyumlu olması açısından da başarılı olmuştur. Bu üç yönetmene Atıf Yılmaz ve Yavuz Turgul'u da ekleyen Dikiciler, başarılı ve düzeyli güldürü filmleri yapan bu yönetmenlerin Türk güldürü sinemasının kalitesini artırdığını belirtmektedir. Bu ekol içinde Kartal Tibet, sadece beş filmini Arzu Film bünyesinde çekmiş olsa da, kaliteli bir güldürü tarzı geliştirmiştir.<sup>402</sup>

Bu dönemin önemli serilerinden “*Hababam Sınıfı*” Rıfat Ilgaz'ın romanından uyarlanarak, ilk dört ve sonuncu film Ertem Eğilmez, beşinci film ise Kartal Tibet tarafından seyirciyle buluşturulmuştur. Seyirci tarafından büyük ilgi gören filmlerin başrolleri, Münir Özkul, Tarık Akan, Kemal Sunal, Adile Naşit ve Halit Akçatepe tarafından paylaşılmıştır

Bu güldürü tipleri içinde toplum tarafından en çok beğenilen ve tutulan Kemal Sunal'ın “*Şaban*” tiplemesidir. Yüz mimikleri ve başarılı diyaloglarla gerçekleştirilen güldürü, filmin sonunda her zaman dalga geçen Şaban olmasıyla son bulur. Şaban, aptal görünüşüne rağmen bu görünüşün ardında son derece zekidir. Dönemin Türkiye'sinde yaşanan politik ve ekonomik zorluklar, yoksulluk ve toplumsal çarpıklıklar güldürü sinemasına rağbeti arttırırken, bir taraftan da Türk güldürüsüne konu olan içeriklere yansımıştır. Kemal Sunal'da, böyle bir sürecin prototipi olan aktör olmuştur.

Sunal'ın ilk rol aldığı 1972 yılındaki “*Tatlım Dillim*” filminden, “*Düştürü Dünya*” 1988 yılına değin çekilen filmlerde gösterdiği başarı, genel olarak toplumsal eleştiriye dayalı güldürüye dayanmaktadır.

Bu dönemin önemli bir diğer ismi, Şener Şen'dir. Yan rollerde yerini alan Şener Şen'in “*Hababam Sınıfta Kaldı*” filmiyle ilgi çektiğini ve Kemal Sunal'la birlikte rol aldığı filmlerde, Şaban karakterine karşı, üçkâğıtçı ve kurnaz bir karakteri canlandırıldığını görürüz. Daha sonraki yıllarda ise Şen, başarılı bir başrol oyuncusu olarak yerini almıştır. Her filminde, toplumsal bir Türkiye panoraması çizen ve ağırlık verdiği oyun tarzı trajikomik bir anlatım üslubuna dayalı olup, kara komedilerin en tutarlı oyuncusu olmuştur. Şen'in Türk sinemasındaki yerini belirleyen filmler ise şöyle sıralanmaktadır: Ertem Eğilmez'in “*Namuslu*” (1984); *Başar Sabuncu'nun* “*Çıplak Vatandaş*”(1985);

<sup>402</sup> Dikiciler, 2002, 28-34-35.

*Nesli Gölgeçen'in "Züğürt Ağa"(1985); Yavuz Turgul'un "Muhsin Bey" (1986) ve Ertem Eğilmez'in "Arabesk"(1988).*<sup>403</sup>

Yukarıda ismi geçen filmler göz önüne alındığında, 1980'li yıllarının güldürü film niteliğinde, toplumsal sorunların konu edinme ve toplumsal eleştiriye yer verme eğiliminin arttığını söyleyebiliriz. Bu dönemin güldürülerinde tip yerini karaktere bırakmış ve toplum hayatı içinde yer alan bu karakterler etrafında gerçekleşen olaylarla, güncel olaylar arasında bağlantı kurularak ince taşlamalar yapılmıştır. Dolayısıyla bu dönem, Türk Sineması'nda güldürü türünün mizah özelliklerinin en etkili görüldüğü dönem olarak değerlendirilebilir.

1990'lı yıllarda ise, genel anlamda Türk Sinemasında çekilen filmlerde azalma görülmüş ve güldürü türünde de çok az eser verilmiştir. *"Ancak güldürü ve mizah öğelerini barındıran filmlerin toplumsal yaşamdan soyut düşünülmeceği, her toplumun gülme unsurlarının kendine özgü olduğu göz önünde bulundurulduğunda Türk Sinemasında güldürü türünün Yeşilçam döneminden bu yana değişerek var olduğu söylenebilmektedir."*<sup>404</sup>

2000'li yıllara gelindiğinde en çok izlenen güldürü türü film örneklerinin kahramanlar üzerinden durum komedisi anlatımlı bir yöne doğru gittiği görülmektedir. Karakter yerine tiplerin öne çıktığı, toplumsal eleştiri yönü zayıf, kahramanların düştükleri komik durumlarla gündelik hayatlarına ışık tutan ve çoğu zaman çağın gerisinde kalmış olan kahramanlarla çağa ayak uydurmuş kişiler arasındaki çatışmayı konu alan filmler olmuştur.<sup>405</sup> Ayrıca güldürü türlerinde bir çeşitlenme yaşanmıştır. Bu çeşitlilik Korku-komedi, romantik komedi, macera- komedi, bilimkurgu-komedi, gençlik komedisi ve Hollywood film parodileri şeklinde görülmektedir. Toplumsal eleştirinin yok denecek kadar azaldığı bu dönemde, Abuzer Kadayıf (2000) ile başlar. Filmde 1980'lerde ülkemizde kurulan vahşi kapitalizm ve mafya düzeni eleştirilir. Bir kültür trajedisi kara mizahla eleştirilmektedir.<sup>406</sup>

<sup>403</sup> Özgüç, 2005, 69.

<sup>404</sup> Battal, 2015, 16-17.

<sup>405</sup> Battal, 2015, 17.

<sup>406</sup> Arslantepe, M. (2011). *"Türk Komedi Sinemasının Gelişim Süreci"*, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyanın Mizah Olgusu Kongre Kitabı, Atatürk Üniversitesi. s.741.

Traji-komik filmlere, *Fasülye* (2000), *Vizontele* (2001), *Vizontele Tuuba* (2004), *Pardon* (2005), *Organize İşler* (2005), *Dondurmam Kaymak* (2005), *Şans Kapıyı Kırınca* (2005), *Hokkabaz* (2006), *Beynelmilel* (2006) örnek oluşturur. Bu türdeki filmlerden *Çinliler Geliyor* (2006), küreselleşmeye bir tepki içermektedir. *Osmanlı Cumhuriyeti* (2008) ise, Osmanlı devletinin günümüze uyarlanmış devamını anlatır. Bu dönemde eski güldürü filmlerinden, film dizilerin yapıldığı görülmektedir: *Hababam Sınıfı Merhaba* (2003), *Hababam Sınıfı Askerde* (2004) buna örnek oluşturur.

2000’li yılların güldürü türünde öne çıkan isimler Cem Yılmaz ve Şahan Gökbar olmuştur. Tip üzerine kurulu Recep İvedik filmleri seri halinde Recep İvedik 1,2,3 şeklinde 2008-2009-2010 yıllarında yapılmıştır. Recep İvedik’te, kural tanımazlığı ve sınıf farkı gözetmeyen davranışları mizah aracı olarak kullanılmıştır. Tür parodisi, “*GORA* (2004)” bilimkurgu komedi türünde ve “*Yahşi Batı* (2009)” filmleriyle gerçekleşmiştir. Recep İvedik, *GORA* ve hatta *AROG* (2008), filmlerinde argo sözcük kullanımı oldukça fazladır. Eski güldürü filmlerine oranlar bu tür konuşmalar artmış ve tepkiye neden olmuştur.

2000’li yılların ilk on yılında çekilen filmlerde, izleyiciyi güldüren unsurlar önceki dönem güldürülerine göre farklılıklar göstermektedir. Gülmenin arkasında gizlenen üstünlük duygusu, nesnelere arasındaki uyumsuzluklar ve rahatlama duyguları komedinin içine gömülmüş “gülme kışkırtıcıları” olan unsurlar değişmiştir.<sup>407</sup>

---

<sup>407</sup> Şahinalp, D. S. (2010). Türkiye’de Gülmenin Dönüşümü 1970 ve 2000’li Yıllarda Komedi Filmlerinin Karşılaştırılmalı Bir Analizi. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul, Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler. Akt: Battal, 2015, 22.





## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### HÜKÜMET KADIN I –II FİMLERİNDE MİZAH YOLUYLA İFADE HÜRRİYETİNİN KULLANILMASI

#### 3.1. Yöntem

Türk mizah filmleri, popüler anlatılar olarak toplumsal hayatın önemli temsilleri ile iç içedir. Diğer sinema film türlerinde olduğu gibi mizah içerikli filmler de sosyal, siyasal ve kültürel bir bağlamın içinde doğar, onu yansıtır ve yeniden inşa ederler. Bu filmler bize üretildikleri dönemin sosyal, kültürel ve ekonomik şartları hakkında bilgi verdikleri gibi, yaşanan koşullar karşısında insanların konumlanışını ve kendilerini ifade ediliş şekilleri hakkında da bilgi vermektedirler. Bu işlevselliğiyle sinema filmleri en yalın haliyle “*dile getirme*” yani “*ifade edebilme aracı*” görevini gerçekleştirir. Bu ifade edebilme görevi, daha önceki bölümde de detaylıca irdelendiği üzere, trajik olabildiği gibi, mizah yoluyla da yapılabilir ve eleştirinin bir aracı olarak işlev görebilir. Bu eleştiri, toplumsal hayat içindeki sorunlara yönelik veya bu sorunlara işaret etme şeklinde de olabilmektedir.

Tez çalışmasının bu bölümünde incelenecek olan filmler, tema ve ifade ediliş şekli olarak yukarıda bahsedilen bağlam çerçevesinde açıklanacaktır. Çalışma kapsamında ele alınan filmlerin çözümlenmesinde ise ‘eleştirel söylem çözümlemesi (ESC) yöntemi’ kullanılacaktır. ESC, bir ifade aracı olarak ele alınan sinema filmlerinden seçilen örneklerinin, içerdikleri mizahî unsurlarla, düşünce ve kanaatlerin açıklanması ve yayılmasında önemli bir araç olduğunun ortaya konulmasını sağlayacak bir yöntem olarak düşünülmektedir.

Eleştirel söylem analizi (critical discourse analysis- CDA), söylemin ardında yatan ideolojiyi dilbilim temelli bir yaklaşımla ortaya çıkarma yöntemi olarak tanımlanmaktadır.<sup>408</sup> Bu yöntem, antropoloji, edebiyat, dil bilimleri, sosyoloji ve psikoloji gibi sosyal bilimler alanlarının disiplinler arası etkileşimiyle oluşan bir çözümlerdir. Toplumsal bir pratik olarak kabul edilen söylemi, dil kullanım birimleri, toplumsal yapı ve

<sup>408</sup> Büyükkantarcıoğlu, N. (2006). “Söylemden İdeolojiye: Eleştirel Söylem Çözümlemesi”, *Dil Bilim- Temel Kavramlar Sorunlar Tartışmalar*, (Yayıma Hazırlayan: Ahmet Kocaman), Ankara: Dil Derneği. 105.

kurumlar arasındaki ilişkiyi metnin içinde bulunan ideolojik yapı bağlamında tanımlar ve açıklar.<sup>409</sup>

Büyükkantarcıoğlu da, bu yöntem için çok disiplinli bir yaklaşımın gerekliliğini belirtir. Ona göre bu yaklaşım aracılığıyla, *“toplumdaki güç ilişkileri, bu ilişkiler çerçevesinde ortaya çıkan eşitsizlikler; algılama ve anlamlandırma biçimleri; toplumdaki aşamalı yapılanma; tarihsel ve kültürel sınıflanmasında temsil biçimleri ve ayrımcı yaklaşımlar gibi çeşitli özellikler izlenebilmekte; koşut olarak, söylemin neden o biçimde oluştuğuna yönelik değerlendirmeler elde edilmektedir.”*<sup>410</sup>

Çelik ve Ekşi'nin Foucault'tan aktardığına göre, insanlar sadece söylem sınırlamaları içinde düşünebilirler. Bu söylem; amaç, geleneksel destekler, güç ilişkilerinin yeniden üretilmesi ve bunların ideolojik etkilerini inşa eden ifade sistemi olarak tanımlanmaktadır. Söylem analizinin merkezinde eleştiri olduğunu vurgulayan Elliott, söylem analizinin eleştirisini genelde sosyal grupların veya bireylerin gücü elde etmek ve ideolojik görüşlerini yaymak için dili nasıl kullandığı üzerine yoğunlaşmıştır.<sup>411</sup> Tuğran'a göre ise bu yöntem, yapısını sadece dilsel unsurlar üzerine kuran söylem çözümlemesinin sınırlılıklarını aşan bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle ESÇ, toplumsal ve kültürel olaylar ile söylem arasında bir bağ kurmaktadır.<sup>412</sup> Bu bağ, politik süreçlerden bağımsız düşünülemezdir. Çalışma kapsamı içinde seçilen filmler de, iktidar, güç, çıkar, cinsiyetçilik, hegemonya, sınıf farkı, ideoloji, gelenek, sosyal yapı gibi temaları mizah yoluyla ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla filmleri incelemek için ESÇ yönteminin seçilme sebebi olarak, Teun A. Van Dijk'in da belirttiği üzere, bu analizin *“güç ilişkileri, değerler, ideolojiler, kimlik tanımlamaları gibi çeşitli toplumsal olguların dilsel kurgulamalar yoluyla bireylere ve toplumsal düzene nasıl yansıtıldığı ve nasıl işlendiği ile ilgilenmesi”* gösterilebilir.<sup>413</sup>

<sup>409</sup> Ankaralığıl, N. (2008). “Van Dijk'in Eleştirel Söylem Analizinden Harketle 'The Siege- Kuşatma' Filmi Üzerine İdeoloji Çözümlemesi” Film Çözümlemesi içinde, der. Parsa Seyide, İstanbul: Multilingual. 152.

<sup>410</sup> Büyükkantarcıoğlu, 2006, 105.

<sup>411</sup> Çelik, H., Ekşi, H. (2008). “Söylem Analizi”, *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27). 113.

<sup>412</sup> Tuğran, N. H. (2014). *Türk Sinemasında Hastalık ve Beden Temsilleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.14.

<sup>413</sup> Van Dijk, T. (2003). “Critical Discourse Analysis”, D.Schiffrin., D. Tannen, & E., H. Hamilton (Ed.), In *The Handbook of Discourse Analysis*. (352-372). Oxford: Blackwell Publishing. Akt: Çelik, Ekşi,2008, 113.

Van Dijk'ın eleştirel söylem çözümlemesi, son yıllarda en fazla öne çıkan ve tercih edilen söylem çözümleme yöntemidir. Van Dijk'ın yöntemi, genelde medyanın ürettiği enformasyon ve eğlence ürünlerinin incelenmesini içermektedir. Zor'a göre bu medya ürünleri ve medyada yer alan haberler kendi içinde anlambilimsel bir bütünlük taşımaktadır. Yani haberler ve diğer medya ürünleri, sosyal, kültürel ve ekonomik şartlara bağlı olarak kendilerine özel değer ve amaçlara sahiptir. Dolayısıyla bunlarla bağlantılı olarak içerikler, yorum çerçeveleri sebebiyle farklı şekilde değerlendirilmelerinin önünü açmaktadır. Bu da eleştirel söylem çözümlemesinin sadece medya ürünlerinin üretim ya da oluşum süreçleriyle ilgili olmasının değil, aynı zamanda anlama ve yorumlama süreçlerine de farklı bakış açıları getirilmesini sağlamaktadır.<sup>414</sup>

Ayrıca belirtmek gerekir ki, söylemin arka planında yer alan ideolojiyi ya da dolaylı olarak sezdirilen anlamı ortaya çıkaran bu yöntem, sadece medya ürünleri için değil, her tür söylemdeki iktidar yapısının ve ideolojik söylemin analizi için kullanılabilir. Zor buna örnek olarak Van Dijk'ın "*Ideology and Discourse: A Multidisciplinary Introduction*" isimli çalışmasından bahsetmektedir. Bu çalışma, Hollanda'daki göçmenlerle ilgili parlamentoda yapılan konuşmaların ideolojik boyutunun incelenmesidir.<sup>415</sup> Dolayısıyla en kapsamlı Van Dijk'ın tanımıyla eleştirel söylem çözümlemesi, "*metin ve konuşmalarla ortaya konulan sosyal güçlerin kötüye kullanılması, egemenlik ve eşitsizliklerin çoğaltılması gibi konuları ele alan ve karşı koyma yollarını araştıran bir analitik söylem araştırması türüdür. Bu tür araştırmalar toplumsal eşitsizliğin anlaşılmasını ve ortaya çıkarılmasını sağlayarak buna karşı koymanın önünü açar.*"<sup>416</sup>

Söylem, dilsel pratiklerin kullanılma biçimleri olarak açıklanmakla birlikte, egemen ideolojinin güç ve iktidar ilişkilerinin varlığı ve düzenlenmesi anlamında önemli bir role sahiptir. Öyle ki, medya çalışmaları anlamında da söylem kavramı, yerini ideolojiye bırakmaya başlamıştır. Bu bağlamda ideoloji de toplumsal yaşam inşasında, bireylerin yaşadığı dünyayı oluşturan simgelerin ve anlamların karşılıklı etkileşiminden ortaya

<sup>414</sup> Zor, L. (2017). "Van Dijk'ın Eleştirel Söylem Analizinin Sinema Filmlerine Uygulanması Ve Kazakistan Sineması'ndan Örnek Bir Film Çözümlemesi: Stalin'e Hediye", İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası, Kırgızistan, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 61, 879.

<sup>415</sup> Zor, 2017, 879.

<sup>416</sup> Van Dijk, T. (2003). "Critical Discourse Analysis", D.Schiffrin., D. Tannen, & E., H. Hamilton (Ed.), In *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishing. 352. Akt: Zor, 2017, 879.

çıkılmaktadır. Dil, ideoloji ve anlam arasındaki ilişkileri açıklamaya çalışan göstergebilimsel ideoloji kuramının kurucusu Valentin Nikolayeviç Voloşinov'dur. Voloşinov, dil ve ideoloji sorununun farklı yaklaşımlar olarak değil, bir bütün olarak ele alınması gerekliliğini savunmaktadır. Ona göre, nerde bir gösterge varsa, orada ideoloji vardır. İdeolojik her şey göstergesel bir değere sahiptir. Ayrıca ideolojik olan hem içinde yaşanan gerçeğin bir parçası hem de ek olarak göstergeler sisteminin ona verdiği bir artı-değer'e sahiptir ve kendi dışında bir gerçekliğe de gönderme yapar, bu bileşim onu farklı kılar. Gösterge olmaksızın ideoloji de yoktur.<sup>417</sup> Dolayısıyla göstergeler alanına değinilmeden ideolojik bir çözümlemeden bahsedilememektedir.

Görüldüğü üzere ideoloji kavramı, eleştirel söylem çözümlemesinin önemli kavramlarından biridir. Öyle ki ideoloji, iktidar ile birlikte söylemin içine örtük bir şekilde yerleşmiştir. İdeolojik perspektiften bakıldığında her birey ve grup, kendisi dışındakileri ve dünyayı yorumlarken belirli inançlar, tutumlar ve değer yargılar içinden hareket etmektedir. Bu ideolojinin yeniden üretilmesinde ve yaygınlaştırılmasında dil ve söylemi ileten kitle iletişim araçları önemli bir role sahiptir.<sup>418</sup>

Van Dijk'e göre ideolojilerin söylem boyutu, *"ideolojilerin günlük konu ve konuşmalarımızı nasıl etkilediğini, ideolojik söylemi nasıl anladığımızı ve toplumda ideolojinin yeniden üretiminde söylemin nasıl yer aldığını açıklar. Bu sebeple söylem, ideolojilerin yeniden üretiminde ve günlük ifadelerde vazgeçilmez bir rol oynar. Söylem yapıları içindeki imgeler, söz dizimi, konu, tutarlılık, (ön)varsayımlar, metaforlar ve uslamlama gibi anlamın birçok yönüne kadar, ideolojilerin söylem yapılarını nasıl etkilediği önem taşımaktadır."*<sup>419</sup> Dolayısıyla ideolojilerin hayatın her alanında söylem aracılığıyla aktarılması kadar, söylemin ideolojiyi ve toplumsal pratikleri etkileme gücü de önemli bir husustur. Büyükkantarcıoğlu bu durumun politika söyleminde ve reklamlarda her gün izlenebildiğinden bahseder. Ona göre, bu ve benzeri söylem örnekleri, özellikle dil ve ikna arasındaki ilişkinin önem kazandığı, ideolojinin geçerli ikna yolları ile benimsetilip bireysel ya da toplumsal davranış değişikliklerinin amaçlandığı örneklerdir. Dolayısıyla dil

<sup>417</sup> Karaduman, S. (2017). "Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı ve Sunduğu Perspektif", *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4/2, Güz. 33.

<sup>418</sup> Ankaralıgil, 2008, 153.

<sup>419</sup> Van Dijk, T. (2003). "Critical Discourse Analysis", D.Schiffrin., D. Tannen, & E., H. Hamilton (Ed.), In *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishing. 13-14. Akt: Karaduman,2017, 40.

ve ikna arasındaki ilişki temelde ideolojiktir. Bu nedenle iknaya yönelik ideolojik her tür söylem politik söylemdir.<sup>420</sup>

Görüldüğü üzere, söylem toplumsal bir pratik olması nedeniyle, çözümlenmesinde metinlerin toplumsal bağlamından koparılmaksızın ele alınması söz konusudur. Dolayısıyla söylemin çözümlenmesinde birçok unsur göz önünde tutulmaktadır.

*“Öncelikle bağlamın dikkate alınmasının yanı sıra söylemin hangi döneme, hangi kültüre ve hangi sosyal duruma ait olduğunu, ileti sahibinin ilgisini, amacını ve niyetin, ortaya koyan içeriksel özellikler dikkate alınmalıdır. Söylemin dilini, dil kullanımının kurallara uygunluğunu, kullanılan bölgesel ya da sosyal diyalektleri, cümle ve sözcük yapısını, söylem davranışlarını, söylemin tema ve amacını içeren gramatik özellikler göz önünde bulundurulmalıdır. Söylemin sahibi ve alıcısının kim oldukları, aralarındaki rol ve statü farkı, söylem sahibinin stratejisi gibi etkileşimsel özellikler incelenmelidir. Yazım ya da ses özellikleri, ifade ediş biçimleri, konuşmacıyı ve muhatabını karakterize eden jest ve mimikler gibi sunum özellikleri ele alınmalıdır. Bütün bunların yanı sıra söylemin yapısı, bu yapının organize biçimi ve stil özelliklerini kapsayan diğer yapısal özellikler de mutlaka dikkate alınmalıdır”<sup>421</sup>*

Bu bağlamda tez çalışmasında yer alan filmlerin çözümlenmesi için seçilen yöntem, söylem kavramı ve bu kavramın iktidar ve ideoloji ile olan bağını ortaya koyan en önemli kuramcılardan Van Dijk’in eleştirel söylem çözümlenmesine dayanmaktadır. Van Dijk’in bu çalışmasına, M. Foucault, L. Althusser, V. Voloshinov, M. Pecheux, P. Bourdieu, M. Bakhtin, C. Mouffe, E. Laclau, N. Luhman gibi post-yapısalcı kuramcılarının söylemle ilgili görüş ve fikirleri belli bir düşünsel zemin sağladığı belirtilmelidir.<sup>422</sup>

Van Dijk’in formüle ettiği haber söylem çözümlenmesi yöntemi; makro ve mikro yapının çözümlenmesi şeklinde tasarlanmıştır. Bu yöntem, metnin içeriğini, retorikini, semantiğini ve anlatisini kapsamaktadır. Makro yapı bağlamında, metnin teması, tematik yapısı ve konusu gibi söylemin bütün boyutları ele alınmaktadır. Başka bir ifadeyle metnin

<sup>420</sup> Büyükkantarcioglu, 2006, 109.

<sup>421</sup> Baş, T., Akturan, U. (2008). Nitel Araştırma Yöntemleri, Nvi vo 7.0 ile Nitel Veri Analizi, Ankara: Seçkin Yayıncılık. 34-35. Akt: Zor, 2017, 880.

<sup>422</sup> Karaduman, 2017, 40.

bölmeleri ve paragraflarının söylemleri üzerinde odaklanılmaktadır. Bu kapsamda tematik yapı ile metnin içerisinde yer alan sebep sonuç ilişkisine (condition/cause veya consequence) ve metnin en baştaki konusundan en alta kadar ya da üst düzey konudan en alt düzeydeki detay konulara kadar söz edilen hususlardan bahsedilmektedir. Mikro yapı bağlamında ise, metnin sesleri, sözcükleri, cümle yapıları ve anlamları ele alınmaktadır. Bu mikro çözümlemede söylem stili ele alınmakta ve aynı konunun farklı bir biçimde nasıl dile getirildiği üzerinde durulmaktadır. Cümle ve sözcükler aracılığıyla söylemde bulunanın sosyal, kültürel düzeyi hakkında çıkarımlar yapılmakta ve görsel verilerle söyleme katkısına yer verilmektedir.<sup>423</sup> Tuğan'ın aktardığına göre, Van Dijk tarafından haber metinlerine yönelik oluşturduğu eleştirel söylem çözümlemesinin aşamaları, Özer tarafından daha anlaşılır olması için tablolştırılmıştır.<sup>424</sup>

Bu söylem analiz yöntemi her ne kadar haber çözümlemelerine dayansa da, Ülkü, *“Van Dijk’in haberleri yalnızca metinsel ve yapısal açıdan incelemeyi, anlam ve üretim düzenlerine de çözümleme ve açıklama getirdiğini”* ifade etmektedir.<sup>425</sup> Daha önce de belirtildiği üzere, Van Dijk bu yöntemin öncelikle toplumsal gücün kötüye kullanımının, tahakkümün ve eşitsizliğin yeniden üretilme ve uygulanma şekilleriyle ve bunların toplumsal ve politik bağlam içerisinde ki, yerinin metin ve konuşmalarla direnme biçimlerinin incelenmesi yoluyla söylem çözümlemesi araştırması olduğuna vurgu yapmaktadır. Bu vurgu, eleştirel söylem çözümleme yönteminin diğer metinlere de uygulanabileceğini ortaya koymaktadır. Tuğan'ın da belirttiği gibi bir metin olarak alınabilecek olan filmler de eleştirel söylem çözümlemesi yöntemi kullanılarak analiz edilebilmektedir.<sup>426</sup> Dolayısıyla bu çalışmada da Van Dijk'in yöntemi temel alınmaktadır. Ayrıca ideoloji ve iktidarın söylemin içine yerleştirildiği göz önüne alınarak, bu ideolojilerin yeniden üretilmesi ve yaygınlaştırılmasında rol oynayan bir kitle iletişim aracı olan sinema filmlerinin görsel ve işitsel özellikleriyle güçlü etkiye sahip olması bu yöntemin kullanımına uygun düşmektedir.

<sup>423</sup> Devran, Y. (2010). *Haber, Söylem, İdeoloji*. İstanbul: Başlık Yayın Grubu. 64-66.

<sup>424</sup> Özer, Ö. (2009). Eleştirel Haber Çözümlemeleri, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, Eskişehir. Akt: Tuğan, 2014, 15.

<sup>425</sup> Ülkü, G., (2004). “Söylem Analizinde Yöntem Sorunu ve Van Dijk Yöntemi”, Haber., Hakikat ve İktidar ilişkisi içinde, der. Çiler Dursun, Ankara: Kesit Tanıtım. s.312. Akt: Tuğan, 2014, 16.

<sup>426</sup> Tuğan, 2014, 16.

### 3.2. Film Çözümlemeleri

ESÇ yöntemi ile analiz edilen sinema film örnekleri göz önüne alınarak<sup>427</sup>, Tuğan'ın, Van Dijk'in analiz aşamalarının sinema filmlerinin teknik ve kendine has özelliklerine göre uyarladığı şablon, tarafımızdan Hükümet Kadın I (2012) ve Hükümet Kadın II (2013) filmlerinin çözümlemesine uyarlanmıştır.<sup>428</sup>

#### A. Makro Yapı

1. Tematik Yapı
2. Toplumsal Bağlam
3. Olay Örgüsü

#### B. Mikro Yapı

1. Karakterler ve Diyaloglar
  - 1.1. Mizahî Eleştirel Dil Temsilleri
2. Görüntü Düzenlemesi
3. Ses ve Müzik
4. Bağlam ve Filmin Adı Arasındaki İlişki

#### 3.2.1. Hükümet Kadın I Filminin Eleştirel Söylem Analizi

**Filmin Konusu:** Film, 1956 yılında Mardin'in ilçesi olan Midyat'ta geçmektedir. Halk tarafından sevilen ve sayılan Belediye Başkanı Aziz Veysel Nuroğlu, o zamanın şartlarında mevcut olmayan şebeke suyunu Midyat'a getirmeye çalışmaktadır. Aziz Veysel, halkı için edindiği hizmet vizyonuyla sadece susuzluğu gidermekle kalmayıp, ilçenin medenileşmesinin de önünü açmayı hedeflemektedir. Ancak trafik kazası sonucu hayatını kaybeden Belediye Başkanı'nın vizyonu yarıda kalmıştır. Aziz Veysel'in eşi Hate, eşinin yarım kalmış vizyonunu ve projelerini yerine getirmek için Belediye Başkanı olarak göreve başlar. Ancak Belediye Başkanlığına dair hiçbir fikri olmayan Hate'nin tek sorunu politik mevzulardan anlamıyor olması değildir. Hate, hem sekiz çocuklu bir kadın olarak, hem de okuma yazma bilmiyor olmasından kaynaklı birçok sorunla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Öyle ki, bu süreçte azimle okuma ve yazmayı bile öğrenen Hate,

<sup>427</sup> Bkz. Başka Dilde Aşk (2009), Dilber'in Sekiz Günü (2009), Yazı Tura (2004), Sonbahar (2008), Kelebeğin Rüyası (2013), Saç (2010); The Siege (1998), The Gift to Stalin (2008).

<sup>428</sup> Tuğan, 2014, 17.

anaçlıktan da gelen bir fedakârlıkla eşinin yarım kalan vizyonunu gerçekleştirmiş ve Midyat'a suyu getirmiştir. Hate'nin Midyat'a elektrik getirmek gibi daha nice planları varken 1960 Askeri Darbesi nedeniyle görevine son verilmiştir. Bu hikâye, Hate'nin torunu tarafından yıllar sonra daktiloyla kâğıda aktarılan anılar şeklinde gösterilmiştir.

## A. MAKRO YAPI

### 1. Tematik Yapı

Filmin temalarından bahsetmeden önce, bu temaları oluşturan motiflerin ortaya konulması gerekmektedir. *“Çünkü konu ile filmin motifi aynı değildir. İçerik kendisini motifler aracılığıyla sunar. Öykünün çarpıcı özellikleri filmin konusunu somutlaştırır. Ama konu motif değildir. Göstergebilimci Gremias'a göre izlek (tema), ana şeye götüren yollardır ve soyuttur. Motif ise, bu izlekler üzerinde bulunana ana taşladır ve somuttur. Motifler tekrarlanarak izlekleri oluştururlar.”*<sup>429</sup>

Mizahî unsurlarla donanmış olan filmin en belirgin motifi, dönemin şartlarında Midyat'ın şebeke suyuna duyduğu ihtiyaçtır. Filmin daha başındayken Midyatlıların yaşadığı susuzluk problemi, birçok sahnede mizahî bir dille sunulmuştur. Öyle ki, içlerinde Yezidi ve Süryanilerin de olduğu Midyatlılar birlikte yağmur duasına çıkmıştır. Aralarında geçen mizahî konuşmalardan, zaman zaman iğneleyici, hicivli bir üslup olsa da, birbirleriyle huzur içinde yaşadıkları ve aynı amaç için Müslümanlarla bir araya gelebildikleri görülebilmektedir. Hate, eşi Aziz Veysel'i işe uğurlarken bir tasla arkasından su dökünce Aziz Veysel tepki vermiş ve susuzlukla mücadele ederken, ellerinde olan suyu da boşa harcamaması için Hate'yi uyarmıştır. Susuzluğun geldiği boyutları gösteren bir diğer olay ise, kuyu suyu içinde çocuğunu yıkayan adamın rahat tavırlarıdır. Susuzluk problemine kendince çözüm bulmuştur. Diğer bir sahne ise, belediyeye gönderilen boğaların geliş sahnesidir. Suyu ihtiyacı olan Midyatlılar, boğaların gönderilmesinden oldukça memnuniyetsizdir. Zaten Hate, başkan olduğunda suyu ilçeye getirmek için ihtiyaç duyulan daha fazla boru için boğaları elden çıkaracaktır. Filmde zaman zaman su üzerinden yapılan espriler de yine susuzluk problemi karşısında düştükleri gülünç durumu anlatmıştır. Buna örnek olarak, Aziz Veysel'in, kilise önünde papazla karşılaşması ve

<sup>429</sup> Kıran, A. (2009). “Anlambilimden Hareketle Söz Sanatları”, Yayınlanmamış Doktora Ders Notları, 2000, Akt: Büker, Seçil ve Akbulut, Hasan; Yumurta: Ruha Yolculuk, Ankara: Dipnot Yayınları. 20. Akt: Tuğan, 2014, 119.



birlikte arabaya binmeleri sırasında şoförlüğünü yapan İkrâm'a yavaş gitmesi için yaptığı esprili uyarı şekli verilebilir.

Bir diğerk motif ise, Midyat halkının genç kızları küçük yaşta belli bir maddiyat karşılığında evlendiriyor olmasıdır. Hate, on dört yaşında Aziz Veysel gibi iyi bir adamla evlenmiş olmasından ötürü her ne kadar şanslı saymış olsa da kendisini, her kızın aynı şansa sahip olamayacağını sürekli göz önünde bulundurarak bu durumun önüne geçilmesi gerekliliği için mücadele vermiştir.

Filmde Ankara figürü önemli bir yer tutmaktadır. İlk olarak Faruk'un şikâyetini dikkate almayan Ankara, ilçe sakinlerinin toplu gönderdikleri telgraflardaki şikâyetlerini dikkate almış ve müfettiş, teftiş için ilçenin yolunu tutmuştur. Zorlu bir yolculuğun ardından müfettiş, kravatlı eşeğe binerek yanlışlıkla mayınlı tarlaya girmiştir. Eşekçiyile aralarındaki geçen diyaloga göre, daha önce mayın tarlasına girenler kurtarılamamış ve bunun daha çok Devletin o bölgeyle olan ilişkilerinin zayıflığından kaynaklı olduğu belirtilmiştir. Oysa Ankara'dan gelen müfettiş, belediye ekipleri ve jandarmanın seferberliği ile kurtarılmıştır.

Bu somut motiflerin birleşerek bir noktaya ulaştığı tema ise, Belediye Başkanı olarak bir kadın lider figürünün mücadelesidir. Dönemin güneydoğu bölgesinde ilk kez bir kadının Belediye Başkanı olması ve bu görevi vizyoner lider kimliğiyle yapması oldukça dikkat çekicidir. Başkan Hate, bu vizyoner kimliği, Belediye Başkanı olan eşi Aziz Veysel'den bir miras gibi almış ve devam ettirmiştir. Politikadan anlamayan, okuma yazma bilmeyen bir kadının güçlü liderlik vasfı ve azmi ile bütün zorlukları aşması, su problemini kendi mücadelesi ile çözmesi ve hatta kız çocuklarına kendi imkânlarıyla sahip çıkması, özünde "Hükümet Kadın" olma söyleminin gerekliliklerinin yerine getirilmesi olarak filmin ana temasını oluşturmuştur.

## 2. Toplumsal Bağlam

Türk tarihinde siyasal merkez, 1946'da çok partili hayatla taşraya açılmaya başlamıştır. Yeni reformlar, genel oy ilkesi nedeniyle halka inme gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Ancak asıl değişim 1950 seçimlerinde genel oy açık sayım ilkesiyle olmuştur. Artık halk, rızası kazanılması gereken bir özne haline gelmiştir. Bu nedenle Türkiye

tarihinde 1950 yılı oldukça önemli bir dönüm noktasıdır. Çünkü o zamana kadar siyaset seçkinlerin elindedir. Halk, ilk defa seçmen olarak kendi siyasal tercihini dile getirmiş ve yüzyılların devletçi geleneğine karşı oy kullanmıştır.<sup>430</sup>

Demokratik Parti (DP)' yi iktidara getiren yapı, çok farklı kesimlerin koalisyonundan oluşmuştur. Bu koalisyon, içlerinde aydınların, burjuvaların, köylülerin ve hatta bürokratların olduğu bir oluşumdur. Partinin siyasal amacı, ülkede demokrasinin geniş ve ileri ölçüde gerçekleşmesini sağlamaktır. Bu nedenle temel hak ve özgürlüklere geniş yer verilmiştir.<sup>431</sup> DP, toplumsal ittifakı özellikle köylüyü kendisine çekebilmek için toplumun duyarlı olduğu dini konularda da programlar hazırlamış, ezanın Arapça okunması ve benzeri dinsel programların önünü açmıştır.

1956 yılında Mardin'in bir ilçesi olan Midyat'ta geçen filmde, ezan Arapça okunmakta ve insanlar inançlarını rahat bir şekilde yaşayabilmektedir. Devletin taşrada etkisinin oldukça zayıf olduğu birtakım eksik hizmetlerle görülmektedir. Bu tarihlerde taşrada hâlâ su sıkıntısı yaşanmakta; elektrik, okul, yol gibi önemli yaşamsal unsurlara özellikle medeniyet bağlamında ihtiyaç duyulmaktadır.

Filmde Ankara, bir şahsiyetten bahsedilir gibi sunulmuştur. Hate, güçlü karakteri, dürüst ve açık safi niyetiyle, içinde kaldıkları acı ve zorlu durumu mektupla Ankara'ya anlatırken günlük konuşma dilinde konuşulan argo olarak ifade edilebilecek şekilde cümleler kurmuştur. Hate, söylediklerinde haklıdır, ancak tavrı ve üslubu duruma uygun düşmemektedir. Genel anlamda bölge halkının Ankara'ya karşı bir çekincesi olsa da, devletin bölge halkından oldukça kopuk olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü siyasî iktidarın eylemleri, günlük hayat pratikleri içinde belirgindir. Bu aynı zamanda da sosyal ve kültürel farklılıkları gözlemlenebilir hale getirir. Nitekim yönetim anlamındaki aksaklıklar, Aziz Veysel'in ölümü üzerine eski oyların tekrar kabul görmesi ve Veysel'in eşi Hate'nin ölmüş kocasının yerine başkan olarak geçmesi komik bir ironiyle gösterilmiştir. Ayrıca şikâyetler Ankara'ya ulaşınca dek, okuma yazma bilmeyen bir kadının belediye başkanı olması durumu idaredeki başka bir aksaklık ve eksiklik olarak nitelendirilebilir.

<sup>430</sup> Keyder, Ç. (1989). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 101-102.

<sup>431</sup> Koçak, C. (1989). *Çağdaş Türkiye 1908-1980*, Türkiye Tarihi 4, İstanbul: Cem Yayınevi, 141.

Hate'nin kızı Gule'yi istemeye gelen Komutan Celal'in ailesiyle olan diyalogu filmin önemli bir motifini oluşturmaktadır. Bölge halkının Kürt olması ve doğduklarında anneden öğrendikleri ilk dilin Kürtçe olması nedeniyle, sonradan okuldan öğrendikleri Türkçeyi sanki bir diğer yabancı dil gibi algılamalarıdır.

Türkiye'de kadınların seçme ve seçilme hakkı olduğu bir dönemde bahsi geçen toplumun bir bireyi olan Faruk'tan "kadından belediye başkanı olur mu" sesleri yükselmiştir. Bu bağlamda film, günümüzde bile hala belli kesimler tarafından kadınların siyasette, yönetim de yer almasına karşı çıkan benzer seslere cevap vermiştir. Erkek egemen bir toplumda kadınlar, hayata tutunma becerileri bakımından doğuştan erkeklere nazaran daha güçlü olmalarına rağmen, toplumsal hayatın normları içinde daha fazla var olma mücadelesi vermek zorundadırlar. Kadının toplumsal normların çizdiği konumunu benimsemesi, sosyal hayatta ve siyasette olmalarını olumsuz etkileyen bir faktördür. Bununla beraber eril anlayıştaki çoğunluğun oluşturduğu erkeklerin siyaseti, kendi iktidar ve egemenliklerini kurmak üzerine inşa edilmiştir. Böyle bir ortamda Hate'nin değişime öncülük etmesi, öncelikle kurulan bu statükoyu aşması, yıldırma politikaların karşı daha fazla mücadele vermesini gerekli kılmıştır.

### 3. Olay Örgüsü

*"Anlatı, en geniş tanımıyla hikâyelerin nasıl anlatıldığıyla, hikâyelerde anlamın seyircinin anlayışına sunulmak üzere nasıl oluşturulduğuyla ilgilidir. Her anlatıda olmazsa olmaz bir takım temel kavramlar; zaman, uzam, karakterler, eylemler, olaylar, çatışma, neden sonuç ilişkisi, anlatıcının konumu ve bu kavramlara görece yakın zamanda eklenen seyircinin konumu anlatının anlaşılmasına yardımcı olur. Bu kavramlar her tür anlatıda da vardır."*<sup>432</sup>

Bir filmde anlatı içindeki bütün olaylar dizisi, hem açıkça gösterilenler hem de izleyicinin anladığı öyküyü oluşturur. Dolayısıyla olay örgüsü, açıkça gösterilen olaylar ve eklenmiş diegetik<sup>433</sup> olmayan malzemedan ortaya çıkar.<sup>434</sup> Olay örgüsü, filmde görülebilir

<sup>432</sup>İnternet: Sinemada Anlatı Kuramı

web:[https://www.academia.edu/4918610/Sinemada\\_Anlat%C4%B1\\_Kuram%C4%B1\\_Sinema\\_Kuramlar%C4%B1\\_2\\_Beyazperdeyi\\_Ayd%C4%B1nlatan\\_Kuramlar](https://www.academia.edu/4918610/Sinemada_Anlat%C4%B1_Kuram%C4%B1_Sinema_Kuramlar%C4%B1_2_Beyazperdeyi_Ayd%C4%B1nlatan_Kuramlar) 22 Mart 2019'da alınmıştır.

<sup>433</sup> "Diegetik ses, filmin çekim süresince kaydedilen ve genellikle filmin dünyasındaki insanlardan ya da objelerden çıkan seslerdir." Barnwell, 2011, 155. bkn: Bordwell, Thompson, 2008, 76-77.

ve duyulabilir her şeyi içine alır. Ancak filmin olay örgüsünün öykünün dünyasına yabancı olan malzemeleri içermesine dikkat edilmelidir. Filmin başında öykünün geçeceği mekân gösterilirken bir bakıma betimlenirken, görülen her şey diegetiktir. Ancak görüntülerle birlikte jenerik görülür ve filmin müziği dinlenir. Öykünün dünyasına dışardan gelen bu unsurlar diegetik değildir. Bu noktada önemli olan olay örgüsünün filmin bütününün diegetik olmayan malzemeyi nasıl ortaya çıkardığıdır.

Filmde bir anlatı, bir durumla başlar; bir neden-sonuç modeline uygun olarak bir dizi değişim olur; sonunda anlatıyı bitiren yeni bir durum ortaya çıkar. Bordwell ve Thompson'a göre, izleyiciler açıkça sunulmayan olayları da anlayabilir ve öykünün dünyasına yabancı olan malzemeyi tanır. Bu şeylerin nasıl anlaşılır olduğunun anlayabilmek için *öykü* ile *olay örgüsü* arasında bir ayrım yapılabilmesi gerekir.<sup>435</sup> “*Rus Biçimcileri bu ayrımı Fabula/Syuzhet, E. M. Forster Öykü/Olay Örgüsü, Roland Bourner ve Real Quillet Hikaye/Entrika, Michel Chion Öykü/Öyküleme, Seymour Chatman ise öykü ve söylem terimleriyle adlandırır.*”<sup>436</sup> Rus biçimcileri öykü ve söylemi, *fabula* ve *syuzhet* olarak adlandırır. Tuğan'ın Bordwell'den aktadığına göre, kafamızda dereceli ve geçmişe dönük olarak yarattığımız hayali yapının biçimciler tarafından *fabula* olarak ifade edildiğini belirtir.<sup>437</sup> “*Fabula, eylemi belirli bir zaman ve mekânda meydana gelen, neden- sonuç ilişkisi içerisinde ve kronolojik olarak ilerleyen bir alan olarak somutlaştırır. Ayrıca fabula, seyircilerin varsayım ve çıkarımlarının aracılığıyla inşa ettiği bir yapıdır. Syuzhet ise filmlerin fabulayı sunarken kullandığı yapı sistemi olarak adlandırılır.*”<sup>438</sup>

*Hükümet Kadın* filminin olaylar örgüsü, geleneksel bir anlatı içinde gerçekleşir. Anlatı, başlangıç ve son arasında bir daire çizerek başladığı yere geri döner. Yani film, *fabula* ve *biçim* açısından irdelendiğinde, film başladığı ilk sahneye geri dönerek biter. İlk ve son sahne arasında kalan kısım, öykünün başladığı yerden ilerler. Filmin öyküsü, daha ilk sahnede görülen arkası dönük oturan adamın daktiloyla yazdıklarının iç sesi şeklinde duyulmasıyla öğrenilir. Bu andan itibaren adamın babaannesinin güneydoğunun ilk kadın belediye başkanı olması hikâyesini yazdığı bilinmektedir. Dolayısıyla anlatılan öyküyü izlemek üzere, kronolojik olarak daha geri bir tarihe yani adamın çocukluğuna dönülür.

<sup>434</sup> Bordwell, Thompson, 2008, 75-76-77.

<sup>435</sup> Bordwell, Thompson, 2008, 75-76.

<sup>436</sup> Oluk, A. (2008).Klasik Anlatı Sineması, İstanbul: Hayalet Kitap. 18-23. Akt.: Tuğan, 2014, 127.

<sup>437</sup> Bordwell, D. (1985). Narration in the Fiction Film. Wisconsin: University of Wisconsin Pres.s. Akt: Tuğan, 2014, 127.

<sup>438</sup> Tuğan, 2014, 127.

Barnwell, geleneksel bir anlatı içinde basit hikâyenin olay örgüsünün beş aşamalı bir yapıdan oluştuğunu belirtmektedir. Bunlar:

1. Serim: Açılış önermesi. Sahneyi kurar.
2. Gelişme (Düğüm): Durum oluşturur ve ilerler.
3. Engel: Durumu değiştiren bir olay.
4. Şahika: Her şeyin bir araya geldiği belirleyici bir an.
5. Çözüm: Sonuca ulaşılır.<sup>439</sup>

Hükümet Kadın filmin de, yukarıda sözü edilen beş aşamalı yapıya uygun bir olay örgüsü düzenlenmesi yapılmış; serim bölümünde ana karakterler hakkında bilgiler verilmiş; gelişme bölümünde ana karakterler üzerinden öykü geliştirilmiş daha sonra önlerine engeller çıkarılmış; şahika yani doruk nokta sayılabilecek kısımda temel çatışma çözümlenmiş ve sonuca ulaşılabilmiştir.

#### 1. Serim:

1956 yılı ciddi şekilde susuzluk problemi ile karşı kaşıya kalan farklı dinlere mensup Midyat halkı, Allah'a ve inandıkları diğer şeylere dua etmek üzere bir araya gelmektedir. Belediye Başkanı Aziz Veysel, Midyat'a su getirilebilmesi adına gerekli olan teçhizat için Vali'den su borusu istemiştir. Ancak Vali, su borusu yerine, ilçe merkezinde ve bağlı köylerdeki ineklerin döllenmesi için boğalar göndermiştir. Aziz Başkan su getirebilmek amacıyla yapılan çalışmaları görmek için borulara giderken, şoförünün kullandığı arabası ile yolda kaza geçirmiş ve hayatını kaybetmiştir.

#### 2. Gelişme:

Aziz Veysel'in kaza sırasında yere düşürdüğü saati çalışmaya devam etmiştir. Aziz Başkan'ın yerine eşi Hate göreve başlamıştır. Tek amacı çalışmaya devam eden saati gibi, Aziz Başkan'ın hatırasını yaşatmak ve vizyonunu devam ettirmektir. Bunun içinde ilk yapması gereken suyu Midyat'a getirmektir. Çalışan işçileri sıkı takip altına alan Hate başkan, Midyat'a suyu getirmekte ısrarcıdır. Hate'nin baştan beri başkan olmasına karşı çıkan Faruk, belediye reisliğini Hate'den almak istemektedir. Faruk, Hate'nin okuma

<sup>439</sup> Barnwell, J.(2011). *Film Yapımının Temelleri*. (Çev: G. Altıntaş). İstanbul: Literatür Yayınları. 34.

yazma bilmiyor olmasını bahane ederek, Ankara'ya (Hükümet, İçişleri Bakanlığı) şikâyet telgrafı çekmiştir. Bu arada Hate Başkan, okuma yazma bilmediği için her gün bir oğlunu yanında belediyeye götürerek işlerde kendisine yardımcı olmalarını istemektedir. Belgeleri okuttuğu oğulları, annelerini kandırarak her gün yanlış bir belgeye imza attırmıştır. Hate, başkan olmanın bir gereği olarak kıyacağı bir nikâhta gelinin rızası olmadığını anlayınca nikâhı kıymaktan vazgeçer, bunun gibi zorla evlendirilmek istenen bütün kızları bir yerde toplar ve gizlice saklar.

### 3.Engel:

Boğa çarpması üzerine bacağı kırılan Hate, bir süre istirahate çekilmek zorunda kalmıştır. Hate'nin kızı Gule ile evlenmek isteyen Komutan Celal, annesi ve babasıyla birlikte Hate'nin evine kız istemeye gitmiştir ancak Hate, öncelikle eşinin yakın tarihteki ölümünü bahane etmiş ve yarım kalan işlerini tamamlaması gerektiğine inandığından, bu evliliğe başkanlık süreci bitene kadar izin vermeyeceğini söylemiştir. Esnafın usulsüz işlerine izin vermeyen Hate'ye tepkiler oluşmuş ve Faruk'un verdiği tavsiyeyle hepsi Ankara'ya Hate'yi şikâyet için telgraf çekmiştir. Hate'nin okuma yazma bilmiyor olmasından kaynaklı sorunlar yaşandığına dair çekilen telgraf, Ankara'daki müfettişin şikâyet sayılarının çok olması nedeniyle dikkatini çekmiştir. Bunun üzerine müfettiş, Midyat'a teftiş için yola çıkmıştır. Dolayısıyla Hate'nin hedeflerini gerçekleştirmesinin önündeki en büyük engel, okuma yazma bilmiyor olmasıdır. Bu arada su borusunun geçeceği istikametten demiryolu ve karayolu geçirilecektir. Tek çözüm ise, Faruk'un bağ evinin altından tüneller kazıp, boruları geçirmektir. Ancak bu sefer de daha fazla boru satın almaya gereksinim doğacaktır.

### 4. Şahika

Türkçe okuma yazma bilmeyen Hate, Ankara'dan müfettişin geleceğini duyunca ilçenin tek öğretmeninden gizlice okuma ve yazma dersleri almaya başlamıştır. Su boruları ilçeye taşımak için ihtiyaç duyulandan daha fazla boru, boğaların satılması ve su borularının alınmasıyla sağlanmıştır. Sahip çıktığı kız çocuklarıyla birlikte kolları sıvamış ve boruları tünel kazıp Faruk'un bağ evinin altından geçirmek için çalışmalara başlamıştır.

## 5. Çözüm:

Hate, okuma ve yazma derslerine azimle devam ederken müfettiş gelene kadar okuma yazmayı öğrenmiştir. Müfettiş, zorlu bir yolculuğun ardından ilçeye yaklaştığında eşeğe binerken yanlışlıkla mayınlı araziye girmiş ve mayının üzerine düşmüştür. Jandarma yardımıyla kurtarılan müfettiş, belediye de teftişi yapmış; Hate'nin de okuma ve yazma bildiğini görmüştür. Halka, Hate Başkan hakkında övgü dolu sözler sarf ederek ilçeden ayrılmıştır.

Saat çalışmış, zaman ilerlemeye devam etmiştir. Su sonunda köye getirilmiş ve açılışı yapılmıştır. Açılış sırasında Hate Başkan, yaptığı konuşmada suyu sahip çıktığı kızların emekleriyle getirebildiğini belirterek, onların hüviyetlerine kimsenin dokunmaması gerektiğini söylemiştir. Kızları aileleriyle kavuşturmuş, ailelerin yaptıkları hatayı anlamalarını sağlamıştır. Artık ilçeye su gelmiştir ve Hate Başkan, eşi Aziz Veysel'in yarım kalmış vizyonunu gerçekleştirmiş olmanın gururunu yaşamaktadır.

27 Mayıs 1960, sular kesilmiş ve asker Hate'yi görevinden almak için belediyeye girmiştir. Hate, askere daha yapacak işlerin olduğunu hastaneyi, yolları, mektepleri getireceğini söyleyerek, çocukların geleceğinden kaygılandığını belirtmiştir. Ancak nafile, hususi eşyalarını almasını istedikleri Hate Başkan, eşi Aziz Veysel'in köstekli saatini, fotoğrafını alarak makamdan ayrılmıştır.

Bir yıl sonra evlenmesini istemediği kızı Gule'yi Komutan Celal'e vermiştir. Düğünleri sırasında Hate'nin ani bir şekilde kalbi durmuş ve Aziz Veysel'in hatırası köstekli saat yere düşerek, çalışmayı durdurmuştur.

Film son sahnede, ilk sahnede gördüğümüz odaya geri döner. Hate'nin torunu Memik daktilosunda yazmaya devam etmektedir. Memik babaannesini Hate'nin her şeyden habersiz güneydoğuda ilk kadın belediye başkanı olduğunu ancak ülkenin ilk askerî darbesiyle de her şeyden haberdar olduğunu söyler ve film biter.

Güldürü ve mizahî dille harmanlanan anlatı, zaman ve mekân içinde olan neden sonuç ilişkisi içindeki olaylar zinciri olarak ele alınmıştır. Dolayısıyla anlatı, olayların

tanımlanması suretiyle onları neden sonuç, zaman ve mekânla ilişkilendirerek anlaşılabilir kılmıştır.

İlk ve son sahne dışındaki kısım belli bir kronolojiyle neden sonuç ilişkisi içinde ilerlemiştir. Bu anlatı da, biçimden daha çok, hikâye ve karakterler ön plana çıkarılmıştır. Filmde başat olan hikâye, karakterlerin mizahî öğeleri kullanımlarıyla güçlenmiş ve daha etkili hale getirilmiştir. Bu da öykünün nasıl anlatıldığıyla ilgili kısmı olan söylemidir.

## B. MİKRO YAPI

### 1. Karakterler ve Diyaloglar

#### 1.1. Mizah Yoluyla İfade Hürriyetinin Sinemada Kullanılması

Hükümet Kadın filmi, toplumsal ve siyasal anlamda birçok konuya değinen, söylem ve mesajları açısından mizahî dilin oldukça yoğun kullanıldığı zengin bir yapıya sahiptir. Karakterlerin sunumuyla birlikte konuşmalara yerleştirilen söylem ve mesajların birçoğu eleştiri yapmaya yönelik ifadelerdir. Nitekim mizahın doğasından kaynaklı olan bu işlevi filmde çarpıcı örnekler üzerinden görülmektedir. Dolayısıyla filmin söylemini oluşturan unsurlardan olan karakter ve diyaloglar, çalışmanın varsayımı ve araştırma soruları kapsamında ele alınarak, ifade hürriyeti bağlamında sinema filmlerinde mizahın etkin bir eleştirel dil olması ortaya konulacaktır.

Film içinde yer alan karakterler, karakterlerin filmin olay örgüsü içinde konumlanışları ve hangi eylemler içinde sunuldukları incelenmiştir. Filmde söylemi oluşturan bir diğer unsur olan diyaloglar ise, eleştiri amacıyla mizahın hangi konuşmalarda yer aldığı ve hangi amaca yönelik kullanılarak, neyi eleştirdiği incelenmiştir.

Filmin anlatım dili öykülemedir: büyüüp bir yetişkin olan Memik, çocukluğunda babaannesine ait anılarını anlatmaktadır. Ancak anlatıcı filmin sadece başında ve sonunda görülmektedir.

Hükümet Kadın filmi, isminde de anlaşılacağı üzere, ana karakter olan Hükmet Kadın (Hate) etrafında geçer. Olaylar, Hate'ye bağlı olarak gelişir ve dönüşür. Hate, güçlü karakteriyle, özverili bir anne ve eştir. Eşi Aziz Veysel de geniş yürekli, vizyon sahibi bir Belediye Başkanı ve babadır. Ön plana çıkan bir diğer karakter ise, Faruk'tur. Faruk, daha



önce bahsedilen statükonun temsilcisi konumundadır. Aynı zamanda toplumsal geleneği temsil ederek, yeniliğe karşı direniş göstermektedir. Bu yönüyle, yenilik ve demokratik olgunluk noktasında, demokrasi adına mümkün olabilecek kazanımları kendi menfaatleri ekseninde şekillendirmeye çalışan popülist bir yaklaşım sergilemektedir. Faruk karakterinin en belirgin özelliklerinden bir diğeri ise, halkı küçümsemek ve tercihlerine asla saygı göstermemek olarak ifade edilebilir.

Susuzluk, farklı dinlere mensup Midyat halkının ortak sorunudur. Film, Allah'a ve inandıkları diğere şeylere yağmurun yağması amacıyla dua etmek üzere bir araya gelen insanların bu durumunu göstererek başlar.

*Hoca: Hey kurban olduğum Allah'im, valla susuzluktan ne yapacağımızı şaşırılmışız. Bak bu sefer Müslümanı, Yezidisi, Süryanisi, hepimiz huzuruna toplanmışız. Hama hangisi senin içimine nasipse o taraftan duamızı kabul eyle. Halk: Amin...*

*Hoca: Bismillahirrahmanirrahim Allah'im bizi yağmurunla sula, bizi imlikleri kesilmiş kimselerden etme.*

*Çocuk: Aaa kurban kesecekler. (tavus kuşunu gösterir)*

*Çocuğun Babası: Hayır oğlum Yezidilerde tavus kuşu kutsaldır.*

*Hoca: Allah'im şüphe yok ki sen çok bağışlayansın. Artık gökyüzünden bize bol bol yağmur yağdır.*

*Halk: Amin.*

*Faruk: Yok kardeşim ya bir tane bulut yok yav. Hadi Süryani arkadaşlarımızla dua ediyorduk tek düşüyordu. Fakat Yezidi arkadaşlarımız şeytana inanıyor. Allah niye kabul etsin duasını. Vallahi ben Allah olsam etmem.*

*Şeyhmus: Allahtan sen değilsin.*

*Hoca: Tövbe tövbe haşaa.*

*Tavus kuşu olan Yezidi: Şeytan değildir o Faruk şeytan değildir. Melek tavustur.*

*Faruk: Her neyse işte kuştur.*

*Papaz Hanna: İnsanların inancına saygısızlık etmesin ayıptır, günahdır.*

*Baran: Faruk Bey abi dinle bak hanımla Hac'a gitmişim ama velakin sırf Yezidi arkadaşlarım komşumuzdur diye şeytan bile taşlamamışım.*

*Faruk: Ya biz farklı bakıyoruz ha. Valla farklı bakıyoruz.*

*Hoca: Aramızda muhakkak bir abdestsiz vardır ondan olmuyor.*

*Herkes Faruk'a bakar.*

*Faruk: Tövbe bismillah valla billah abdestliğim. Yolda gelirken öyle bir memeye falan çarptıysam bilemiyorum tabi ki. Ne bakıyorsunuz yav. Belki Ubeyt hocadır abdestsiz. Dört tane karın var her gece biriylesin hadi söyle yalan.*

*Hoca: Tövbe de imansız. Bugün cumadır. Cumaları boş bırakıyorum ben.*

*Halk güler.*

Farklı dinlere mensup insanlar aynı amaç için bir araya gelmiş ve kendi inançlarına göre dua etmektedir. Burada geçen diyaloglar, içinde bulunulan toplumsal yapı hakkında bilgi vermenin yanı sıra farklı inanıştaki insanların birbirlerine karşı genel tutumları hakkında da bilgi vermektedir. Dolayısıyla ilk bakışta filmin etnik kimliklerden ziyade hoşgörü ekseninde dini aidiyetler üzerine inşa edildiği göze çarpmaktadır. Farklı inanç gruplarının bir arada huzurla yaşadığı görülmektedir.

Bu arada Belediye Başkanı Aziz Veysel'i evinde giyinirken gösterilir. Bir taraftan da Hate'yle yağmur duasına çıkmış insanlar hakkında konuşan Aziz Veysel, bu durumdan hoşnut değildir.

*Aziz Veysel: İmam Ubeyt'in duasıyla yağacağı varsa da yağmaz. Ya ben Belediye Reisiyim ben getirememişim o getirecek.*

*Hate: Vaveyli vaveyli tövbe de be Aziz. İmamdır günahdır vallah çarpılacaksınız. Adamın dört karısı vardır zaten ikisi cindir.*

*Aziz Veysel: Bırak bu hurafeleri Hate. İlim irfan var oğlum. Allah sana su getir diye akıl vermiş fikir vermiş kaynak vermiş boru vermiş daha ne yapsın.*

*Hate: Hani gelmiş mi borular.*

*Aziz Veysel: Bugün vilayete gidip getireceğiz nasip kısmetse. Hem arifeden bayramını kutlarız Vali'nin hem de boruları alır geliriz inşallah. Gün bugündür Hate.*

*Hate: İnşallah Ya Rabbime inşallah.*

Bu sahnede hocanın dört evli olduğu ikinci kez vurgulanmıştır. Bununla birlikte Aziz Başkan'a göre bu insanların yaptıkları hurafelikten başka bir şey değildir. Aziz Reis inancın bir gereği olan duanın hükmünü yok sayarak aklın yol göstericiliğini vurgulamıştır.

*Hate: Valla çok köstek oluyor bu saat sana.*

*Aziz Veysel: Köstekli saattir zaten.*

*Hate: Ha işte onu diyorum çok kösteklidir.*

Köstekli saati yanından hiç ayırmayan Aziz Reis ile Hate arasında geçen bu diyalogda köstekli saatin köstek olmasına dair lâtife yapılmıştır. İlerleyen bölümlerde köstekli saat, zamanı gösteren bir araç olması nedeniyle Aziz'in ömrü ve hatta vizyonuyla da bütünleştirilmiştir.

*Aziz Veysel: Bunlar kimdir Hate?*

*Hate: Dün gelmişler, oğlan Mahmudonun kızını kaçırmış bize iltica etmişler.*

*Aziz Veysel: Öbürleri kimdir?*

*Hate: Bu da Mahmudonun diğer kızını kaçırmış. Abla kız beraber kaçmışlar. Kim bilir kime baş göz edeceklerdi bu kızları.*

*Aziz Veysel: Kaç kız vardır oğlum Mahmudonun?*

*Hate: Sekiz*

*Aziz Veysel: Ha iyi madem daha altı tanesi ondadır değil.*

*Hate: Ha fakat Mahmudonun karısı diyor ki, onlar çirkindir beş para etmezmişler. Bu ikilisini almaya kalksan elli büyük baş edermiş. Diyor bunlar güzel ikilidir.*

*Aziz Veysel: Ne diyorsun Hate. Sanki ticaret için almışlar.*

*Hate: Yok le sevmek için hususi almışlar.*

Başkan Aziz'in zaten sekiz çocuğa sahip olması göz önünde bulundurularak, başkasının da sekiz çocuğa sahip olması konusuna oldukça ılımlı yaklaştığı görülür. Buna karşın evlerine sığınan bu kızların aileleri tarafından bir ticaret aracı gibi mal muamelesi görmelerine tepki vermiştir.

Aziz Veysel'in kilise önünde papazla karşılaştığı ve birlikte arabaya binerek, yolculuk ettikleri sırada aralarında geçen diyalog önemli mesajlar içermektedir. Papazın bayram için reise baklava götürüyor olması, farklı dine mensup insanların bir arada barış, huzur ve anlayış içinde yaşadıklarına örnek oluşturur.

*Aziz Veysel: İkrâm oğlum dikkatli kullan arabayı. Çok yağmur yağdı ya yerler kaygandır şimdi.*

Arabaya binmeden önce Aziz Veysel'in kurduğu bu cümle lâtifedir. İçinde buldukları susuzluk problemimin geldiği noktayı dert etmek yerine bunu şakayla karşılamayı başarabilmektedir. Söz konusu arabadaki konuşma ise şöyledir:

*Aziz Veysel: Dünya senden olmayanlarla hoştur Hanna, onların sana verdiği ilimlerle kıymetlerle gönüllerle hoştur. Sadece senin gibiler değil senden olmayan da çok yaşasın ki sende yaşa. Hele bir de onun gözüyle gör şu fani dünyayı. Herkes beyaz olsa o zaman beyazı far edemezsin ki değil mi? Veyahut da siyah. Beyaz en güzel siyahta belli eder kendini. Beni ben yapan yegâne şey, benden olmayandır. O yoksa sende yoksun. Ne anlamın kalır, ne rengin belli olur, ne de tadın.*

Başkan Aziz Veysel, çok kültürlülüğün bir gereği olan farklı dil, din ve ırklara mensup kişilerin bir arada tek bir şemsiye altında yaşarken, aralarında hoş görüyü tesis etmenin önemini çok güzel bir şekilde ifade etmiştir. Farklılıkların birbirlerine yaşam hakkı tanınması, saygı ve sevgi çerçevesinde yaklaşımları ancak hoşgörüyü mümkün olabilmektedir. Hoşgörü, özellikle “farklı olana yaşama hakkı tanıma” farklılıkların kendi tercihlerine, kültürel özelliklerine göre yaşamalarına izin verme ve varlıklarından rahatsız olmama gibi erdemli bir davranışın kapsamı olarak ifade edilebilir. Bununla beraber, farklılıkların bir araya gelerek oluşturduğu değer ve çeşitlilik, o toplum içinde yaşayan taraflar açısından büyük bir zenginliktir.

Aziz Veysel, Papaz Hanna ile arabayla giderken yaptıkları kazada hayatını kaybetmiştir. Hate ile Başkan Aziz'in aralarında evden çıkmadan konuştukları saat kaza sırasında yere düşmüştür. İlerleyen sahnelerde Hate, saati bulacaktır.

Eşinin ölümü üzerine Belediye Başkanı olan Hate'nin hakkında halktan gelen sesler dikkat çekicidir.

*İlçeden Bir Kadın: Hani Hate abla okuma yazma bilmiyordu.*

*Fehime: He bilmiyor polikitende hiç anlamıyor.*

*Manav: Yav nasıl belediye reisi oluyor bu Hate Hanım askerliğini yapmış mıdır?*

*Adam: Yooo*

*Manav: Eee o zaman.*

*Memik: Başkan Babaanne.*

Faruk, Hate'nin Başkan ilan edilmesi üzerine çok kızmış bir şekilde encümen odasına girer.

*Faruk: Ula hangi adalete hangi hukuka sığıyor sizin bu yaptığınız. Daha seçim yapılmamış herkes diyor Hate Hanım başkandır.*

*1. Adam: Kim diyor yapılmamış. Aha iştedir. Açılan sandık sayısı bir gereçli rey sayısı bin. Eee Başkan Hate Nuroğlu.*

*2. Adam: İlçemize hayırlı olsun.*

*Faruk: Ula sahte seçim yapmışsınız kendinize.*

*2. Adam: Valla bizim kâğıtlarımız hiçte sahte değildir. Geçen seçimden kalmış. Hepsinde Nuroğlu yazıyor. Ha Aziz Veysel Nuroğlu Ha Hate Nuroğlu.*

*Faruk: La karıdan belediye reisimi olur ha karıdan belediye reisimi olur.*

*3. Adam: Aaa bak kanun diyor kanun. Evet Atatürk karıdan belediye reisi olur diyor.*

*Faruk: De haydi git yav. Bende sizi Ankara'ya şikayet etmezsem göreceksiniz hepsinize ana muhalefetim hepsinize ana muhalefetim göreceksiniz. Göreceğiz kim iktidar kim muhalefet. De haydi haydi..*

*3. Adam: Hakketten telgraf çeker mi bu namussuz yav.*

*Şeyhmus: Ankara'ya telgraf çekecek Ankara'da cevap verecek. Biz o günleri göremeyiz.*

Faruk kendi menfaatlerine ters düştüğü için Hate'nin başkan olmasını istememektedir. Buna neden olarak seçimin yapılmadığını ortaya atsa da aslında bir kadının başkan olmasını eleştirmektedir. Bunun karşısında Anayasa dayanak gösterilerek bir kadının seçilme hakkı olduğu belirtilir. Ancak bunu Atatürk diyor ki ifadesiyle vererek, Anayasa Atatürk tarafından yazılmış gibi gösterilmektedir. Belki dönemin insanları tarafından böyle bir algı olması muhtemeldir.

Hate başkan olur olmaz su borularının olduğu alana gidiyor. Suyu Midyat'a getirmek için çalışması gereken işçileri yere uzanmış halde gördüğü için tepki veriyor.

*Hate: Kolay gelsin diyeceğim ama zaten kolay geliyordur değil mi?*

*İşçi: Sağolun Estağfurullah yani*

*Hate: Çalışmıyorsunuz la siz görmedim mi sanıyorsunuz*

*İşçi: Yok valla yemek için istirahat vermiştik.*

*Hate: Günde dokuz öğün yemek yerseniz her dakika istirahat edersiniz tabi. Buraya kadardır şimdi bu su borulari?*

*İşçi: He Başkanım*

*Hate: Hani Midyat nerededir İkram?*

*İkram: İşte bu dağların... buraya biraz vardır.*

*Hate: Ula günde kaç boru yerleştiriyorsunuz siz?*

*İşçi: Bugün tam tamına bir tane yerleştirmişiz.*

*Hate: Yorulmadınız la o kadar çalışıp.*

*İşçi: Yorulmak ne demek ilçemiz içindir.*

*Hate: Oy senin boynun altında kala. İkram bana bak.*

*İkram: Buyrun Başkanım.*

*Hate: Bundan böyle iki üç sefer bunları böyle teftişe geleceksin haa. Seni boru müdürü yapmışım. De haydi.*

*İkram: Başım üstüne. Teveccühünüzdür Başkan Hanım Bey.*

Hate Başkan ile işçiler arasında geçen bu diyalog da üstü kapalı bir yerme olarak mizahın çeşitlerinden olan iğne ve taş örneği görülmektedir. Konuyu bilen kişiler arasında gerçekleşen bu konuşmalar kelime oyunlarından faydalanılarak gerçekleşmiştir. Cümleler içinde bir kızgınlık hissedilse de gülünç bir durumda söz konusu olmasından ötürü alay türünden de bahsedilebilmektedir.

*Hate: Bu nedir? Bu Aziz Veysel'in saatidir. Ben dedim bu saat sana çok köstek oluyor dedim dinlemedi.*

*İkram: Kazayı az ilderde yapmıştık. Demek onca zamandır....*

*Hate: Bak hala çalışıyor. Bu Aziz'in zamanydı İkram. Görüyorsun durmamış durmayacakta.*

Daha önce de belirtildiği üzere köstekli saat, Aziz Veysel'in inşa etmek istediği Midyat için yapılması gerekenleri ve bu uğurda gösterilecek çabayı simgelemektedir. Hala çalışmakta olan saat Hate için, Aziz Veysel'in kendi zamanıdır ve durmadığı sürece Aziz Veysel'in yapmak isteyip de yapamadıklarının tamamlanabileceğini anlatmaktadır. Bu husus, Hate'nin sözlerinden de anlaşılacağı üzere söz konusu saat üzerinden büyük bir umut ve kararlılıkla yansıtılmıştır.

Söz oyunlarından faydalanılarak yapılan mizahın bir başka örneğini gördüğümüz sahne, Faruk'un evinin mutfağında Fehime ile arasında geçen konuşmalardır.

*Fehime: Tüüüü.*

*Faruk: Nevide yaz kızım evet Fehime nedir?*

*Fehime: Verdiğim emeklere yazıklar olsun sana Faruk Efendi bunca yıllık karınım utanmıyorsun beni aldatmaya?*

*Faruk: Bunca yıl hangi Allah'ın kulu dayanır senin o baygın gözlerine Fehime.*

*Fehime: Sen benim gözlüğümle dalga geçiyorsun. Kör değilim ben Faruk Efendi kör değilim topi topi on iki numara ha bunlar her şeyi görüyorum ben her şeyi.*

*Ama anam bana demişti aşk evliliği yap fakat babam dinlemedi işte.*

*Faruk: Aşk nedir ula? Valla ben kullanmıyorum dudaktır ha gizliyim.*

*Fehime: Nevide gülme Nevideee.*

*Nevide: Yok Fehime Abla.*

*Faruk: La aşkla evliliğin ne alakası var Fehime delirtme beni. Nevide biliyorsun benim dedem bunun dedesinin öküzünü vurmuş, sonra aralarında öyle kavga olmasın husumet olmasın diye kusura bakmayalım diye de bunu bana vermişler ha. Hele bak özürleri kabahatlerinden büyük ula.*

*Fehime: Gülme kahpe gülme. (Nevide'ye söyler)*

*Faruk: Allahtan çocuğu olmuyor yoksa öküz altında valla buzağı arayacaktık. Valla kelimeleri ben raks ettiriyorum.*

*Fehime: Ohh Hate'yi başkan yaptılar. Sana da babayı verdiler Faruk Efendi sen daha öt burada.*

*Faruk: Ula kahpenin kızı ben başkan olsam sen başkanın kızı olacaksın daha ne istiyorsun.*

*Fehime: Sen başkan olunca ben niye başkasının karısı oluyorum Faruk Efendi hemen gidecektik başka kadına başkan olunca oh şükür Rabbime seni yapmamışlar.*

*Faruk: Başkanın demişem başkasının nereden çıkmış.*

*Fehime: De haydin buyrun. Hem başkan olunca git başka kadına hem de bana sağır de. Sağır değilim Faruk Efendi sağır değilim yanımdan karınca yürüse fark ederim.*

*Faruk: Ohooo. Ey güzel Allah'im yav yaratıyorsun bari takip et yaa.*

*Nevide güler.*

*Fehime: Ula Nemide (Nevide'ye terlik fırlatır) ula lanet gelsin hayvanoğlu hayvan (Faruk'a diğer terliğini fırlatır)*

*Faruk: Azıcık diktatör olun oğlum kelime oyunu yapıyoruz burada kıymetini sonra anlayacaksınız bu şakaların.*

Kelime oyunlarının çokça yapıldığı sahnede Fehime alay edilecek bir kişi olarak gösterilmiştir. Öyle ki Fehime'nin, gözlük numarasının büyük olması ve kulağının iyi işitmiyor olmasından ötürü Faruk tarafından düşürüldüğü durum hoş olmamakla birlikte bir alay konusu olarak ele alınmıştır. Fehime'nin kulağı iyi duymadığı için ortaya çıkan yanlış anlaşılmalara ise yine komik bir unsur olarak kullanılmıştır. Sahne kendi içinde ki müstehcenliği, absürtlüğü ve hatta argo sözcük kullanımlarıyla yer yer gülmeye neden olmuştur. Yine bir mizahî çeşit olarak belirtmek gerekirse halt türüne girebilmektedir. Halt etmek anlamında olan halt türü, bir iş karıştırmak, münasebetsiz bir söz söylemek anlamına gelmektedir. Bu şekliyle sahnede geçen konuşmalara denk düştüğü söylenebilir. Yine söz konusu sahne de, “öküz altında buzağı aramak” deyimini bir edebî sanat olan *kinaye* olarak kullanılmıştır.

Kızların küçük yaşta evlendirilmesinin konu olduğu filmde, bu evliliklerin toplumsal bir eleştiri olarak ele alınmasının yanı sıra durumun vahimliği yine bu sahnede gösterilmiştir. Kızların küçük yaşta evlendirilmesi yetmiyormuş gibi bir de aileler arasında çıkacak olan bir husumetin engellenmesi amacıyla evliliklerin yaptırılması söz konusudur. Fehime'nin Faruk ile yaptığı evlilik sırf aileler arasında hayvanlardan kaynaklanan bir problemin kendi bakış açılarıyla tatlılıkla çözümlenmesi adınadır. Faruk bu durumun yanlışlığını “özürleri kabahatlerinden büyük” diyerek ifade etmiştir. Ayrıca anlaşıldığı üzere Faruk, Fehime ile isteyerek evlenmemiştir.

Midyat'a su getirilmesi için döşenen boruların güzergâhında demiryolu ve karayolunun yapım çalışmaları başlayınca, yeni bir güzergâha ihtiyaç duyulmuştur. Ancak bu durum fazladan su borusuna olan ihtiyacı arttırmıştır. Valilikte verebileceği son boruları zaten vermiştir. Dolayısıyla Hate Başkanın kendi ifadesiyle Ankara'ya bir telgraf döşemesinin zamanı gelmiştir. Okuma yazması olmayan Hate Başkan, Ankara'ya ileteceklerini İkrâm aracılığıyla daktiloyla yazdırmıştır. Ancak İkrâm, Hate Başkanın ifadeleri ve üslubu karşısında şaşkındır. Metni olması gereken dilde ve saygı çerçevesinde düzenlemek ise yine İkrâm'a düşmüştür.



*Hate: Sayın Ankara. Terbiyesizlik etmeyessin. Neyi diyorsam onu yaz İkrâm. Boruları Ankara'ya döşemekten başka çaremiz kalmamıştır. De haydi söyle şimdi ne yapalım. Yolumuzdan çekil, başka yol mu yoktur ula, ulan yani düzgün yaz. Hele bunu böylece gönder bak bakalım ne oluyor haydi.*

Hate Başkan, Ankara'ya yazdırdığı bu telgrafta karşısında sanki tek bir kişi varmış gibi gördüğü iktidara seslenmektedir. Suyun ilçeye gelmesi için yeterli teçhizatı sağlamayan Ankara'dan sadece işlerine engel olunmamasını talep etmiştir. Boruların Ankara'ya döşenmesi bir bakıma seslerinin ulaştırılması anlamına gelebilir.

Valiliğin ilçeye gönderdiği boğaların kaçması ve Hate Başkanı yaralamaları üzerine bir süre istirahat etmesi gerektiği için sevinen esnaf, davul zurna çaldırmakta ve halay çekmektedir. O sırada evine gelen Hate Başkan düğün yapıldığını düşünerek “*davulun sesi de hakkatten uzaktan hoş geliyormuş ha*” dedikten sonra bir süre düşünüp, “*ya şu boğaları Ankara'ya doğru mu salsak*” der. Çünkü içine düştükleri durumdan Ankara'nın haberi olmadığı ya da görmezden geldiği açıktır. Belki de davulun sesinin hoş gittiği yer Ankara'dır.

Bu sahne Faruk'un şikâyet telgrafının Ankara'ya ulaştığı sahneye bağlanır. Müfettiş telgrafta yazan, “*İlçemizin belediye reisi kadındır. Okuma yazma bilmemektedir. Gereğinin yapılmasını arz ederim*” ifadelerini içeren şikâyeti okumuş ancak kayda almamıştır. Bu arada radyodan gelen ses kayda değerdir: “*Esasen öteden beri milletçe kalkınmamızın düşmanı kesilmediler mi? Şimdiye kadar memleketin muvaffakiyetlerinden birisini dâhi kayda alıp bahsettiler mi? Türk milletinin zekâ ve gayretinin mahsulü olan bin bir eserden birisine bile başlarını çevirip baktılar mı?*”

Faruk bağ evinde erkekleri toplamış eğlenirken, Ankara'ya şikâyet için çektiği telgrafta kimsenin ona iştirak etmediğini ve herkesin onu yalnız bıraktığından hayıflanmaktadır. Diğer taraftan kızları ortadan kaybolan adamlar bu duruma anlam veremediklerinden bahseder, kızlarının ya kaçmış ya da kaçırılmış olmalarından şüphe ettiklerini söylerler. Bunun üzerine Faruk, herkesin suç işlediğini söyleyerek, suç olgusunu meşrulaştırmaya çalışmıştır.

*Faruk: He bak görüyorsun herkes suç işliyor. Bir de bana diyorlar ki suç işliyorsun kanunsun adamsın ola senin suç dediğin iktisattır iktisat. Yav gardaşım bak farzımuhal ben suç işlemedim ha olmaz da, diyelim oldi suç işlemedim sende işlemedin bu da işlemedi yav kimse suç işlemedi e o zaman ne oldi polise gerek yok yav jendermeye gerek yok öyle değil mi avukata gerek yok yargıca savcıya mahkemeye yav hükümete gerek yok hükümete ne diyorsun ha. Suç bir milletin en büyük iktisat kaynağıdır. Senin devamlı böyle suç oluşturman gerekir ki, millet aş götürsün evine öyle değil mi siz yine bana dua edin valla.*

Hate Başkanın kızı Gule ile evlenmek isteyen Komutan Celal'in ailesi Ankara'dan kız istemeye Hate Başkanın evine gelirler. Durumdan haberi olmayan Hate Başkan ile Komutan Celal'in arasında geçen diyaloglar ilgi çekicidir. Farklı dünyaların insanları olarak düşünülebilecek iki aile birbirinden oldukça farklıdır.

*Hate: Eee Daha daha nasılsınız Talat Bey?*

*Talat Bey: Sağ olun Talât Efendim ince a ile şapkalı a.*

*Hate: Siz nasılsınız Kamuran Hanım?*

*Kâmuran Hanım: Kâmuran. İnce a ile şapkalı a.*

*Hate: Karı koca şapkalısınız demek ki. Hayır yani Ankara soğuk oluyorsa. Buralar hep sıcak olduğundan şapkaya da pek rağbet olmuyor.*

*Talât Bey: Sen okuma yazma biliyor musun? (Memik'e sorar).*

*Memik: Derdimi anlatacak kadar biliyorum.*

*Komutan Celal: Ee yaz bakalım bize bir şeyler hadi.*

*Memik: Şuan bir derdim yoktur çok şükür.*

*Hate: Ha Yusuf amcası öğretiyor sağolsun.*

*Yusuf: Okumayı biliyor şimdilik yazmaya da başlayacak inşallah.*

*Kâmuran Hanım: Gule'ydi değil mi sizin isminiz hanımkızım.*

*Gule: Ha evet Guleyim ben. Ben Guleyim o benim.*

*Kâmuran Hanım: Çok hoş bir isim manası nedir?*

*Gule: Bir manası yoktur sade isimdir. Yani elalem bilsin ben o değilim ha buyum diye. Yani benle diğeri karışmasın diye. Hate anam koymuş adımı.*

*Hate: Ha manasız bir saatte doğduysa, bizimde boşluğumuza gelmiş demek ki, öyle demişiz, dedik demişiz. Gule bir çay bi de. Gule de haydi.*

*Gule Gule..Aha belki de bu manaya geliyordur.*

*Hate: Kusura bakmayın normalde böyle değildir.*

*Komutan Celal: Tabi tabi çok hanım kızdır aslında. İki de lisan biliyor siz öyle demiştiniz değil mi?*

*Hate: Yabancı lisanı vardır.*

*Kâmuran Hanım: Sahi mi hangisi?*

*Hate: Türkçe*

*Talât Bey: O ne demek şimdi?*

*Hate: Nasıl? Burada anne karnından çıktığında çocuklar mecbur Kürtçe öğreniyorlar normaldir napsın çocuklar değil mi. Yani Kürtçe doğuyorlar, fakat Türkçe yaşıyorlar.*

Diyaloglardan da anlaşıldığı üzere, bölge halkının Kürt olması ve doğduklarında anneden öğrendikleri ilk dilin Kürtçe olması nedeniyle, sonradan okuldan öğrendikleri Türkçeyi sanki bir başka yabancı dil olarak algılamaktadırlar.

Hate'nin Türkçe konusundaki bilgisizliği ve eksikliği ise, Celal'in anne ve babasının isimlerinde olan â harfini anlamlandıramamak suretiyle, telaffuz edememesiyle görülmüştür. İki aile arasındaki sosyal, kültürel farkları hoşgörü havasına bırakan ise Aziz Veysel'in ölmeden önce yazdığı mektubu torunu Memik'in hemen o sırada bütün şirinliğiyle okumasıdır. Farklılıkların yaşamı anlamlı ve zengin kıldığını, senden olmayanlarla dünyanın daha hoş bir yer olduğunu anlatan mektup, bir bakıma Aziz Veysel'in vasiyeti anlamını taşır. Bu mektupta, Aziz Veysel'in hayata bakış şekli ve vizyonu da açık şekilde verilmiştir.

Ayrıca bu sahnede, isimlerin insanı diğerlerinden ayırt etmek için kullanıldığı gösterilirken, bunun haricinde başka bir görev üstlenmesine ve herhangi bir anlam taşımaya gerek yoktur anlamı verilmiştir. Bu durum, Gule karakterinde açıkça görülmektedir. Buradan hareketle de bireyselliğin toplumsal olan karşısında hiçbir önem taşımadığı sonucuna ulaşılabilir.

Boğalar yüzünden ayağını kıran Hate, altı haftalık istirahatinden sonra ilk iş su borularını görmeye gider ancak işçiler başkaları daha fazla ücret verdiği için işi bırakmışlardır. Belediyede ise işler karışmış insanlar, Hate'nin aynı arazilere verdiği onay için tepkilidir. Hate, okuma yazma bilmediği için her gün belediyeye yanında götürdüğü

bir oğlu ona bu hatayı yaptırmıştır. Bir taraftan da esnaf kendi çıkarlarına göre işleri yürütemeyince toplu bir şekilde Faruk'un kapısına toplanmış ondan yardım istemektedirler. Faruk, Ankara'ya toplu şikâyetle bulunmalarını tavsiye ederek, “*Ne diyor başvekil, Yeter söz milletindir*” sözleriyle insanları cesaretlendirmektedir. Toplu şikâyetin yetkililerin dikkatlerini çekeceğini belirterek, “*Belediye Reisimiz okuma yazma bilmiyor, işten anlamıyor, siyaset hak getire*” diye yazmalarını da tembihliyor.

Toplu şikâyetlere kayıtsız kalamayan müfettişin, teftiş için Midyat'a geleceği duyurulur. Bunu duyan Hate Başkan, ilk iş okuma yazma öğrenmeye başlar. Hate Başkan, sınıfta ilçenin tek öğretmeninden ders alırken, Fehime Memik'in tavuk çaldığı haberini getirir. Memik'i bulan Başkan Babaanne, evin damından baş aşağı sarkıtarak, Memik'i yaptığı hırsızlık yüzünden kendince cezalandırmak istemiştir.

*Hate: De bakim bana söyle bir daha yapacak mısın?*

*Memik: Ya babaanne valla billa bir daha yapmayacağım bırak.*

*Hate: Bağır ula herkes duysun bağır.*

*Memik: Yapmayacağım İncil hakkı için yapmayacağım.*

*Hate: İncil ne ula.*

*Memik: Kitap mukaddestir.*

*Hate: Gel ula laflara bak laflara. Ula Kuran diyeceksin oğlum şaşoloz Müslümanız ya biz. Korttun mu la seni öyle sallandırınca?*

*Memik: Valla ölecem sandım ha. Baş aşağı durunca insan nasıl kan beynine sığıyor babaanne.*

*Hate: Napınca?*

*Memik: Hani sen beni baş aşağı yaptın ya bütün kanım aşağıdan aktı babaanne.*

*Hate: Hele bak.*

Memik aracılığıyla bu toplumda yaşayan farklı dinden insanların birbirinden etkilenme olasılıklarının mizahî bir şekilde gösterildiği söylenebilir. Hate Başkan, Memik'in zekice verdiği cevaplar karşısında şaşkındır. Ancak burada göz önünde bulundurulması gereken, hala küçük bir çocuk olan Memik'in büyüklerin konuşmalarından etkilenmesinin muhtemel olduğudur. Memik'in baş aşağı tutulmasından ötürü söylediği sözler Hate Başkan'da su borularının Faruk'un evinin altından kazılarak geçirilebileceği fikrini uyandırmıştır. Ayrıca bunun için gerekli olan daha fazla boru için boğaları satarak

borular aldırmaştır. Çünkü su hayattır, en temel ihtiyaçtır ve acilen suyun ilçeye getirilmesi için çözüm bulunulmalıdır.

Hate Başkan, daha önce de belirtilen sahip çıktığı kızlarla birlikte kolları sıvamış ve su borularını ilçeye getirmek için çalışmaya başlamıştır. Faruk'un bağ evinin altına kazılan tünelde çalışırken kızlar, babalarını Faruk'un evinde eğlendiklerini fark ederler ve ardından ellerindeki malzemelerle yukarı doğru vurarak onları rahatsız başlarlar. Burada yapılmak istenen babalarına kızgın olan kızların onlara ders vermek istemesidir. Hep birlikte gösterilen toplu refleks aslında bir küçük çaplı bir isyan hareketidir.

Hate Başkan bir taraftan okuma yazma öğrenirken bir taraftan da su borularını ilçeye ulaştırmaya çalışmaktadır. Teftiş için Midyat'ın yolunu tutan müfettiş, zorlu bir yolculuğun ardından yolun bir kısmını karşısına çıkan eşek ile gitmek istemiştir.

*Müfettiş: Bundan sonra eşekle gideceğiz. Makbuz almayı unutma Muhiddin.*

*Muhiddin: Tabi efendim derhal.*

*Muhittin: Kolay gelsin dayı eşek kaç para?*

*Feyzullah: Neye gidiyorsunuz. Çaya, sigaraya, benzine?*

*Muhittin: Belediyeye gidiyoruz belediyeye.*

*Feyzullah: Belediye kaçakçılığı o nasıl?*

*Müfettiş: Ne kaçağı köçeği yahu. Hadi uzatma lafi efendi. Ben önden gidiyorum*

*Muhittin. Ben bu kravatlıyı aldım. İlginç..*

*Muhittin: İyi neyse bende bunu alıyım.*

*Feyzullah: Dur dur ikiniz birden gitmeyin.*

*Muhittin: Niye ki?*

*Feyzullah: Huduttur burası, mayınlı bölgedir. Bak patlaya patlaya her yer çukur oldi. Kaçakçılıkta önce eşek yollanır, baktın eşek patladı hele orada bir dur. Yok patlamadı sende onun peşin sıra gidersin. Kaçakçılıkta kural budur.*

*Muhittin: Eee beyefendi gitti ama.*

*Feyzullah: Artık o da onun eşekliğidir.*

Müfettiş durumu anlamadan hiçbir şey sormadan eşeklerin sahibi Feyzullah'a karşı bir bakıma nezaketsizce davranmış ve seçtiği kravatlı eşeğe binerek hemen hareket etmiştir. Bu onun biraz sonra başına gelenlere sebep olmakla birlikte kravatlı eşeğin

yaptığı göndermenin anlaşılmasına neden olacaktır. Bu yönüyle oldukça mizahî olan durum, müfettişin mayının üzerine düşmesiyle tamamlanmıştır. Bir başka ifadeyle müfettiş eşekle benzeştirilmiş ve halk arasında kullanılan eşeklik etme (düşüncesiz davranmak, anlayışsız ve kaba davranış) müfettiş aracılığıyla vurgulanmıştır.

Sahne ile ilgili bir diğer önemli husus ise Ankara'dan gelen yetkilinin ve yardımcısının kaçakçılık mevzusuna olan yabancılıkları ve bunu anlamakta zorlanmalarınıdır. Feyzullah'ın açıkça ifade etmesine rağmen durumun umursanmadığı gösterilmiştir.

Feyzullah, mayının üzerinden kalkamayan müfettişe yemesi için bir şeyler getirmiştir. Eşekle, müfettişin yolunu takip ederek yanına geldiğini belirterek, son duasını okutabileceğini söyler. Ancak müfettiş yardım çağırılmasını ve jandarmaya haber verilmesini istediğini belirtir. Feyzullah'ın verdiği cevap ise önemlidir.

*Feyzullah: Devlet çok gelmez buraya. Biz de çağırmayız. Kızıyorlar çok meşgul ediyoruz diye.*

*Müfettiş: Ben geldim işte müfettişim ben.*

*Feyzullah: Ben de Feyzullah. Adında güzelmiş ha müfettiş. Allah taksiratını affetsin. Hele bir arkaya bakasın. Sene 1923 ya da 24 Cumhuriyet daha yeni ilan olmuştu. Seylo şurda eşekten düştü. Yirmi yıl orda kaldı sonrada canı sıkıldı kendini patlattı. Bir mezar bile yaptıramadık kemikleri kaldır orda bak. Altında mayın var tabi kaldırsak patlayacak bütün cemaat mevta olacak. Çok iyi adamdı çok çok hoş sohbetti. Ee de haydi bana müsaade.*

*Müfettiş: Nereye?*

*Feyzullah: Nereye. İşime giro. Bütün gün senle kalacam. Bak sakın kımıldama ha. Altındaki mayındır. Ne diyor kıpırdamayın, oynamayın, dokunmayın, ellemeyin, hele yanından hiç geçmayın.*

Müfettiş içine düştüğü durumu henüz anlamaya çalışırken Feyzullah ile yaptığı konuşma onun için oldukça hazindir. Feyzullah, daha önce bir vakadan bahsederek, kimsenin yardıma gelmediği için adamın kendisini nasıl patlattığını anlatmıştır. Ayrıca devlet ile aralarında ki mesafeyi mizahî bir dil kullanarak belirtmiştir. Devletin oralara gelmemesi ve onların hiç çağırılması, kendi başlarının çaresine bakan bu bölge

halkının durumunu açıkça göstermiştir. Öyle ki Feyzullah devletin bir temsilcisi konumunda olan müfettişin isminin müfettiş olduğunu sanması bile belirtilen durumu destekleyen niteliktedir. Çünkü Feyzullah, ilçelerine bir müfettiş, yani bir devlet adamının gelebileceğine ihtimal vermemektedir.

Valiliğin ve jandarmanın seferber olmasıyla kurtulan müfettiş, sonunda belediyeye teftişe gidebilmiştir. Artık Hate Başkan, imza atabiliyor ve okuma yazma biliyordur. Dolayısıyla teftiş sonunda müfettişin dışarı çıkarak halka yaptığı konuşma önem arz etmektedir.

*Müfettiş: Bunca vilayet, ilçe, belde teftiş ettim böylesini görmedim. Azim, çalışkanlık, hâkimiyet, asalet her ne ararsanız hepsi Hate Hanım da var. Belediye Reis'iniz sizler için bir gurur ve umut vesilesi olmalıdır. Çok teşekkür ediyorum. (Hate Başkanla tokaşır)*

Hemen ardından öğretmene teşekkür eden Hate Başkan ile yardımcısı İkrâm arasında şu konuşma geçmiştir.

*İkrâm: Artık süngüleri düşmüştür başkan hanım, vallahi bu iş bitmiştir.*

*Hate: Hiçbir şey bitmedi İkrâm.*

Büyük bir çaba ve azimle teftişi başarı ile tamamlayan Hate Başkan, henüz yarım kalan vizyonu gerçekleştirmediğini ve gereken her şeyi yapacağını bir kez daha ortaya koymuştur. Suyu getirme çalışmalarını devam ettiren Hate Başkan, sonunda ilçe meydanına çıkarak, çeşme açılışı için toplanan halkın karşısında konuşma yapacaktır.

Çeşme, birden fazla kişiye satışı konusunda sıkıntılar yaşanan araziye açılmıştır. Hate Başkan, açılış sırasında yaptığı konuşmada şunları söylemiştir.

*Hate: Buraya zamanında kimi mektep, kimi kahve, kimi cami, kimi pavyon yapmak istemiştir. Ama rahmetli Aziz Veysel her zaman önce su diyordu, su hayattır diyordu, su candır diyordu. İşte bu saatte onun zamanıydı, onun saatiydi bakın hala akıyor, hala da akacak aynı bu su gibi akacak. Ben rahmetliye vardığımda on dört yaşında bir kız çocuğuydum. Kime geldim, nereye geldim bilmiyordum korkudan*

*dilim tutulmuş üç gün konuşamamıştım. Fakat ben talihliydim ki Aziz Veysel gibi bir ağanın yanına gelmiştim. Aziz Veysel nasıl benim talihim olmuşsa ben de kız çocuklarının talihi olmaya yemin içmişim. İşte size bu suyu, bu hayatı, bu canı getiren bu kız çocuklarıdır. Onların hürriyetine karşın karşısında beni bulur. Artık bu suyu bulandırmayalım. Su gibi aziz olun. Hayırlı uğurlu olsun, aç vanayı İkrâm.*

Hate Başkan, vizyonunu gerçekleştirmenin gururu ve mutluluğu içindedir. Kızlarla birlikte suyu ilçeye getirebildiğini başardığını söyleyen Başkan, ailelerin kızların verdikleri emeği görmelerini istemiştir. Onun başından beri yapmak istediği, kız çocuklarının erken yaşta ve rızalarının olmadığı kişilerle üstelik başlık parasıyla evlendirilmelerine karşı gelebilmek adına kitlesel bir hareket sergilemektir. Kızların direnişi ile bunu başarmış ve sonunda kızlar aileleriyle barışmışlardır.

Belediye'ye gelen Hate Başkan, gururla “*Kapa gözlerini Aziz Veysel, artık rahat uyu*” diyerek ölen eşinin yadigârını başarıyla taşıdığını göstermiştir.

Filmin sonu ise 1960 ihtilali ile görevinden alınan Hate Başkan ile göreve yeni gelen askeri personel arasında çok anlamlı bir diyaloga sahne olmuştur.

*Asker: Bugüne kadar vermiş olduğunuz hizmetlerden dolayı teşekkürler. Göreviniz sona ermiştir.*

*Hate: Ama...Daha hastane gelecekti, yol gelecekti, yeni mektep gelecekti. Siz nasıl yapacaksınız buraları bilmezsiniz ki. Çocuklar ne olacak?*

*İkrâm: Reis Hanım, darbedir bu, Askeri darbedir.*

*Hate: Ben kimseye darbe etmemişim ki, bana niye ediyorlar İkrâm? Aziz'in, Aziz Veysel'in yadigârıdır bu makam.*

Görüldüğü üzere Hate Başkan, Aziz Veysel'in yarım kalan vizyonunu gerçekleştirmek için çıktığı yolda, dönüşmüş ve ilçeye faydalı olmak adına yapacağı hizmetler açısından bir misyona sahip bir vizyoner lider olmuştur. Hate Başkan, ait olduğu toplumu en iyi tanıyan ve toplumun, yaşadığın yerin ihtiyaçlarına en iyi cevap verecek olanın kendisi olduğu inancındadır. Bu nedenle de askere söylediklerinde samimi olmakla birlikte gelecek için endişelidir.



## 2. Görüntü Düzenlemesi

“Görme, konuşmadan önce gelmiştir” diye ifade eden Berger, “Görme Biçimleri” isimli eserinde, bizi çevreleyen dünyada kendi yerimizi bile görerek tanımladığımızdan bahsetmektedir. Ona göre, dünya sözcüklerle anlatılsa bile, sözcükler dünyayla çevrenmiş olmayı değiştirememektir.<sup>440</sup> Dolayısıyla insan hem dünya üzerindeki kendi yerini, hem de kendi dışındaki dünyayı anlamlandırma yolculuğunda ilk olarak ‘görme’ yetisini/kabiliyetini kullanmaktadır.

İnsan var olduğundan bugüne değin gerçek dünyanın bir benzerini oluşturma çabası içinde olmuştur. Andre Bazin’e göre bu ruhbilimsel bir istektir ve bu isteğin özünde, ölümsüzlük isteği yatmaktadır. Tıpkı kendini mumyalatan firavunun amacında olduğu gibi insan kendini mumya ile özdeşleştirmiş ve ölümsüz olacağına inanmıştır. Daha sonra zaman içinde gelişen sanat ve uygarlık ile mumyalama, yerini portreye bıraktırmıştır. Görüntüler ancak maddeleri hatırlatacak ve ölümden koruyamayacaktır. Akılcı düşünmenin seviyesi artmış ve “benzerliğin öyküsünü” ya da “gerçekliğin öyküsünü sanatla” anlatma çabasına başlanmıştır.<sup>441</sup> Görüntü aracılığıyla önce resim, ardından fotoğraf ve son olarak da sinema kendine has özellik ve anlatım olanaklarıyla insanın bu çabasının gerçekleştirmesinin araçları olmuşlardır.

Sinema filmlerinde anlamın oluşmasının temelinde yer alan görüntü, belirli bir içeriği aktaran bir anlatım aracıdır. Görüntünün biçimi alıcının belli bir açıdan gösterdiği nesnel olduğunu belirten Büker, görüntüdeki nesnenin gerçek dünyadaki tıpatıp benzeri olmadığını ve yönetmenin nesnel gerçekliği çok az değiştirdiğinden bahsetmektedir. Ama bu görüntünün de bir biçimi vardır ve yönetmen nesnelere belli bir açıdan belli bir ışık altında göstermektedir. Bu seçim, görüntüdeki nesneyi büyütme ya da küçültme olanağı verir. Aynı şekilde yönetmen, belli bir amaç için değişik yöntemlerle bir insanı olduğundan büyük ya da küçük gösterebilir. Bu biçime özgü bir özellik olarak, görüntünün anlamının oluşmasını sağlar.<sup>442</sup> Dolayısıyla görüntülerden anlamın oluşturulması, belli bir amaç doğrultusunda düzenlenen çerçeveleme, renk ve kamera hareketleri gibi unsurlarla gerçekleştirilir.

<sup>440</sup> Berger, 2015, 7.

<sup>441</sup> Bazin, 2000, 15-21.

<sup>442</sup> Büker. S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi. 49.

Corrigan, sinema filminde görüntünün sınırlarını oluşturan ve mizansenini kapsayan çerçeveye, hemen hemen her filmde belirli ölçüde bilinçli bir yaklaşım bulunmasının gerekliliğini belirtmektedir. Ona göre, “*Sinemaskop çerçeve özellikle western filmlerinin açık mekânlarını ya da bilimkurgu filmlerindeki geniş uzay mekânını yansıtmak açısından uygundur. Daha küçük boyuttaki standart çerçeve ise, belki de daha kişisel olan ve iç mekânda geçen dramalara ya da melodram gibi türlere uygundur.*”<sup>443</sup>

Hükümet Kadın filmi açısından bakıldığında, genel olarak görüntü düzenlemesini oluşturan çerçevenin yukarıda belirtilen “*standart çerçeve*” ye yakın olduğu görülmektedir. Ancak filmde özellikle dış mekânda vurgulanması gereken susuzluk problemi, geniş kurak ve çorak alanlarının “*sinemaskop çerçeve*” ile gösterilmesiyle gerçekleşmektedir. İç mekânların yanı sıra dış mekânların da yoğunlukta olduğu film de, Midyat’ta yer alan Belediye Binası, Hate’nin evi, okul, sokaklar, geniş araziler bulunmaktadır. Filmde yer yer Ankara’nın yani iktidarın vurgulanması adına müfettişin de olduğu bir oda görülmektedir. Dolayısıyla filmin genelinde söylemin Ankara ile Midyat arasında inşa edilerek, iktidar ile ideoloji arasındaki bağın gösterilmeye çalışıldığı da söylenebilir.

Ankara, gücün iktidarın temsiliyken, Midyat güneydoğuda kendi yağında kavrulmaya çalışan insanların verdiği mücadelenin ve kendilerini kendi anladıkları gibi yönettikleri bir düzenin temsili olmaktadır. Bu nedenle iki taraf arasında kurulan bağ, politik bir anlam taşır. İki taraf içinde ideolojilerin ve kültürlerin egemen olan temsillerinin toplumsal yaşamı ve toplumsal kurumların şekillendirilmesinde rol aldığı görülmektedir. Ankara, dönem itibariyle oldukça kopuk bir ilişkiye sahip olduğu bölge halkıyla iletişimi, korumak istediği iktidarın muhafazası amacıyla kurmuştur. Oysa uzun süredir Midyat’ta işler, geleneksel değerlerin meşrulaştırılması şeklinde yürümektedir. Faruk ise, toplum içinde temsil ettiği statüko adına, politik çıkar yani güç peşindedir. Toplumsal yarar ve fayda umurunda olmaksızın Faruk’un istediği tek şey kendinden aşağı gördüğü halka karşı tahakküm aracı olarak kullanacağı makamdır. Faruk’un, Hate Başkanı Ankara’ya şikâyet etmesinin temelinde de bu yer almaktadır.

<sup>443</sup> Corrigan, T. (2018). *Film Eleştirisi*. (Çev: A. Gürata).(5. Baskı), Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı), 85.

Görüldüğü üzere sinema filmi, politik mücadelelerin yürütülmesi anlamında bir arena olabilmektedir. Ryan ve Kellner, sinemada yatan politik çıkarların son derece güçlü olduğunu belirtirler. Onlara göre filmler, “*Sosyal gerçekliğin şu ya da bu şekilde inşa edilmesine zemin hazırlayan psikolojik duruşları, dünyanın ne olduğuna ve ne olması gerektiğine ilişkin ortak düşünceyi yönlendirerek toplumsal kurumları ayakta tutan daha geniş bir kültürel temsiller sisteminin parçasıdır.*”<sup>444</sup> Dolayısıyla bu temsillerin sunumu ideolojiden bağımsız düşünülemediği gibi teknik olarak yapılan çerçevelemede de ideolojik bir konumlanma söz konusudur.

Corrigan’a göre filmde yer alan çerçeveleme tekniklerinin incelenmesi için aşağıda yer alan soruların cevaplanması gerekmektedir. Bu sorular temel alınarak, filmde çerçevenin anlama etkisi gösterilmeye çalışılacaktır.

1. *Kamera çerçevesinin, eylemi gösterdiği açı hangisidir? Öznesine yukardan bakan alt açı mı, yoksa eylemi aşağıdan gösteren alt açı mı kullanılmıştır?*
2. *Çerçevenin yüksekliği kameranın önünde yer alan kişi ve nesnelere oranla normal bir konumda mı, bir başka deyişle, aşağı yukarı göz hizasında mıdır? Yoksa kamera tuhaf bir yüksekliğe mi yerleştirilmiş, çok yüksekte ya da çok alçakta mı?*
3. *Kamera çerçevesi, mekân ve eylemle ilişkili olarak dengesiz bir konumda mı görünüyor? Eğer öyleyse, neden söz konusu sahnede bu tarz bir çekim kullanılıyor?*
4. *Çerçeve öznenen ne kadar uzakta? Filmde çok sayıda yakın-plan çekim, boy çekimi ya da genel çekim var mı?*
5. *Çerçeve, eylemi tanımlamanın ve kapsamanın yanı sıra, sınırları dışarısında başka eylem ve mekânlar bulunduğunu sezdiriyor mu? Çerçevenin sınırları dışında görüntü-dışı mekânda önemli olaylar oluyor ya da sesler iştiliyor mu? Söz konusu görüntü-dışı mekânın anlamı ya da çerçevede görünenlerle ilişkisi nedir? Görüntü dışı mekân, komik bir etki yaratmak için mi kullanılıyor?*<sup>445</sup>

<sup>444</sup> Ryan, M., Kellner, D. (2000). *Politik Kamera- Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1988’de yayımlandı), 38.

<sup>445</sup> Corrigan, 2018, 98-99.

Film, siyah ekrana düşen yazının ilk sahneye geçişiyle başlar. Arkası dönük olarak görülen adamın yakın planla sırtından geriye doğru açılan kamera hareketiyle, bir bakıma *kaydırmalı çerçeve* oluşturularak, beyaz perdenin üzerine geldiği noktada konuyla bağlantılı olarak geçmişe dönüş (flashback) yapılır. Araya jenerikle birlikte giren görüntü, Midyat'ın dışından geldiği izlenimiyle hızlı bir kamera hareketi ile kesme olmaksızın devam ederken, Midyat önce yukardan uzak ve genel çekimlerle tanımlanır, sonra da Midyat'ın sokaklarına girerek aynı akış içinde mimarisini ve daha detayda boy ve yakın çekimlerle insanların günlük rutin halleri gösterilir. Bu sırada film daha başlamadan izleyici de, filmin geçeceği yer olan Midyat'a dair genel bir fikrin oluşması sağlanmış olur.

Jeneriğin bitimiyle birlikte, kamera uzak çekim ardından genel çekimle gördüğü yağmur duasına çıkmış insanlara doğru yaklaşır. Böylece anlatı giriş bölümü hocanın göğüs plan yakın çekimiyle başlamış olur. Film genel olarak kamera görüş hizasında konumlandırılarak çekilmekle birlikte, ikili diyaloglarda açı-karşı açı tekniğinden faydalanılmıştır. Nesnel kamera açıları ile seyirci sahneleri, adeta kulak misafiri olur gibi görünmeyen bir gözlemcinin gözlerinden izler. Zaman zaman sahne dışına doğru atılan bakışlar, ardından gelen sahnenin kişinin baktığı yere dair fikir verir. Özellikle bu sahnelerde öznel çekimden bahsedilebilir.

Film de klâsik anlatıda izleyicinin sinema illüzyonuna kapılarak, atmosferin bir parçası haline gelmesini sağlayan kesme tekniği sık kullanılan bir geçiş yöntemi olmuştur. Kaydırma hareketlerinin oldukça yoğun şekilde görüldüğü filmde, anlatı da ki mizahî durumlara göre hızlı ve ani geçişlerde söz konusudur. Film de Midyat'ta geçen sahneler de, susuzluk problemiyle karşı karşıya kalan coğrafyanın kuraklığını anlatan sarı renklerin ağırlığının yanı sıra insanların renkli kıyafetleri ile renkli kişilikleri benzeştirilerek mizahî yön desteklenmiştir. Buna karşı Ankara'da makamında oturan müfettişin odası, resmiyetin rengi ve ciddiyeti ile daha koyu renkte düzenlenmiştir. Bu karşıtlık filmin konusuna uygun olarak temsil edilmiştir.

### 3. Ses ve Müzik

Sinemada sesin pek çok boyutu ve kullanım alanı bulunduğunu belirten Corrigan, bunların ses diklik (pitch), ses düzeyi (loudness) ya da tınıya (timbre) göre betimlenebildiğinden bahsetmektedir. Bunlar bir filmde, sesli çevirim (çekim sırasında kaydedilen ses) ya da seslendirme (daha sonra stüdyoda eklenen ses ve diyalog) biçimini almaktadır. Sinemada ses, diyalog, müzik ya da gürültü (gök gürlemesi ya da arabanın fren yaparken kayması) biçiminde yer alır. Bu sesler doğal ya da yapay yollardan elde edilebilir. Sinema tarihinde sesin, tek başına çözümlenmede önemli bir rol oynadığı film örnekleri bulunmaktadır.<sup>446</sup> Dolayısıyla genel anlamda filmler de ses ve müziklerin sinemanın gerçek temeli olan hareketli görüntülere eşlik ettiği şekilde düşünme eğilimi olsa da ses, güçlü ve etkili bir film tekniğidir. Ses, filmde kendine has bir duygu durumu oluşturur ve görüntüyle anlamlı bir tamamlanma gösterir.

Bordwell ve Thompson, film çerçevesini mizansen ve sinematografi açısından çözümlerken yapıldığı gibi filmin durdurulup, sesin incelenemeyeceğini ifade etmektedir. Onlara göre bir filmde sesleri ve onların yarattığı modelleri yakalayabilmek kolay değildir ve sesi incelemek için, filmleri dinlemeyi öğrenmek gereklidir.<sup>447</sup> *“Ses, görüntüyü nasıl algılamamız ve yorumlamamız hususunda aktif biçimde şekillendirici bir rol alırken, tıpkı kurgu gibi pek çok yaratıcı olanağa da sahiptir. Sesler, görsel olayları açık bir şekilde anlatabilir ya da onlarla çelişebilir veya onları muğlak hale getirebilirler.”*<sup>448</sup>

Kimi zaman ise anlamı güçlendirmek için tamamen sessizlik kullanılarak, izleyicinin dikkatini devamlı tutulması sağlanabilmektedir. Bu etki özellikle korku ve gizemin hâkim olduğu film türleri içinde yaygındır. Buna benzer olarak sesin görünmeyen kaynağının verdiği his de benzer bir gerilim ve tedirginlik yaratmaktadır. Yani ses, sessizliğe yeni bir değer kazandırabilmektedir. Yönetmen Bernard Tavernier, konuyla ilgili şöyle ifade etmektedir: *“Aslında pek çok film, kayıt stüdyolarında seslendirilmek üzere tasarlanıyor. Ben her bir adım sesinin kaydedilmesine karşıyım ve bunun için sandalyeye otururken çıkan sesi ya da benzerlerini bile göz ardı edebilirim. Duygusal etki yaratıldığı*

<sup>446</sup> Corrigan, 2018, 112-113.

<sup>447</sup> Bordwell, Thompson, 2008, 264.

<sup>448</sup> Bordwell, Thompson, 2008, 265.

*anda atmosfer sesini yavaş yavaş azaltırım. Sessizlikle nasıl oynamamız gerektiğini, sesi nasıl müzik gibi ele alacağınızı bilmeniz gerekir.”<sup>449</sup>*

Tuğan’ın Yıldız’dan aktardığına göre, bir filmde kullanılan müziğe bakıldığında müziklerin dört yaklaşımla kullanıldığı görülmektedir. Bunlar: dramatisasyon müziği, ana tema, leit motif ve ortam müziğidir.

*“A) Dramatisasyon Müziği: Dramatisasyon müziği aksiyonu gösteren müziktir. Aksiyonu (komedi, hüznün veya bir başka dramatik yapıyı) desteklemede kullanılır.*

*B) Ana Tema: O filmin içinde çeşitli versiyonları ile sürekli kullanılan müziktir. Melodiktir. Bu müzik filmin içinde çeşitli sahnelerinde hızlandırılmış ve yavaşlatılmıştır, zaman zaman çeşitli enstrüman kombinasyonları ile yeniden mixlenmiş müziklerdir. Örnek olarak Hababam Sınıfı, Son Mohikan, Breave Heart vb. filmlerinde ana tema birçok yerde farklı mixleri ile vardır.*

*C) Leit Motif: Tanımlayıcı veya takdim eden film müzikleridir. Kişileri ya da duyguları desteklemekte sıklıkla kullanılır.*

*D) Ortam Müziği (Ambiance): İçinde bulunan ortamın müziğidir. Örneğin herhangi bir görüntünün disko, bar, gece kulübü sahnesinde canlı veya kayıttan çalınan müziklerin tümü bir ortam müziğidir.”<sup>450</sup>*

Söz konusu mizahî filmin, yukarıda belirtilen yaklaşımlara göre, dramatisasyon müziği, ilk olarak özellikle filmin başındaki jenerikle verildiği görülmektedir. Hızlı kamera hareketlerine paralel olarak seçilen müzik, oldukça hareketli ve hatta eğlenceli sayılabilecek bir ritme sahiptir. Aynı zamanda yöresel bir tınıyı da içinde barındıran müzik, filmin genel portresi bağlamında daha anlamlı bir hale gelmektedir. Bu müzik filmde aksiyonu arttırmak için tekrar tekrar kullanılmıştır.

Müziğin filmde kullanımı özellikle karakterin içinde bulunduğu duyguyu desteklemesi ile hikâyeyi güçlü kılmaktadır. Aziz Veysel’in Papaz Hanna ile arabada yaptığı duygusal konuşma sırasında ki müzik duygusallığı arttırmasının ötesinde izleyiciye düşünme fırsatı tanımaktadır. Ardından gerçekleşen kaza ve ölüm haberiyle birlikte ise

<sup>449</sup> Bordwell, Thompson, 2008, 268.

<sup>450</sup> Yıldız, H.(2010).“Görüntü ile Müzik İlişkisi Bağlamında Günümüz Dizi Filmlerinde Müzik. Örnek Çalışma: “Elveda Rumeli”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. s.3. Akt: Tuğan, 2014, 139.

müzik tamamen değişerek yerini ağıta bırakmıştır. Aslında hüznü olan sahne oldukça hızlı geçmekte ve yine kendisini bir diğer mizahî sahneye bırakmaktadır.

Güldürü unsurlarıyla birlikte bölgeye ait konuşulan şive ve ara ara kullanılan kürkçe kelimeler dikkat çekici bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Bununla beraber Kürtçe müziklerinde yer aldığı filmde özellikle bu müzikler eğlenceli görüntüler üzerine seçilmiştir. Ayrıca Faruk'un evinde erkeklerin toplanarak eğlenmesi ve bu sırada çaldıkları, söyledikleri yöresel müziklerde kültürel temsiller açısından dil bağlamında önemli bir faktördür. Yine başka bir sahnede kızların gece dam üstünde uyumadan önce kürkçe müzik eşliğinde eğlendikleri görülmektedir. Bu sahne de kızlar, aile merkezli ve toplumsal baskılara karşı direnmiş ve bir arada güçlü kalabilmiş olmanın verdiği sevinci ve özgürlüğü yansıtmaktadır. Çünkü bu kızlar aileleri tarafından küçük yaşta evlendirilmek istenen ve Hate Başkan tarafından sahip çıkılan kızlardır. Kızların eğlenerek söylediği Kürtçe şarkı şöyledir:

*Dayê, mîro, mîro. Dayê vana mîro.*

*Dayê, mîro, mîro. Dayê vana mîro.*

*Ez çûm Mêrdînê, Mêrdîn rengîn e,*

*Mêrdîn bî qesr û bî qonax e.*

*Hay lê, lê, lê! Hay lê, lê, lê!*

*Hat im Mêrdînê, Mêrdîn rengîn e,*

*Min dil avêtî keçika Mêrdînê.*

*Hiş û aqilê'm nema di ser da.*

*Dayê, mîro, mîro. Dayê vana mîro.*

*Dayê, mîro, mîro. Dayê vana mîro*

Şarkının Türkçesi ise aşağıda yer almaktadır.

*Anne, beyler, beyler. Anne, bunlar beydir.*

*Anne, beyler, beyler. Anne, bunlar beydir.*

*Mardin'e gittim, Mardin renklidir(Çok güzel).*

*Mardin, köşk ve konaklarla çevrilidir.*

*Hay ley, ley! Hay, ley, ley!*

*Geldim Mardin'e, Mardin renklidir.*

*Gönlümü Mardinli bir kıza verdim.  
Kafamda akıl kalmadı/Aklımı yitirdim  
Anne, beyler, beyler. Anne, bunlar beydir.  
Anne, beyler, beyler. Anne, bunlar beydir.*

Şarkı, hem filmin temasıyla hem de kızların içinde bulunduğu durumla örtüşmekle birlikte, yöresel de olduğu için kültürel motifler barındırmaktadır.

#### 4. Filmin Adı ve Bağlam Arasındaki İlişki

Hükümet Kadın filmi, isminden de anlaşılacağı üzere bir kadın karakter etrafında gerçekleşmektedir. Hükümet Kadın ismi, filmde sıklıkla kullanılan “*hükümet gibi kadın*” deyiminden ve filmin konusundan hareketle “*hükümet*” benzetmesi bağlamlarından oluşturulmuştur.

Anlatı bir kadın karakter üzerine kurulu olduğu için öncelikle “Hükümet Kadın” ifadesinde hem bir isim hem bir sıfat konumunda bulunan ‘*hükümet*’ in anlamı ve toplumsal bağlamla ilişkisinin ortaya koyulması gerekmektedir. Hükümet sözcüğünün TDK Sözlüğüne göre kabul gördüğü yazılış şekli ile yani ‘*hükûmet*’, “1) *Bakanlar Kurulu*, 2) *Bir ülkenin yönetim kuruluşları*, 3) *Devlet yönetimi*” anlamlarına gelmektedir. Atasözü ve deyim olarak kullanımında ise *hükûmet*, “*hükûmet etmek, hükûmeti devirmek, hükûmet sürmek, hükûmeti kurmak, hükûmet gibi*”<sup>451</sup> şekillerde kullanılmaktadır.

“*Hükûmet gibi*” deyimi, sözlükteki “*güçlü ve her dediğini yaptıran*”<sup>452</sup> anlamıyla filmin konusu bağlamına girmektedir. *Hükümet kadın, hükümet gibi bir kadın* veya *hükümet gibi* ifadeleri halk arasında da, sözlük anlamında olduğu gibi bir kadının güçlü ve dediğini yaptırabilen bir kişi olma özelliklerinden ötürü kullanıldığı görülmektedir. Güç sözcüğü, genel anlamda toplumda sadece fiziksel güç bağlamıyla erkekle özdeşleştirilen bir olgu olsa da, Sözlükte “*fizik, düşünce ve ahlak yönünden bir etki yapabilme veya bir*

<sup>451</sup> İnternet: TDK Sözlüğü

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc868eae2e727.84467520](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc868eae2e727.84467520)  
30 Mart 2019’da alınmıştır.

<sup>452</sup> İnternet: TDK Sözlüğü

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&kelime=h%C3%BCK%C3%BBmet%20gibi&cesit=2&guid=TDK.GTS.5cc868f3025694.09037069](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=h%C3%BCK%C3%BBmet%20gibi&cesit=2&guid=TDK.GTS.5cc868f3025694.09037069) 30 Mart 2019’da alınmıştır.



*etkiye direnebilme yeteneği, kuvvet, efor*<sup>453</sup> gibi anlamlarıyla cinsiyet ayrımına gerek duyulmaksızın kullanılmaktadır. Her ne kadar ataerkil bir toplumda kadının güçlü ve lider olması karşı cins tarafından istenmese de, kadınlar, mücadele vermek koşuluyla güçlü bir kadın olma vasfını kabul ettirebilmektedir. Nitekim filmde Hate, sekiz çocuklu bir anne olarak çıktığı belediye başkanı olma serüveninde, “kadından belediye reisi olur mu?” söylemlerine genel anlamda verdiği mücadelenin başarıyla sonuçlanması ve hedeflenenin gerçekleşmesiyle cevap vermiştir.

Yine konuyla alakalı “*hükümet etmek*” deyimini, yönetimi elinde bulundurmak, liderlik etmek anlamıyla, filmde özellikle Hate’nin, eşi Aziz Veysel’in cenazesi sahnesindeki tavrı ve onun başkan olmasını isteyen Şeyhmuz’a verdiği cevap ile görülmektedir. Söz konusu sahne de geçen diyaloglar şöyledir:

*Hate: Bir susun yahu, ne bağıryorsunuz? Aziz ağanız ölmüş, siz oturacağınız koltuğu düşünüyorsunuz... Buyur Şeyhmuz amca*

*Şeyhmuz: Estağfurullah siz buyurun başkanım*

*Hate: O ne demektir Şeyhmuz amca?*

*Şeyhmuz: Vallahi Aziz Ağadan sonra en çok sana yakışır belediye reisliği. Hem kardeşler birbirine düşmez hem de reislik ailenin içinde kalır. İnan olsun rahmetli de böyle isterdi. Aziz Veysel’in hatırası...*

*Hate: O su buraya gelecek...*

Görüldüğü üzere, bu sahnede Aziz Veysel’in hedeflerini, mirasını devam ettirmek, devraldığı vizyonu gerçekleştirmek anlamında ana karakter Hate yani “hükümet kadın”, adının anlamına uygun olarak güçlü ve kararlı bir duruş sergilemiştir.

Hükümet kadın liderlik vasfıyla, hedefine giden yolda karşısına çıkan zorluklarla mücadele etmiştir. Okuma yazma öğrenmesi ve su borularının geçeceği yol üzerinde çıkan problemlere Faruk’un arazisinin altından boruları geçirmek suretiyle çözüm bulmuştur. Hatta bu karar ile boruların yetersiz kalması sorununa hızlıca çözüm getirerek, Valilikten gönderilen boğaların satılmasını yerine su boruları alınmasını sağlamıştır.

<sup>453</sup>İnternet: TDK Sözlüğü

Web:[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc86c36b1c177.85000163](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc86c36b1c177.85000163) 30 Mart 2019’da alınmıştır.

Hükümet kadının yardım ettiği ve sahip çıktığı başkaları ile evlendirilmemek için kaçan genç kızları ve sevdikleri erkekleri ilçenin uzağında güvenilir bir yere yerleştirmiştir. Bu gençler Hükümet kadının iyiliği karşısında onun heyecanını paylaşarak vefalarını göstermiş, canlarını dişlerini takarak yardıma koşmuş ve su borularını arazinin altından geçirmek için tüneli kazmaya başlamışlardır.

Geceleri gizlice okuma yazma öğrenmeye çalışan hükümet kadın bir taraftan da gündüzleri su boruları için kazı çalışmalarına katılmıştır. Hükümet kadın şikâyet üzerine Ankara'dan gelen müfettişin ilçeye gelirken mayının üstüne düştüğü haberini alır almaz belediye ekiplerini ve jandarma kuvvetlerini seferber edip müfettişi kurtarmıştır. Hükümet kadın müfettişin teftişinden alınmış akıyla çıkmış ve hatta müfettiş tarafından halka yapılan konuşmada Hükümet kadını yüceltmıştır.

Filmin sonunda hükümet kadın, ilk başta yola çıkma nedeni olan su borularını ilçeye ulaştırmış ve hedefini gerçekleştirmiştir. Hate, belediye başkanı olmadan önceki sürecinde sadece bir eş olmak ve çocuklarıyla ilgilenmek gibi bir sorumluluğa sahipken, buna bir de belediye başkanlığı eklenmiştir. Ancak o, çıktığı yolda aslında zaten var olan ahlâk, değerler ve duygusallık gibi nitelikleriyle iyi bir lider, yönetici olmuştur.

Kanaatimizce Hükümet Kadın I filmi, eğlendirmenin ötesinde toplumsal ve siyasal eleştiriler yapmak ve bir şeyler öğretmek amacıyla birçok sahne de mizahın dilini kullanmış ve bu doğrultuda mizahın işlevlerini gerçekleştirmiştir. Ayrıca film, düşünce ve düşünceleri ifade etme özgürlüğü bağlamında, ifade hürriyetinin bir tezahürü olmaktadır. Filmde siyasal eleştirilerle birlikte farklı dil, din ve ırklara mensup kişilere çeşitli eleştiriler getirilmiştir ancak bu eleştiriler ifade hürriyeti sınırlandırılması hükümlerine ters düşecek şekilde yapılmamıştır.

### **3.2.2. 'Hükümet Kadın II' Filminin Eleştirel Söylem Analizi**

Filmin Konusu: Film, 1949 yılında Mardin'in ilçesi olan Midyat'ta geçmektedir. Bu filmde Hükümet Kadın I filminde yaşananların yedi sene öncesine gidilmektedir. 1940'lı yılların Türkiye'sinde yaşanan yönetsel değişiklikler, özellikle DP'nin Cumhuriyet Halk Partisinin (CHP) koltuğunu sallamaya başlaması, herkesin korktuğu uygulamaları ve yasakları başlatmıştır. Midyat ilçesinin Belediye Başkanı Aziz Veysel,

okuduğu kitaplar ve Ankara'ya gönderdiği yazılar yüzünden tutuklanıp, hapse atılmıştır. Bu sırada Faruk'un babası ise, Kaymakamlıktan Valiliye atanmıştır. Faruk, hem babasının konumunu kullanarak hem de Aziz Veysel'in hapse atılmasını fırsat bilerek belediye başkanlığına talip olmuştur. Fakat Hate ve Aziz Veysel'in sevenleri ve yardımcıları buna karşı çıkmışlardır. Hate, Faruk'a karşı eşi Aziz Veysel adına seçim çalışmalarını yürütmüş ve kazanmıştır. Filmin sonunda yasaklar kalkmış ve Aziz Veysel'de hapisten çıkmıştır. Yine bu hikâye de, birinci filmde olduğu gibi Hate'nin torunu Memik tarafından yıllar sonra daktiloyla kâğıda aktarılan anılar şeklinde gösterilmiştir.

## A. MAKRO YAPI

### 1. Tematik Yapı:

Corrigan siyaseti, yaşamı ve dünya görüşü olarak temellendirilen düşünce ve inançlar olarak değerlendirildiğinde ideolojinin de bir bakıma siyasetin daha incelikli ve geniş ifadesi olduğunu belirtmektedir.<sup>454</sup> Konu kapsamında siyaseti ve günlük yaşamdaki karşılığını temellendiren ideolojinin, söylemler ile toplumsal yapı üzerindeki etkisi filmde açıkça görülmektedir. Öte yandan filmin sunduğu döneme ve iktidarına yöneltilen eleştirilerde aşikârdır.

Politik bir alt metni olan filmin ana teması, '*yasaklar*' atmosferinde bir ülke de bir kadının eşi adına yürüttüğü seçimleri kazanmış olmasıdır. Hâlâ Kürtçenin rahatça konuşulmadığı bir dönemde köyde okuyan çocukların Kürtçe isimlerinin değiştirilmek zorunda kalınması ve okuduğu kitaplar nedeniyle insanların hapse atılması önemli motifler olarak ön plana çıkmaktadır.

Bu filmde de birinci de olduğu gibi Ankara temsili önemli bir yer tutmaktadır. Ancak bu filmde biraz daha fazla bir çekince ve korkunun olduğu, iktidar uygulamalarında özellikle insanların Ankara'dan gelen mektuba karşı takındığı tavırdan anlaşılmaktadır.

Belediye Başkanlığına talip olan Faruk'un kaçakçılıkla uğraşması ve bunu bir meslek olarak görmesi toplum içindeki yeri ve anlamı açısından çeşitli yorumlara açıktır. Bununla birlikte bekâr bir adam olması, karşısına başkanlığın önünde bir engel olarak çıkmaktadır. Toplumsal bir algıdan ötürü, mutlu bir aile tablosu oluşturarak halkın gönlünü

---

<sup>454</sup> Corrigan, 2018,136.

ve itimadını kazanacağı düşünülmektedir. Ayrıca Faruk, evlendirileceği kızın dedesi ve kendi dedesinin arasında çıkan husumete çözüm bulunması için zorla evlendirilmeye direnmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, söz konusu toplum içinde evliliğin iki kişi arasındaki onayının alınmasından öte, aileler arasında çıkan problemlerin çözümüne yönelik olması kendi içinde yine bir eleştiri barındırmaktadır.

## 2. Toplumsal Bağlam

Filmde, ideolojinin söylem yapıları üzerindeki etkisi, özellikle toplumsal bağlam irdelendiğinde görülmektedir. Yine bu filmde de toplumsal bağlam kapsamında ele alınan mizah, işlevini bir ifade ediş şeklinde gerçekleştirmiştir. Filmde toplum içindeki güç ilişkileri, ilişkiler etrafında gerçekleşen eşitsizlikler, ayrımcı yaklaşımlar, kültürel temsiller ve yasaklar söylemin oluşmasına dair bilgiler sunmaktadır. Özellikle makamların ve statünün toplum nezdinde ki anlamının dikkat çekici söylemlerle sunulduğu görülmektedir. Ayrıca söz konusu bölge insanının yasaklar karşısında ki tutumu sorgusuz bir şekilde tâbi olmak şeklindedir. Bu iktidarın gücüne karşı boyun eğme, dönemin siyasal ortamında uyguladığı cezaların bir sonucu şeklinde değerlendirilebilir.

Türkiye’de CHP’nin “resmi ideolojik kimliğinin” Kemalizm ile netleştirmesinin (bütünleştirmesinin) üzerinden zaman geçmiş ve 2. Dünya Savaşı ile ekonomik yıkımlar başlamıştır. 1940’lı yılların başında CHP karşısına güçlü bir toplumsal muhalefet ortaya çıkmıştır. Siyasi ve ideolojik üretimsizlik ortamında CHP, toplumsal muhalefeti kontrol altında tutabilmek adına aşırı otoriter bir yönetim anlayışı benimsemiştir. 1948 yılına gelindiğinde CHP ideolojik bir değişim ve dönüşüm yaşamıştır. İmam Hatip kursları yeniden açılmış ve ilkokul müfredatından çıkarılan din dersleri seçmeli ders olarak yeniden konulmuştur. Kapatılan ilahiyat fakülteleri ile tekke, zaviye ve türbeler yeniden açılmış ve 1930’larda sürdürülen katı lâiklik anlayışı, köklü bir anlayış değişikliği uğramıştır. CHP, kaybettiği toplumsal desteği yeniden kazandırmaya yönelik yaptığı popülist uygulamalar seçimi kazanmasına yeterli olmamıştır. 1950 yılında yapılan Genel Seçimde CHP 27 yıllık iktidarını kaybetmiştir. Gizli oy açık tasnifin ilk kez uygulandığı bu seçimler, çok partili döneme geçişin önemli bir adımı olmuştur.<sup>455</sup>

<sup>455</sup> Keyder, 1989, 101-102.; Koçak, 1988, 153.

Filmin anlatı yapısının toplumsal bağlamını oluşturan en önemli unsurlardan biri, konu bağlamında irdelenen, ifade hürriyeti bağlamında ele alınabilir olan özgürlüklerin sınırlandırılmasına gönderme yapan yasaklardır. Devlet tarafından konulan yasaklar, kişilerin düşünce ve kanaatleri açıklamada önlerine çıkan engellerdir. Sınırlandırılmaların yapılma sebebi olarak, dönem içinde geçerli olan siyasi yapının benimsediği ideolojik tutumdur.

Filmde de aşırı otorite ve baskıcı bir yönetimin sonucu olarak, okunması yasaklanan kitaplar arasında Sabahattin Ali'nin Sırça Köşk'ü de bulunmaktadır. Dönemin devlet yönetimini eleştiren, direnmenin gücünden söz eden kitap, yönetime başkaldırı olduğu gerekçesiyle yasaklanmıştır. Belediye Başkan'ı Aziz Veysel bu kitabın yasaklı olduğunu bilmesine rağmen okumuş ve bazı resmi yazışmalarında kitapta geçen sözlere yer vermiştir. Bu nedenle hapse atılan Aziz Veysel, filmin sonunda suçlamaların ortadan kaldırılmasıyla serbest kalmıştır. Adalet yerini bulmuştur, ancak onun ifadesiyle bu geç kalınmış bir adalettir.

Birinci filmde de görüldüğü üzere, okuma yazma bilmeyen ve politikadan anlamayan bir köylü kadın olan Hate, eşinin yerine yürütmek zorunda kaldığı seçim çalışmalarını bütün saflığı ve içtenliğiyle gerçekleştirmiştir. Onun için seçimi kazanmak, eşi Aziz Veysel'in daha önce fark etmediği kınalı saçlarını bir daha fark etmemesinin söz konusu bile olmayacağı anlamını da taşır. Hate, her kadın gibi fark edilmek ve ilgi görmek arzusu içindedir. Bu durum onun söz konusu toplumun içindeki kadınların temsili açısından önemlidir.

### 3. Olay Örgüsü

Hükümet Kadın II filminin olaylar örgüsü tıpkı birinci filmde olduğu gibi ilk ve son sahnesi hariç geleneksel bir anlatı içinde gerçekleşir. Filmde eylemler, belirli bir zaman ve mekânda meydana gelen, neden sonuç ilişkisi içerisinde ve kronolojik olarak ilerleyen bir alanda görülmektedir. Dolayısıyla bu fabulayı oluşturan, filmde ne olduğuna dair cevapları alınan kısımdır. Syuzhet (olay örgüsü), filmde fabulayı (öyküyü) sunarken kullandığı yapı sistemi içinde öykünün nasıl oluşup nerede, kimler arasında, hangi sırayla ve öyküye dair hangi bilgilerin verileceği zamanı belirlemektedir. Buna göre filmde, ilk ve son sahne dışında anlatı, başlangıç ve son arasında bir daire çizerek başladığı yere geri dönmektedir.

Yine ilk ve son sahne arasında kalan kısım öykünün başladığı yerden ilerlemektedir. Filmin sonunda ne olacağı baştan seyirci tarafından tahmin edilse de, öykünün syuzhet (olay örgüsü) içinde oluşturulan geciktirmeler ve boşluklar filmin devamına dair merak ve istek uyandırmaktadır.

Film, karakter merkezli bir anlatı olması nedeniyle, eylemler karakteri anlatmaya yönelik gerçekleşmektedir. Eylemler, karakterin seçimlerinden kaynaklı değişimleri temel alır ve olay örgüsü karakter seçimleriyle devamlılığı sağlar. Birinci filmde de yer alan ilk sahnede arkası dönük oturan adam yani Memik, bu sefer biraz daha yan profilden gösterilir. Filmin öyküsüne yönelik ilk fikir yine bu Memik'in daktiloyla yazdıklarının iç sesi şeklinde duyulmasıyla edinilmektedir. Bu andan itibaren anlatılan öyküyü izlemek üzere, kronolojik olarak daha geri bir tarihe yani Memik'in yine çocukluğuna dönülür.

Daha önce de belirtilen Barnwell'in basit bir hikâyenin olay örgüsünün beş aşamalı yapısı,<sup>456</sup> bu filmin olay örgüsü içinde aşağıdaki şekilde sıralanabilir:

### 1. Serim

Yıl 1949 Midyat'ın Belediye Başkanı Aziz Veysel seçim çalışmaları hazırlığı içindedir. Postacı, Ankara'dan gelen resmi evrakı Aziz Veysel'e geldiğini zannederek, belediyeye getirmiştir. Ancak Aziz Veysel'in mektubu eline almasıyla, mektubun Kaymakama geldiği anlaşılmıştır. Ankara'dan gelen habere göre, Kaymakam Valiliğe atamıştır.

Hate, ilçenin çocuklarını eğitim ve öğretim görebilmeleri için özveriyle her gün arabasıyla köy okuluna götürür. Hate, çocukların hüviyetlerini çıkartmış ve Kürtçe kabul görmeyen isimlerini değiştirmiştir.

Bu arada Kaymakamın oğlu Faruk'un dedesi ile onun öküzlere vuran Fehime'nin dedesi aralarında anlaşma sağlayarak Faruk ile Fehime'nin evlenmesine karar verirler.

Aziz Veysel'in birinci eşi vefat etmiştir ve evde mevlit telaşı vardır. Bir taraftan oğulları Yusuf üniversiteye kazanmış hukuk okumaya Ankara'ya gidecektir. Ev ahalesinin

---

<sup>456</sup> Barnwell, 2011, 34.

Yusuf'u uğurlayacakları sırada Jandarma eve gelerek, yasaklı kitapları okuması nedeniyle Aziz Veysel'i tutuklamıştır. Faruk, durumdan faydalanarak belediye başkanlığına adaydır. Hate ise, fırsatçı Faruk'a meydanı boş bırakmamak adına eşi Aziz Veysel'e hükmü verilineye kadar seçim çalışmalarını yürütmek için kolları sıvamıştır.

## 2. Gelişme (Düğüm)

Faruk'un Kaymakam babası, seçimi kazanabilmesi için oğlunun evlenmesi gerektiğine, böylece halkın mutlu bir aile tablosuna karşı itimadının olacağına inanmaktadır. Zaten Faruk'un dedesi ile Fehime'nin dedesi arasında çoktan sözler verilmiştir. Önce evlenmek istemeyen Faruk, evleneceği kızın evindeki hizmetçi olan güzel kızı evleneceği kız zannedince, fikri değişir. Ancak evleneceği kızın o olmadığını anlayınca da evlenmemek için direnir. Sonunda mecburen de olsa bu evlilik gerçekleşir.

İnsanlar, Aziz Veysel'in yasaklı kitaplar yüzünden hapse girmesinden korkmuş çocuklarının kendilerinden uzakta hangi kitapları okuduğunu bilmedikleri için çocuklarını okula göndermemeye başlamışlardır.

## 3. Engel

Seçim çalışmalarına başlayan Hate, hem çocukların ayağına okulu getirmek hem de seçim çalışmalarına destek olması adına ilçeye okul yaptırma kararı almıştır, ancak yeterli paraya sahip değillerdir.

Faruk ve Hate seçim çalışmaları sırasında çeşitli vaatlerde bulunurlar. Hate, yalan söylemeden dürüstçe inandıkları şeyleri özellikle de okul yaptırma ve ilçeye su getirme hedeflerinden bahsetmektedir. Bunun karşısında Faruk, insanlara erzak dağıtmakta bir bakıma oy satın almaktadır.

## 4. Şahika

Okul yaptırmak için gerekli para, belediye başkanlığının resmi makam aracını hibe ederek sağlanır. Hate okul yaptırmaya başlayınca da, Faruk insanlara daha fazla erzak dağıtmaya başlar. Bir taraftan da aşiret reislerini mezar kazarak tehdit etmektedir. Seçime

bir gün kala yardımcısından kaçakçılık yoluyla getirdiği erzakları aşiretlerine dağıtmalarını ister. Ancak İkrâm'ın hazırladığı tuzak sayesinde erzaklar mayınları patlamak suretiyle erzakların ilçeye ulaştırılması engellenir.

## 5. Çözüm

Sonunda okul açılmış ve seçim günü gelmiştir. Gizli oy, açık sayımla önce berabere kalınmıştır. Faruk'un eşi Fehime'nin henüz oy kullanmadığını öğrendiklerinde tek umut olan son rey Fehime'ninkidir. Ancak Faruk'un bütün hevesi kursağında kalmıştır çünkü Fehime, yanlışlıkla Aziz Veysel'e oyunu kullanmıştır. Bu sırada yasaklar kalkmış, adalet yerini bulmuş ve Aziz Veysel Nuroğlu seçimi kazandığından habersiz olarak serbest kalmıştır.

Filmin son sahnesi, ilk sahnede görülen daktiloyle hikâyeyi yazan Memik'e dönmüştür. Son kare de daktiloda kâğıda yazılmış cümlenin görülmesiyle filmde biter: "Mutlu Son / Ben Memik."

Geleneksel anlatı yapısını belirleyen en temel özelliklerden biri olay örgüsünün birbirine bağlı bir neden sonuç ilişkisine sahip olmasıdır. Hükümet Kadın II filminde de, olay örgüsü sıralanış bakımından kronolojik bir sırayı izlemiştir. Olaylar neden sonuç ilişkisi bakımından düzenli bir şekilde ilerlemiştir.

## B. MİKRO YAPI

### 1. Karakterler ve Diyaloglar

#### 1.1. Mizahî Eleştirel Dil Temsilleri

Türkiye'de bir dönemin siyasi yansımalarını içinde bulunduran ve gerçek yaşam öykülerinden yola çıkarak çekilen mizahî film, siyasi iktidarın getirmiş olduğu yasaklara gönderme yapan bir sahneyle açılır. Hate'nin torunu Memik büyümüş ve 1949 yılına dair anılarını daktiloyle yazmaktadır:

*Memik: Yasaklı yıllardı. Kitaplar, kelimeler hüküm giymiş, hürriyet dedikleri hep vaatti. Tek umut açılan sandık sayıları ve geçerli rey sayılarıydı.. Yıl 1949...*



Bu cümlelerle filmin başında seyircide konuya dair bir fikrin oluşması sağlanırken, o yıllardaki politik atmosferin filme özellikle yasaklar üzerinden anlatılacağına mesajı verilmektedir.

Kaymakamın oğlu Faruk, kaçakçılıkla uğraşmaktadır. Sözlükte, “*bir devletin yasalarına karşı gelerek yapılan ticaret*”<sup>457</sup> olarak tanımlanan kaçakçılığı Faruk, bir meslek gibi kendince ithalat olarak adlandırmaktadır. Bir bakıma işlediği suçu kendince meşrulaştırmaya çalışır. Faruk, ürünleri kaçak yollardan katırlarla getirirken, ilçenin çocuklarını at arabasıyla okula götüren Hate ile karşılaşır. Aralarında geçen mizahî diyalog, Faruk’un kaçakçılığa olan yaklaşımını gösterir niteliktedir.

*Faruk: Merhaba Hate Yenge. Ya sen üşenmiyorsun bu kuşikleri her zaman mektebe götürmeye hee.*

*Hate: Sananesi küfür süratli.*

*Faruk: Yav kardeşim bari bir işe yarasa he. Ula söyleyin bakayım iki kere iki kaç ediyor.*

*Çocuk: Valla pek bir şey etmiyor.*

*Hate: Şit len.*

*Çocuk: O konuya daha gelmemişiz napayım.*

*Hate: Sen buna niye cevap veriyorsun derizekalı. Bu maraba kılıklılarla fazla yüz göz olmayın ha. Maraba marab o kadar.*

*Faruk: Kardeşim neden sinir yapıyorsun hemen yav. Biz de işimizde gücümüzdeyiz yani.*

*Hate: İş... Ula sen ne iş yapıyorsun Faruk? Kaçakçılık yapıyor, bana diyor iş. Ya baban koca kaymakamdır kendinden utanmıyorsun, bari ondan utan.*

*Faruk: Ne kardeşim. Bu da sonuçta ilçeye hizmettir. Al sana çaydır, tütündür, aha bak şekerdir. Valla çok şekerdir haa. Yersin Hate anne?*

*Hate: Annen senin anandır. De haydi çekil yolumdan.*

Hükümet Kadın I filminde de görüldüğü üzere, kaçakçılık ve mayın kelimesi birlikte zihinde çağrıştırdıkları açısından, farklı bölge insanları için farklı deneyimlere tekabül edebilmektedir. Yani sınır bölgelerine yakın yaşayan insanların bazıları için, kendi

<sup>457</sup>[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ccfe4004f55e9.1668277](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5ccfe4004f55e9.1668277)  
16 Nisan 2019’da alınmıştır.

beldelerine kaçak yolla ucuza sağladıkları çay, sigara, şeker vb. şeyler gibi bir hizmet olarak algılanmaktadır. Diğer taraftan zaman içinde kaçakçılıkta mayın yüzünden yaralanmaların ya da ölümlerin olduğu haberler azalmışsa da, farklı uzak bölgeler için bu haberler kitle iletişim araçlarından okunan, duyulan ve izlenen uzak trajediler olarak zihinlerde kalmıştır.

Aziz Veysel, makamında rutin işleriyle meşgulken, İkrâm henüz bitirmiş olduğu seçim konuşma metnini Başkan'a sunar. Seçim hakkında konuşurken, kapı çalar ancak kapı hemen açılmaz, önce masanın üstündeki yasaklı kitaplar telaşlı bir şekilde saklanır. İçeri giren postacı, Ankara'dan bir evrak olduğunu söyler. Aziz Veysel hemen ayağa kalkar, kravatını düzeltir. İkrâm ceketini ilikler. Yani kendilerine çeki düzen verirler. Ayrıca henüz evrakın içinde ne yazdığını bilmeden, oldukça tedirgin olurlar. Evrakı ellerine bile almak istemezler (Ankara korkusu ve Ankara'ya saygı ifade ve davranışları). Söz konusu sahnede geçen diyaloglar ise şöyledir:

*Postacı: Hayırlı günler. Ankara'dan evrak vardır.*

*Aziz Veysel: Ankara... Bismillahirrahmanirrahim. Bayram değil seyran değil. Ankara bize neden evrak yollasın şimdi.*

*Postacı: Resmi evraktır. Yalnız bir imza gerekiyor.*

*Aziz Veysel: Nazmi. (Nazmi'ye atması için seslenir)*

*Nazmi: Estağfurullah oğlum ne haddimize. Benim Ankaracam zayıftır. Şimdi yasaklı bir kelime yazarım yanlışlıkla hükümetimizi hiddetlendirmeyelim boş yere.*

*İkrâm hele sen alsan şu evrakı.*

*İkrâm: Ahh.. keşke yapabilsem. Yav ben yeni imzamı değiştirmişim daha da karar vermemişim eskisini mi kullanayım yenisini mi kullanayım diye. Yani inan olsun kafam çok karışıktır.*

*Aziz Veysel: Ver oğlum ver şunu. Midyat Kaymakamlığına Veysi Doğu dikkatine.*

*Yav oğlum Kaymakam Beye gelmiş evrak bu.*

*Postacı: Valla ben Ankara'yı görüncü korkutan gerisine bakmamışım kusura bakmayın. İyi günler.*

*Aziz Veysel: De haydi uğurlar.*

*İkrâm: Valla Allah yardımcısı olsun Veysi Beyin buraya tayin olması hiç iyi olmadı onun için. Yalova Kaymakamıyken rahattı, kimse ilişmiyordu.*

*Aziz Veysel: Sen o kitapları temkinli bir yere kaldır İkrâm. Bi gelen melen olur.  
Bende gidip düzgün bir traş olayım meydanda buluşuruz.*

Mizahî dilin oldukça yoğun kullanıldığı sahne görüldüğü üzere yasaklar dönemine vurgu yapmanın yanında, Ankara temsilini oldukça korkutucu ve tedirgin edici şekilde konumlandırmaktadır. Postacının evrakın üstünde gördüğü Ankara yazısından sonra adres için devamına bakmadığı ve hatta evrakı almak için diğerlerinin imza atarak dâhi Ankara ile muhatap olmasından çekindikleri bir durumdan bahsedilmektedir. Ayrıca İkrâm'ın Kaymakamın görev yaptığı bölge için söyledikleri, söz konusu dönem içinde düşünüldüğünde ayrımcı bir iradenin varlığını göstermektedir.

Postacının Ankara'dan gelen evrakı, babasını kaymakamlıkta bulamaması üzerine Faruk'a götürdüğü sahne yine Ankara temsilinde yukarıda belirtilenleri desteklemektedir. Faruk'un evrakın içinde henüz ne yazılı olduğunu bilmeden verdiği tepki abartılı bir güldürüyle birlikte ironiktir. "*Babam gitmiş, babasız kaldım...*" veryansııyla korkarak açtığı zarfta aslında müjdeli bir haber vardır. Çünkü babası Kaymakamlıktan, Valiliye atanmıştır. Faruk burada verdiği tepkiyle Ankara'dan gönderilen bir evrakın içinde güzel bir haberin beklenemeyeceği kanısını ve Ankara'nın üzerlerinde oluşturduğu korku, çekinceyi göstermiştir.

İdeoloji ve kendinden türeyen ideolojik pratikler, sıklıkla devlet tarafından kullanılmasının yanı sıra medya, eğitim ya da kilise gibi çeşitli kurumlarda ve aile gibi gayri resmi kurumların aracılığıyla da edinilir, harekete geçirilir ya da örgütlenir. İdeolojinin ifade edilmesinde, harekete geçirilmesinde ya da yeniden üretilmesinde önemli bir rol oynayan toplumsal pratiklerin ve kurumların mevcut olduğu yadsınamazsa da ideolojinin kendisi bu pratikler ve kurumlarla aynı şey değildir. Van Dijk' e göre ideoloji, *toplumsal önyargılarda olmak üzere bilgi, kanaatler, tutumlar ve toplumsal tasarımlar gibi öbür toplumsal bilişlerin oluşumunu, dönüşümünü ve uygulamasını denetleyen karmaşık bir bilişsel çerçevedir. Bu ideolojik çerçevenin kendisi toplumsal pratiklerde grubun kapsamlı çıkarına işleyen algılayımı, yorumu ve edimi kolaylaştıracak şekilde seçilen, birleştirilen ve uygulanan toplumsal olarak anlamlı normlar, değerler, amaçlar ve ilkelerden oluşur. Bu şekilde bir ideoloji, sonuçta toplumsal pratikleri eşbelirleyen toplumsal tutumlar arasında bir tutunumun oluşmasını sağlar.* Burada vurgulanması

gereken ideolojik bilişlerin bireysel inançlar ya da kanaatler sistemi değil, toplumsal oluşumların ya da kurumların üyelerine ait bir özellik olduğudur.<sup>458</sup>

Dolayısıyla filmde dönemin iktidar uygulamalarını anlayabilmek için, siyasî iktidarın misyonunun ve hedeflerinin ne olduğunun bilinmesi gerekmektedir. Çünkü siyasal iktidar, bir yönetim sorumluluğudur ve otoritenin sahip olduğu yetkinin meşruiyeti ve kapsamıyla ilgilidir. İktidarın ideolojisi, özellikle yönetilenlerle etkileşimdeki tezahürlerinde kendini göstermektedir. Van Dijk'in ifadesiyle ideoloji, *toplumsal gerçekliğin çıkar bağımlı bir inşasını cisimleştirmiştir*.<sup>459</sup> Daha önce filmin toplumsal bağlamında da değinildiği üzere, dönemin Türkiye'sinde iktidarın baskıcı ve aşırı otoriter tutumu sonucunda, bir takım yasakların toplumsal hayatı ve bireysel özgürlükleri etkilediği görülmektedir. "*Kamusal alanda yer alan hükümet, polis, ordu, hukuk ve hapisaneler gibi yasal cezalandırma mekanizmaları, toplumsal düzeni sağlama görevi gören, baskıcı aygıtlar olarak iktidara hizmet ederken; eğitim, aile yapısı din, spor, sanat ve kitle iletişim araçları gibi aygıtlar ise iktidarın söylemini kültürel alanda yeniden üreten ve toplumsal yapıyı ürettiği imgelerle etkileyen ideolojik aygıtlardır.*"<sup>460</sup> Buradan yola çıkarak, filmde Hate'nin çocukları okula götürdüğü ve öğretmen ile kurduğu diyalog sahnesinde, iktidarın uygulamalarına yönelik, özellikle ideolojik bir aygıt olan eğitim kurumundaki yansımalarını söylemin içeriğinde görülmektedir.

Hate, çocukları her gün olduğu gibi okula götürmüştür ve çıkartmış olduğu çocukların hüviyetlerini öğretmene verir. Ancak çocukların isimleri değişmiş ve hepsinin doğum günleri de aynı güne yazılmıştır. Öğretmenin şaşkınlığı karşısında Hate'nin verdiği cevaplar ise dikkat çekicidir.

*Öğretmen: 1.1.1941, 1.1.1941... ee bunların hepsi aynı yaş.*

*Hate: Mektebe gitme yaşıdır işte. Hepsi aynı günlüdür. On dördüzlerdir yani.*

*Öğretmen: Ee bunların isimleri de değişmiş.*

<sup>458</sup> Van Dijk. T.A. (2005). "Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları", M. Küçük (Der., Çev.), *Medya İktidar İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat. 323-324.

<sup>459</sup> Van Dijk, 2005, 324.

<sup>460</sup> Erçetingöz, A. Becerikli, R. (2016). "Onur Ünlü Filmlerinde İktidar ve Mizah İlişkisi", H. Kuruoğlu-M. Boz. (edit.) *Medya ve Mizah*, Nobel, Ankara. s. 373.

*Hate: E kendi isimlerini kabul etmiyorlar ki. Yani öyle Sidardır, Berivandır...Hepsi yasaktır. Bende bir daha koydum isimlerini... Bak bu Abdu, İbo, Feyzo, Deriko, Zeyno, Şehmo, Cano, Aliko, Fedo, Dilo, Fato, Ayşo, Fadiko aaa bu da Cüneyt'tir.*

*Öğretmen: Cüneyt?*

*Hate: Hee. Bizim eski Valinin adıdır. Oradan fikrime gelmiş. Boşver şimdi isim miyim önemli değil, hazır mektep ayaklarına kadar gelmiş, güzelce okusunlar yav.*

*Öğretmen: Valla sen bu çocukları getirmesen kimsenin çocuğunu getireceği yok.*

*Hate: Aziz Veysel dedeleri inşallah bu dönemde seçilip ilçeye mektep yaparsacak, o vakit hepsi gelecek mektebe. Haydi akşam gelir alırım ben yine.*

*Öğretmen: Ruken. Hadi sen oku bugün andımızı.*

*Ruken: Türküm.*

*Çocuklar: Türküm...*

Söz konusu sahnede görüldüğü üzere, eğitim sistemi, iktidarın resmî ideolojisini yayan ve içselleştiren etkili bir ideolojik aygıttır. Devletin toplum üzerinde kurduğu tahakkümü kişisel tercihlerin reddinde; ailelerin çocuklarına koyduğu Kürtçe isimlerin kabul edilmeyişinde görülmektedir. Hate, kendince çözüm bulmuş ve çocukların isimlerini değiştirmiştir. Değiştirdiği isimleri yine olması gerektiği gibi değil de kendi toplumsal kodlarıyla ifade etmekte ısrarcıdır: *Abdu, İbo, Feyzo, Deriko, Zeyno, Şehmo, Cano, Aliko...* gibi. Petit Larousse sözlüğünde mizah, “gerçekliğin bazı yönlerinin gülünç, tuhaf ya da saçma niteliğini güldürücü bir biçimde öne çıkarmaya çalışan bir düşünce biçimidir” şeklinde tanımlanmaktadır. Mizah, “... kendilerini biraz fazla ciddiye alanları ciddiye almamanın yolu” dur.<sup>461</sup> Dolayısıyla sosyal düzende mizahın dili, var olan sahneyi bozar ve alay eder. Yine aynı sahne de “Andımız” ın Kürk kimliğine sahip çocuklar tarafından okunulduğu özellikle gösterilmiştir.

Ayrıca bu sahnede öğretmen Hate'ye gelip dersleri dinlemesini en azından harfleri öğrenmesini tavsiye eder. Hate, bir gün lazım olursa öğreniriz diyerek, aslında birinci filme gönderme yapar. Çünkü bilindiği üzere, gerçekten Hate'nin okuma yazma öğrenmesi gereken bir zaman gelecek ve mecburî olarak öğrenecektir.

<sup>461</sup> Fenoglio, I., Georgeon, F. (2007). *Doğu'da Mizah*, (Çev. A. Berktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 8. akt: Küçülalkan, Y. (2016). Bir Muhalefet Aracı Olarak Mizah: “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? Filmi Örneği”, H. Kuruoğlu-M. Boz. (edit.) *Medya ve Mizah*, Ankara: Nobel, Ankara. 315.

Toplumsal düzeni sağlama işlevi gören, kamu düzenini sağlamada iktidara hizmet eden, kamusal alanda yer alan ordu, hapishane gibi cezalandırma mekanizmalarının söz konusu dönem de nasıl çalıştığı, filmde özellikle Belediye Başkanı olan Aziz Veysel'in yasaklı kitaplar okuduğu gerekçesiyle tutuklandığı sahnede görülmektedir. Ancak tutuklanma gerekçesi olarak sunulan şey, okuduğu ve makamında bulundurduğu kitapların ve hatta o kitaplardan alıntılar yaparak kendini ifade etmesinden öte, bu kitapların hükümete karşı isyan, halkı galeyana getirmek hatta başvekile suikast girişimine ilham kaynağı olabilme ihtimalidir. Film de özellikle Sabahattin Ali'nin "Sırça Köşk" isimli kitabı ön plana çıkarılmıştır. Bu kitap, devlet yönetimini eleştirmesi ve direnmenin gücünden söz etmesinden ötürü, yasaklanmıştır. Bu yasaklamalarla siyasî iktidar tarafınca yönetime başkaldırıları engellemiştir. Söz konusu sahnenin diyalogları aşağıdaki şekilde verilmiştir:

*Aziz Veysel: Hayırdır İkrâm. Hoş gelmişsiniz Kumandan.*

*Kumandan: Pek hoş bulmadık Reis Bey.*

*İkrâm: Aziz Ağam kumandan beyler, Ankara'dan haber getirmişler.*

*Kumandan: Sayın Aziz Veysel Nuroğlu hükümete karşı isyandan, halkı galeyana getirmekten hatta başvekile suikast girişimine ilham kaynağı olmaktan ötürü..*

*Aziz Veysel: Dur dur dur...Ne yapmışım ne yapmışım suikast mi?*

*Kumandan: Siz değil, okuduklarınız... Resmi yazışmalarınız da yasaklı yazar Sabahaddin Ali'nin Sırça Köşk kitabından ötürü ve diğer yasaklı kitapları makamınızda bulundurma nedeni ile tutuklu yargılanmak üzere, sizi bir süre Mardin hapishanesinde alıkoyacağız.*

Aziz Veysel, filmin sonunda suçlamaların ortadan kaldırılmasıyla serbest kalmış, adalet yerini bulmuştur. Ancak bu kendi ifadesiyle geç kalınmış bir adalettir.

İfade hürriyeti kapsamında değerlendirilebilen bu konu, kişilerin düşüncelere ve bilgilere ulaşma (haber alma ve bilgi edinme), düşüncelerinden ötürü kınanmama (kanaat hürriyeti) ve düşüncelerini açıklama, yayma ve başkalarına aşılama (ifade) hürriyeti gibi temel haklarına müdahale de bulunulması anlamında bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Nitekim daha önce de belirtildiği gibi düşüncenin serbestçe açıklanması; düşüncüyü savunmayı, başkalarına anlatmayı, yayımlamayı (basın özgürlüğü), benimsetmeye çalışmayı (telkin etmeyi) ve önermeyi içermektedir. Ayrıca düşüncüyü açıklama

hürriyetinin ön koşulu, özgür bir düşünce ortamının oluşturulmasıdır. Zira bu ortamın oluşturulması sadece, ‘yasaklamama’ gibi negatif bir edimle sağlanması yeterli olmadığı açıkça ortadadır. Söz konusu dönem içinde hem ifade hürriyetinin kullanım aracı olan kitapların yazarlarıyla birlikte hem de bu kitapları okuyanların suçlu bulunduğu görülmektedir.

Demokrasi, kendine karşıt olan inançlara, görüşlere de yaşama hakkını tanıyan bir rejim olarak, ifade hürriyetinin sadece zararsız ve önemsiz görülen bilgi ve düşüncelerin açıklanması ile ilgili olmadığını, aynı zamanda toplumun bir kısmına hatta devlete bile aykırı gelebilecek düşüncelerin açıklanmasına da ortam oluşturmasını öngörmektedir. Böylece ifade hürriyeti, eleştiri hakkını da bünyesinde barındırır. Ancak söz konusu dönemde geçen dönem için düşünüldüğünde, çok partili döneme geçiş ile demokrasiye atılan yeni adımlar eski iktidarın kendini muhafaza etme çabaları yüzünden baskıcı ve otoriter bir tutum sergilemesine neden olmuştur. İfade hürriyeti ortamını oluşturmak şöyle dursun, kişilerin özgürce düşünmelerine ve eleştirmelerine dahi izin verilmediği görülmektedir.

Dolayısıyla düşünce farklılığından ötürü yapılan yasaklamalar, özünde düşünceyi ifade etme ve yayma özgürlüğüne engel teşkil etme sorununu ortaya çıkarmaktadır. Ancak burada üzerinde durulması gereken konu, birinci bölümde de detaylıca değinildiği gibi ifade hürriyetinin sınırsız olamayacağı ve hangi durum ve nedenlerle sınırlandırılabilir. Bu sınırlamalar, 1982 Anayasa’sında, 26. maddenin 2. fıkrasındaki hükümler ile belirlenmiştir:

*“Bu hürriyetlerin kullanılması, milli güvenlik, kamu düzeni, kamu güvenliği, Cumhuriyetin temel nitelikleri ve Devletin ülkesi ve milleti ile bölünmez bütünlüğünün korunması, suçların önlenmesi, suçluların cezalandırılması, Devlet sırrı olarak usulünce belirtilmiş bilgilerin açıklanmaması, başkalarının şöhret veya haklarının, özel ve aile hayatlarının yahut kanunun öngördüğü meslek sırlarının korunması veya yargılama görevinin gereğine uygun olarak yerine getirilmesi amaçlarıyla sınırlanabilir.”*

Filmde geçen dönem için ise söz konusu olan 20 Nisan 1924 tarihli Teşkilâtı Esasiye Kanunu yani 1924 Anayasası’dır. Bu dönemde düşüncelerin ifade edilmesinde ve yayılmasında çok önemli bir yere sahip olan basınla ilgili düzenleme “*Matbuat, kanun*

*dairesinde serbesttir ve neşir edilmeden evvel teftiş ve muayeneye tâbi değildir (m.7)”* şeklindeki hüküm ile belirlenmiştir. <sup>462</sup>Bu madde ile basın özgürlüğü sağlamakta ve hükümetlerin keyfi uygulamalarına engel olmakta yetersiz kalmıştır. Dolayısıyla sonraki yıllarda bu madde yerini 1961 Anayasası’nda “*Basın hürdür, sansür edilemez*” hükmüne bırakmıştır.

Filmin geçtiği yer olan Midyat, farklı dil, din ve ırklara mensup kişilere ev sahipliği yapması nedeniyle farklı düşünüş biçimlerini de içinde barındırmaktadır. Bu farklılıkların bir arada huzurlu ve güvenli bir ortamda var olabilmesi, hoşgörü eksenini çerçevesinde ifade hürriyetini gerektirdiği gibi sınırlandırmaları da gerektirmektedir. Ancak söz konusu sınırlandırmalar, dönem itibarıyla Devletin farklı düşüncelerin dile getirilmesini istememesi üzerine aşırı sınırlamalar ve yasaklar getirilerek yapılmıştır. Farklı düşünüş biçimleri toplumu renkli ve eleştirel tavrıyla yenilikçi kılabilecekken, Devlet sahip olduğu farklı düşünüş biçimlerinin sunduğu zenginlikleri kendi eliyle yok edebilmektedir. Her ne kadar kanunlarla ifade hürriyeti devlet eliyle korunmaya çalışılsa da, Türkiye tarihi içinde her dönem az ya da çok baskı altına alınan düşünceler olmuş ve olmaktadır. Bu nedenle de aşırı sınırlamalar ve baskıcı tutumlar birçok yazar, gazeteci ve bilim adamının ortaya koyacağı üretimin önünde engel teşkil eder niteliktedir.

Film, mizahın eleştiri dilinin işlevselliğini yukarıda belirtilenler bağlamında kullandığı için, mizah ile toplumsal yapı arasındaki ilişki ifade hürriyeti kullanım aracı olarak önem arz etmektedir. Çünkü bu aracın çalışmasında, gerçeklikten faydalandığı kadar kültürel unsurlarında önemli katkısı bulunmaktadır. Kimi zaman dilin ve hareketlerin ön planda olduğu bu ifade ediş filmde, taşlama, iğneleme, halt gibi mizahın çeşitleriyle kendini gösterdiği kadar, kaba güldürüden de beslenmektedir.

Politik hicvin kuvvetli olduğu filmde, ‘çirkin kadın’ olarak gösterilen Fehime karakterine yapılan aşağılama birinci filmde olduğu gibi yine abartılarak verilmektedir. Bu kadın aşağılamasının abartılması, filmin adına bile taşınarak övülmeye çalışılan ‘kadın’ temasına ters düşmektedir. Çünkü filmde asıl mesele, eşinin yokluğunda ilçesine sahip çıkan, politik yönüyle değil anaç güdüleriyle ve yardım duygusuyla meseleye el atan Hate Annenin hikâyesidir.

---

<sup>462</sup> İçel, 2018, 77.



Bir diğere göze çarpan husus ise, filmin geçtiğı dönemin politik atmosferinde Cumhuriyet Halk Parti'sinin 1950 yılında yapılan seçimle tek parti hâkimiyetinin yıkılıp yerine Demokratik Parti'nin gelmesinin anlatılmasıdır. Bir sağ partisinin iktidarının zaferini anlatırken, eleştirel mekanizmasını yine iktidarın eleştirisi üzerine kurmaktadır. Yine de sunulan politik eleştirilerin mizah ile sunulması ve ironiden faydalanılması seyirciyi tatmin eder nitelikte olduğu söylenebilir.

Sonuç itibariyle bu film akış olarak Hükümet Kadın I' den geriye doğru giderek, Hate'nin 'Hükümet Kadın' olma serüvenin temellerini anlatıyor. Bu filmde Hate, deneyimsiz ve lafını sözünü esirgemeyen kimliğiyle ortaya çıkıyor ve konu politikaya geldiğinde yalan söylemesi gerektiğinde ağzı dili dolanıyor. Dolayısıyla ilk filmdeki Hate'nin güçlü karakterinin ve hâkimiyet duygusunun başlangıçta bu seçim döneminden aldığı deneyimle oluştuğı görülmektedir.

### 1. Görüntü Düzenlemesi

İstisnalar dışında hemen hemen her film yüzlerce farklı plandan oluşur ve her biri filme belirli bir anlam katar. Öyle ki bir oyuncunun elbisesinin renginden duvar kâğıdının desenine kadar kadrajda görünen her şey, filmin anlamı için seçilir. Edgar Hunt, Marland ve Steven'a göre planın kendine ait bir kelime hazinesi vardır. Bunlar anlamı oluşturan anlatı ve kurgunun bağlamını belirler. Yine onlara göre, görüntüler kelimeler gibi düşünebilirler. Bunu kameranın nesneye göre hareketleri ve konumlandırılışı etkiler. Örneğin kameranın mesafesi, yüksekliği ve açısı kadrajda belli anlamların yüklenmesini sağlamaktadır.<sup>463</sup>

Bununla birlikte anlam oluşturmada çerçeveleme, film görüntüsünün sınırını oluşturarak mizansenin kapsar. Bu bağlamda diğere filmde de olduğu gibi Corrigan'ın filmde yer alan çerçeveleme tekniklerinin incelenmesi için hazırladığı sorular göz önüne alınarak, çerçevenin anlama etkisi gösterilmeye çalışılacaktır.<sup>464</sup>

Filmin açılış sekansı siyah ekrana gelen yazıyla başlamaktadır. Karanlıktan açılan görüntü hikâyenin anlatıcısı konumunda olan Memik'in daktiloyla hikâyeyi kâğıda

<sup>463</sup> Edgar Hunt, R., Marland J., Steven R. (2012). *Filim Dili* (Çev: S. Aytaç), İstanbul: Literatür Yayınları. (Eserin orijinali 2010'da yayımlandı),118-119.

<sup>464</sup> Corrigan, 2018, 98-99.

aktardığı kare ile filmin ilk sahnesini oluşturmuştur. Daha önce arkası dönük görülen Memik bu sefer yakın bir planla yan profilden gösterilir. Kamera hareketi yan profilinden arkasına doğru gelir ve sonrada pencereye doğru çorak araziye doğru yönelir. Bu noktada çorak arazi üzerine filmin adı yazılır ve konuyla bağlantılı olarak geçmişe dönüş yapılır. Burada çorak arazi seçilmesiyle hem geçişin sağladığı, hem de Midyat'ın coğrafik yapısına bir gönderme yapıldığı söylenebilir. Giriş jeneriği ile hızlı bir akışla kamera Midyat'ın sokaklarında gezinmeye başlar.

Jenerik bitene kadar peş peşe sıralanan karelerde, çocukların siyah önlüklü görüntülerine yer verilir. Bu görüntüler, Midyat mimarisi içinde çocukların normal hayat akışı içindeki hallerini içermektedir. Özellikle boy, yakın plan seçilerek verilen görüntüleri, saç örülen bir kız çocuğu, saç taranan bir çocuk, yemek taşıyan çocuklar, eşeğe binen çocuklar, önlüğünü giymeye çalışan çocuklar, enseye şaplak giyen çocuk, tavuk besleyen çocuklar, koşan çocuklar oluşturmaktadır. Bu görüntülerin ardından okul olgusuna yönelik bir takım araç gereç detay plandaki çekimlerle verilir: Kalemin açılması, abaküs, elişî kâğıtlarının makasla kesilmesi, deftere yazı yazılması gibi.

Her ne kadar jenerik çocuk ve okul temalı olsa da onların kırsal hayatında günlük rutin halleri gösterilirken, aynı zamanda izleyicide filmsel mekân ve tarihsel döneme ilişkin genel bir fikrin oluşması da sağlanmış olur. Özellikle bu anlam için çekimlerde zaman zaman genel plan tercih edildiği söylenebilir.

Ayrıca bu jenerikteki görüntüler, anlatının ilk sahnesinde görülecek olan Hate'nin çocukları okula götürdüğü sahne için bir hazırlık anlamı da taşımaktadır. Jeneriğin bitimiyle birlikte anlatı giriş bölümü, bel planda Hate'nin görülmesiyle başlamış olur. Film genel olarak kamera görüş hizasında konumlandırılarak çekilmekle birlikte, yine ikili diyaloglarda aç-karşı aç tekniğinden faydalanılmıştır. Midyat coğrafyasının sarı renkleri ağırlıklı olarak hissettirilse de filmde mizah temasına uygun olarak renkli bir hava hâkimdir.

Midyat mimarisi içinde yer alan dekorlar dönemin ruhunu yansıtmıştır. Bununla birlikte kostüm seçimleri de yine hikâyenin geçtiği yılları yansıtmak anlamında gerçekliği arttırmıştır. Karakterlerin kıyafetleri sadece anlatının geçtiği dönemi değil, sahip oldukları kimliklere göre de değişiklik göstermiştir. Devlet çalışanları ciddi takımlar giyerken,

sıradan insanlar günlük kıyafetlerle görülür. Örneğin Hate'nin seçim çalışmalarına başladığında çiçekli günlük kıyafetlerinin yerini daha ciddi elbiselere bırakmış, yöresel şekilde başına örttüğü örtü ve şekli değişmiştir.

Sonuç olarak, filmin görüntü düzenlemesi mizahî anlatıyı destekleyecek şekilde hızlı kamera hareketine, mizansenin oluşturan renklere, mekân ve oyunculuğa verilen önemle desteklenmiştir. Özellikle oyunculuğun ve mekânın ön planda olduğu filmde, mizahın içinde doğduğu toplumun yansıtılması sağlanmıştır.

## 2. Ses ve Müzik

*“Ses, şu büyük ve geleneksel ses efektleri gibi, kendini belli etmek zorunda değildir. Kaynağını görmediğimiz seslerle yaratılan ambiyansa sahip filmler hakkında çok şey söyleyebilirsiniz. Karakterler coğrafi olarak neredeler, şehrin hangi mahallesindeler, günün hangi saati, hangi mevsim yaşanıyor gibi. Eğer bir circır böceği seçecekseniz, sadece coğrafi özelliği göz önünde bulundurularak seçim yapmazsınız. Eğer işinize yarayan özel bir sesi ve ritmi olan bir circır böceği varsa, emin olun, kendisi, sahneye gerilim katacaktır.”<sup>465</sup>*

Bordwell ve Thompson'un ses kurgucusu Gary Rydstrom'dan aktardığı bu açıklama, bir filmin anlatısı için sesin önemini oldukça açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Dolayısıyla filmde yer alan her ses belli bir işleve sahip olmaktadır.

Daha önce de belirtildiği üzere, sinemada sesi diyalog, atmosfer sesi, dış ses, ses efektleri ve müzik kapsamaktadır. Bu öğelerin hepsi, hikâye, karakterler ve filmin tarzına katkıda bulunarak, izleyiciyi seyir deneyiminin içine çekmektedir.<sup>466</sup> Hükümet Kadın II filminde, diyaloglarda duyulan ses, bölgeye uygun kullanılan ağız, şive ile örtüşmektedir. Karakterlerin konuşma tarzları kadar ses tonları ve şiveleri de mizahı destekleyen bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Müzik ise, filmin temasına uygun olarak, sahnelerde yer alan olay örgüsüne ve aksiyona uyumlu şekilde değişerek, zaman zaman da aynı müziğin tekrarlanması suretiyle filmi destekleyecek bir işlev üstlenmiştir.

<sup>465</sup> Bordwell, Thompson, 2008, 278.

<sup>466</sup> Barnwell, 2011, 155.

Birinci filmde belirtilen müziğin kullanımlarına dair yaklaşımlarına göre, dramatisasyon müziği, yine ilk olarak filmin başındaki jenerikte görülmektedir. Seçilen müzik yöresel bir tınıyı da içinde barındırarak, filmin temasına uygun hızlı ve hatta eğlenceli sayılabilecek bir ritme sahiptir.

Müziğin filmde kullanımı özellikle karakterin içinde bulunduğu duyguyu desteklemesi ile hikâyeyi güçlü kılmaktadır. Örneğin Aziz Veysel'in tutuklanma sahnesinde kullanılan müzik, durumun dramatik yapısını destekleyerek duygusallığı arttırmıştır.

### 3. Bağlam ve Filmin Adı Arasındaki İlişki

Hükümet Kadın II filmi, isminden de anlaşılacağı üzere bir kadın karakter etrafında gerçekleşmektedir. Hükümet Kadın ismi, filmde sıklıkla kullanılan “hükümet gibi kadın” deyiminden ve filmin konusundan hareketle “hükümet” benzetmesi bağlamlarından oluşturulmuştur.

“Hükümet Kadın” ifadesinde hem bir isim hem bir sıfat konumunda bulunan ‘hükümet’in anlamı ve toplumsal bağlamla ilişkisi birinci filmde ortaya koyulmuştur. Görüldüğü üzere, Sözlük tanımına göre ele alınan hükümet, yönetim ve idareyle ilişkilidir. Filmde ise, hükümet kadın bir benzetme olarak “hükümet gibi” deyimi ile sözlükteki “güçlü ve her dediğini yaptıran” anlamıyla filmin konusu bağlamına girmektedir.

Hükümet Kadın I filminde, Hükümet Kadın konuyla alakalı “hükümet etmek” deyimi, yönetimi elinde bulundurmak, liderlik etmek anlamıyla, kendini göstermektedir. Bu filmde Hükümet Kadın, ölen eşi Aziz Veysel'in hedeflerini, mirasını devam ettirmek, devraldığı vizyonu gerçekleştirmek anlamında adının anlamına uygun olarak güçlü ve kararlı bir duruş sergilemiştir. Karşısına çıkan problemlerle mücadele etmiş ve sonunda da vizyoner bir lider olduğu görülmüştür.

Hükümet Kadın I filminde yaşananlardan, yedi sene evvele giden Hükümet Kadın II filminde ise, Hükümet Kadın, eşinin yokluğu sırasında, eşinin yapması gereken sorumlulukları yüklenerek seçim çalışmalarını yürütmüştür. Yani belediye başkanlığına giden yolculuğunda aslında ciddi bir tecrübe ve özgüven kazanmıştır. Politikadan

anlamayarak, çıktığı bu yolda, anaç duygularına, dürüstlük ve ahlak eşlik etmiş ve mücadelesini öyle vermiştir.

Bu filmde politik hicivle zaman zaman politika yapma eyleminin yalan üzerine kurulduğu, siyasetin yalan söylemeyi gerektirdiği vurgusu yapılmıştır. Dolayısıyla başlangıçta Hükümet Kadın, dürüst olduğunu ve yalan söyleyemeyeceğinden ötürü başarısız olacağından çekinmektedir. Öyle ki seçim vaadi olarak okul yaptıracağını söylediği için, okulun kesinlikle yapılması gerektiğine inanmış ve hatta daha seçim sürecindeyken okulun ilçeye yapılması için elinden geleni yapmış, sözünü yerine getirmiştir. Ayrıca vaadi yerine getirmenin ötesinde, büyük bir özveriyle çocukların okula gitmesi için olan uğraşlarına bir yenisini ekleyerek, okulu ilçeye yani çocukların ayağına getirmiştir.

Hükümet Kadın, seçim çalışmalarını yürütme kararını aldıktan sonra rüya görerek uyandığı sabah oldukça endişelidir. Rüyasında kendini oldukça diktatör bir yönetici olarak gören Hükümet Kadın, mizahın dilinden faydalanarak, Adolf Hitlerin diktatör yönetimine gönderme yapmış ve sembolik bir hale gelen Hitler'in bıyığı olan “*badem bıyık*”ı, “*sümük bıyık*” olarak ifade etmiştir. Politika ve yalan arasındaki ilişkiye dair kurulan söylem yine bu sahnede görülmüştür.

*Hükümet Kadın: Oy yırımın kırığı. Ben o Alaman sümük bıyık gibi mi olacam. Kız ben hayatta yalan söyleyemem. Kulağım kızarır ha. Oy başıma iş açmışım. Ben ne anlarım politikeden...*



## SONUÇ

Temel hak ve hürriyetlerin başında gelen düşünce ve düşünceyi serbestçe açıklama hürriyeti, sinema filmleri dâhil bütün kitle iletişim araçları ile kullanılabilir. Sinema filmleri, kendi gerçekliğinden hareketle, gerçek ya da gerçek dışı olay ve konuları profesyonel bir şekilde kurgulama kabiliyetiyle seyirci üzerinde diğer kitle iletişim araçlarına nazaran daha güçlü bir etki inşa edebilir. Buna mukabil, sinema mizahla birleşince oldukça etkili bir ifade tarzının ortaya çıkması kaçınılmazdır. Buradan hareketle, ifade hürriyeti, sinema filmi ve mizah işbu çalışmanın üçlü sacayağını oluşturmaktadır. Nitekim bu çalışmayla ifade hürriyetinin sinema filmlerinde mizah yoluyla kullanımı, Hükümet Kadın I ve II filmleri ışığında analiz edilmiştir.

Sinema, kendine has özellikleriyle kurguların, tahayyüllerin ve yaşananların bir olay örgüsü dâhilinde görsel ve işitsel olarak sahneye, ekrana, duvara kısacası perdeye aktarılmasıdır. Sinema filmleri bilgilendirme, sanat, eğlendirme, kültür aktarımı, eğitim, propaganda vb. işlevlerde bulunmaktadır. Ayrıca sinema filmleri vücuda getirildiği toplumun sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasi yapısı hakkında ipuçları taşımaktadır. Sinema, kimi zaman iktidarların bir ifade aracı olarak mevcut sistemi meşrulaştırmada kullanılırken, kimi zaman da muhalif ideolojiyi dile getirmede bir araç olarak işlev görmektedir. Bununla birlikte sinema filmleri toplumsal sorunların çözülmesi ya da iktidarın üstünü örtmeye çalıştığı gerçeklerin görünürlüğünü sağlarken, toplumsal bilinçte farkındalık oluşturmada önemli bir rol oynar. Sinemada bir yöntem olarak mizah kullanıldığında ise, bahsedilen bu işlevler daha güçlü ve verilen mesajlar daha kalıcı olmaktadır.

Çalışma kapsamında incelenen mizah olgusu, lâtife, şaka, nükte, iğne, taş, hiciv, alay, halt gibi çeşitlere sahiptir. Mizahı, komedi/güldürüden ayırmak gerekir. Çünkü salt güldürme ötesinde mizah, insan ve toplum hayatındaki olayları ve özellikle de sosyal ve siyasî olayları yansıtma ve eleştirmede kullanılır. Güldürmenin ötesinde, bir düşündürme, sorgulama, ders verme ve alma, ders çıkarma durumlarına sahiptir. Bu yönüyle mizah, ifade hürriyetinin sinema filmleri aracılığı ile kullanılmasında en uygun yöntemlerdendir. Dolayısıyla sinema filmleri bir ifade aracı ve mizah da bir ifade yolu ve yöntemi olmaları nedeniyle toplum ve insan hayatında önemli bir yer tutarlar. Kısacası sinema filmlerinde mizah hem güldürür hem de düşündürür ve değer yargısında bulunmaya vesile olur.

Bu minvalde çalışmanın üçlü sacayaklarından sonuncusu ise ifade hürriyetidir. Çünkü mizah ve sinemanın işlevselliği ifade hürriyeti zemininde söz konusu olabilir. Nitekim ifade hürriyeti, Anayasamızın 26. maddesinin ilk fıkrasında da açıklandığı gibi herkes içindir ve söz, yazı, resim ve benzeri yol ve araçlarla kullanılmaktadır. İşte sinema ve mizah bu yol ve araçlardan ikisidir. Ancak genelde ifade hürriyetinin ve özelde de sinema ve sinemada mizahın kullanılmasına dayalı sinema hürriyetinin bir takım makul sınırlama sebepleri vardır. Anayasanın m. 26/1 hükmünde düzenlenerek teminat altına alınan ifade hürriyeti, aynı maddenin 2. fıkrasında öngörülen durumlarda sınırlandırılmıştır.

Nitekim genelde toplum ve özelde bireyler üzerindeki etkisi göz önünde bulundurulduğunda sinemanın bir denetim mekanizmasına ihtiyaç duyduğu açıktır. Ancak bu denetim, katı bir şekilde sansür koyup, sinemanın kısıtlanması şeklinde değil, mevzuatın belirlediği sınırlar çerçevesinde devletin, toplumun ve sinemanın menfaatlerini gözeterek olmalıdır. Bu anlayıştan hareketle bu Tez’de, “*hür fakat sorumlu bir medya*” düsturunu ifade eden toplumsal sorumluluk teorisi bağlamında “*hür fakat sorumlu bir sinema*” anlayışının işlerlik kazanmasının gerekliliği ortaya çıkarılmıştır. Sinema filmlerinde ve mizahın kullanılmasında sınırsız bir ifade hürriyeti kullanımı başkalarının hürriyetlerini sınırlayıp, kişilik hakkı ihlallerinin yolunu açacağından, bu hürriyetin düzenlenmesi gerekliliği açıktır. Bu nedenle Tez’de “*hür fakat sorumlu bir sinema*” anlayışı bu hürriyetin kötüye kullanımlarının önüne geçilmesinde önemli bir unsur olarak ele alınmıştır.

Türkiye’de bir dönemin siyasî yansımalarını içinde bulunduran ve gerçek yaşam öykülerinden yola çıkarak çekilen Hükümet Kadın I ve II filmlerinde, hayatın güldürücü yanlarını yansıtarak eğlendirme sağlanırken, diğer bir yandan üzerinde düşünülmesi istenilen konular (filmin geçtiği 1949-1956 yıllarının siyasî, sosyal ve kültürel sorunları, güneydoğu toplumunda kadın, küçük yaşta evlilikler, özgürlükler, iktidarın eleştirisi ve uygulanan yasaklar, toplumsal sorunlar karşısında insanların kendilerini ifade ediş şekilleri) hakkında mizah kullanılarak mesajlar verilmiştir. Bu mesajlar, içinde buldukları toplumsal ve kültürel yapı göz ardı edilmeden sunulmuştur. Bu bağlamda çalışmada filmler eleştirel söylem çözümlemesi kullanılarak analiz edilmiş ve verilen mesajların toplumsal bağlamı içinde mizah aracılığıyla daha etkili ve kalıcı olduğu görülmüştür. Ayrıca mizahın gülmenin aracı olmasının yanında güçlü bir eleştirel söylem



biçimi olduğu, filmlerde tespit edilen sahnelerde karakter ve diyalogların incelenmesi suretiyle ortaya konulmuştur.

Bu filmlerde, mizah ile politik hicvin örnekleri iktidara yöneltilen eleştiriler şeklinde görülürken, toplumsal hayat içindeki çarpıklıkların eleştirisi, hem mizahın dilinden hem de güldürüden faydalanılarak sağlanmıştır. Dolayısıyla toplumsal ve politik eleştiriler barındıran bu filmlerde gerçek, hem ciddiye alınmış hem de mizahın eleştiriyi yumuşatıcı etkisinden faydalanılarak problemlerin ortaya konulduğu tespit edilmiştir.

Daha somut örneklerle ifade etmek gerekirse, Hükümet Kadın I filminde müfettişin belediyeyi denetlemeye giderken yarı yolda otomobilden inip, kaçakçılara kiralık eşek sağlayan Feyzullah ile konuşurken, müfettişin ona hiç değer vermemesi, Feyzullah'ın müfettiş ve şoförüne “*siz nereye, ne kaçakçılığı? Çay, sigara, benzin?*” diye sorması üzerine, müfettişin adama önem vermeyip, küçümser bir edayla “*ne kaçağı ne köçeği yahu!*” demesi, fakat kravatlı eşeğe binip giden müfettişin mayın üzerine düşmesi üzerine yanına gelen Feyzo'ya “*devleti çağırırsanız beyim*” demesi ve Feyzo'nun da “*devlet çok gelmez buraya. Biz de çağırmayız, kızıyorlar çok meşgul ediyoruz diye*” demesinde gerçek anlamda bir mizah vardır ve bu mizahtaki durumlar halihazırda o bölgede geçerlidir.

Filmde, mizahın eleştiri dilinin işlevselliğini yukarıda belirtilenler bağlamında kullandığı için, mizah ile toplumsal yapı arasındaki ilişki ifade hürriyeti kullanım aracı olarak önem arz etmektedir. Çünkü bu aracın çalışmasında, gerçeklikten faydalanıldığı kadar kültürel unsurlarında önemli katkısı bulunmaktadır. Kimi zaman dilin ve hareketlerin ön planda olduğu bu ifade ediş filmde, taşlama, iğneleme, halt gibi mizahın çeşitleriyle kendini gösterdiği kadar, kaba güldürüden de beslenmektedir.

Yine Hükümet Kadın I filminde, Hate Başkanın kızı Gule ile evlenmek isteyen Komutan Celal'in anne ve babasının Ankara'dan kız istemeye Hate Başkanın evine geldikleri sahne, içinde oldukça yoğun mesajlar barındırır. Farklı dünyaların insanları olarak düşünülebilecek iki aile birbirinden sosyal, kültürel anlamda oldukça farklıdır. Hate Başkan, Komutan Celal'in anne ve babasının isimlerini (Talât-Kâmuran) telâffuz edemediği gibi onların “*şapkalı a*” uyarısını da anlamlandıramamıştır. Yine aynı sahnede Komutan Celal'in, Gule'yi ailesine övmek için “*iki de lisan biliyor siz öyle demiştiniz değil mi?*” demesi ve Hate'nin “*yabancı lisani vardır*” diyerek onaylaması üzerine

merakla hangi dil olduğunu soran Kâmuran Hanımın aldığı cevap “*Türkçe*” olmuştur. Ankara’dan gelenler için büyük bir şaşkınlık olsa da Hate, “*burada anne karnından çıktığında çocuklar mecbur Kürtçe öğreniyorlar normaldir napsın çocuklar değil mi. Yani Kürtçe doğuyorlar, fakat Türkçe yaşıyorlar*” diyerek bölge halkının Kürt olması ve doğduklarında anneden öğrendikleri ilk dilin Kürtçe olması nedeniyle, sonradan okuldan öğrendikleri Türkçeyi sanki bir başka yabancı dil olarak algılamakta olduklarını göstermeyi amaçlandığı söylenebilir.

Hükümet Kadın I filminde, dönemin güneydoğu bölgesinde ilk kez bir kadının Belediye Başkanı olması ve bu görevi vizyoner lider kimliğiyle yapması oldukça dikkat çekicidir. Başkan Hate, bu idealist kimliği, Belediye Başkanı olan eşi Aziz Veysel’den bir miras gibi almış ve devam ettirmiştir. Politikadan anlamayan, okuma yazma bilmeyen bir kadının güçlü liderlik vasfı ve azmi ile bütün zorlukları aşması, su problemini kendi mücadelesi ile çözmesi ve hatta kız çocuklarına kendi imkânlarıyla sahip çıkması, özünde “*Hükümet Kadın*” olma söyleminin gerekliliklerinin yerine getirilmesi olarak filmin ana temasını ve amacını oluşturmuştur. Hükümet Kadın II filminde ise, Hükümet Kadın I filminde yaşananların yedi sene öncesine gidilmektedir. Yine bu filmde, dönemin güneydoğu bölgesinde eşi Belediye Başkanı olan bir kadının eşinin okuduğu kitaplar yüzünden tutuklanması üzerine seçim çalışmalarını yürütmesi ve kazanması üzerine kurulmuştur. Özellikle “*Hükümet Kadın*” karakteriyle güçlü, kararlı bir lider sergilenirken, anaçlıktan kaynaklı, safi halleriyle mizahın doğasına da uygun bir karakter olarak sergilenmiştir.

Bununla beraber politik hicvin kuvvetli olduğu iki filmde de, “*çirkin kadın*” olarak gösterilen Fehime karakterinin yaratılış gereği eksiklikleri üzerinden abartıya kaçılarak alay edilmesi mevzuyu aşağılama noktasına getirmiştir. Bu kadın aşağılaması ve abartılması, filmin adına bile taşınarak övülmeye çalışılan “*kadın*” temasına ters düşmektedir. Çünkü filmde asıl mesele, eşinin yokluğunda ilçesine sahip çıkan, politik yönüyle değil anaç güdüleriyle ve yardım duygusuyla meseleye el atan “*Hate Annenin*” hikâyesidir.

Hükümet Kadın II filminin anlatı yapısının toplumsal bağlamını oluşturan en önemli unsurlardan biri, ifade hürriyeti bağlamında ele alınabilir olan hürriyetlerin sınırlandırılmasına gönderme yapan yasaklardır. Devlet tarafından konulan yasaklar,

kişilerin düşünce ve kanaatleri açıklamada önlerine çıkan engellerdir. Sınırlandırmaların sebebi olarak, dönem içinde geçerli olan siyasî yapının benimsediği ideolojik tutum olduğu belirtilebilir. Filmde aşırı otorite ve baskıcı bir yönetimin sonucu olarak, okunması yasaklanan kitaplar arasında Sabahattin Ali'nin Sırça Köşk'ü de bulunmaktadır. Dönemin devlet yönetimini eleştiren, direnmenin gücünden söz eden kitap, yönetime başkaldırı olduğu gerekçesiyle yasaklanmıştır. Belediye Başkan'ı Aziz Veysel bu kitabın yasaklı olduğunu bilmesine rağmen okumuş ve bazı resmi yazışmalarında kitapta geçen sözlere yer vermiştir. Bu nedenle hapse atılan Aziz Veysel, filmin sonunda suçlamaların ortadan kaldırılmasıyla serbest kalmış ve adalet yerini bulmuştur, ancak onun ifadesiyle bu geç kalınmış bir adalettir.

Yine Hükümet Kadın II filminde Hate'nin seçim çalışmalarını yürütme kararını aldıktan sonra gördüğü rüya ve kendi rüyasına yorumu oldukça dikkat çekicidir. Rüyasında kendini diktatör bir yönetici olarak gören Hükümet Kadın, mizahın dilinden faydalanarak, *“oy yırımın kırığı. Ben o Alaman sümük bıyık gibi mi olacam. Kız ben hayatta yalan söyleyemem. Kulağım kızarır ha. Oy başıma iş açmışım. Ben ne anlarım politikeden...”* Adolf Hitler'in diktatör yönetimine gönderme yapmış ve sembolik bir hale gelen Hitler'in bıyığı olan *“badem bıyık”*1, *“sümük bıyık”* olarak ifade etmiştir. Filmde zaman zaman vurgulanan politika ve yalan arasındaki ilişkiye dair kurulan söylem, yine bu sahnede de görülmüştür.

İki filmde de Ankara figürü önemli bir yer tutmaktadır. Film içinde Ankara kimliği bir bireyden bahsedilir gibi sunulmuş ve iktidarın gücün temsilcisi olarak korkulan ve çekinilen, fakat aynı zamanda saygı duyulan bir olgu olarak ele alınmıştır. En belirgin örneklerinden bir tanesi Hükümet Kadın II filminde, Ankara'dan gelen evrak karşısında başta Belediye Başkanı olan Aziz Veysel'in ve yardımcılarının takındıkları tutumdur. Postacının Ankara'dan evrak demesi üzerine Aziz Veysel hemen ayağa kalkar, kravatını düzeltir. İkram ceketini ilikler. Yani kendilerine çeki düzen verirler. Ayrıca henüz evrakın içinde ne yazdığını bilmeden, oldukça tedirgin olurlar. Evrak için imza atılması gerekir ancak evrakı ellerine bile almak istemezler. Mizahî dilin oldukça yoğun kullanıldığı sahnede yasaklar dönemine vurgu yapmanın yanında, Ankara temsilini oldukça korkutucu ve tedirgin edici şekilde konumlandırmaktadır. Postacının evrakın üstünde gördüğü Ankara yazısından sonra adres için devamına bakmadığı ve hatta evrakı almak için diğerlerinin

imza atarak dâhi Ankara ile muhatap olmasından çekindikleri bir durumdan bahsedilmektedir.

Tez kapsamında incelenen bu filmlerde genel anlamda toplum içindeki güç ilişkileri, ilişkiler etrafında gerçekleşen eşitsizlikler, ayrımcı yaklaşımlar, kültürel temsiller ve yasaklar bağlamında mesajlar, söylemin oluşmasına dair bilgiler sunulmaktadır. Özellikle makamların ve statünün toplum nezdindeki anlamının, dikkat çekici söylemlerle sunulduğu görülmektedir. Ayrıca söz konusu bölge insanının yasaklar karşısındaki tutumu, sorgusuz sualsiz bir şekilde tâbi olmak şeklindedir. Bu iktidarın gücüne karşı boyun eğme, dönemin siyasal ortamında uyguladığı cezaların bir sonucu şeklinde değerlendirilebilir.

İşbu filmlerde, toplumu ilgilendiren konularda özellikle inançlar ve inançların temsilcileri bağlamında eşitsiz bir tutum sergilenmiştir. Filmlerin içinde bulunduğu toplumun genel inancının İslâm ve dolayısıyla çoğunluğunun Müslüman olduğu göz önünde bulundurulduğunda, filmde temsil edilen dinî sembollerin yer yer alay malzemesi olması, mizah yoluyla ifade hürriyetinin sınırlarını aşmaktadır. Bu sınır ihlâli, ifade hürriyeti kullanımında hukuka uygun kabul edilmemelidir.

Toplumdan topluma değişen mizah anlayışı, zamana bağlı olarak da değişim göstermektedir. Buna paralel olarak mizaha gösterilen tahammül sınırı da toplumdan topluma değişirken, aynı toplumda zaman içerisinde de değişkenlik gösterebilmiştir. Bu bağlamda Hükümet Kadın I ve Hükümet Kadın II filmleri geçtiği dönem içerisinde aynı mizahî eleştirileri kabul edemezken, günümüzde yani filmin yapıldığı dönemin içinde bulunduğu toplum yapısının tahammül sınırları içinde kaldığı görülmektedir.

Sonuç olarak insan varlığının maddî ve manevî gelişmesine temel olan ifade hürriyeti, toplum içindeki bireylerde farklı düşünce oluşumlarına, bu düşüncelerin yaşamasına ve özgürce açıklanmasına imkân vermektedir. Bu özgürlüğün bir ürünü olan mizah da sinema filmlerinde yerini aldığı anda, ifade hürriyeti bağlamında devletin ülkesi ve milletiyle olan bütünlüğünü koruması, toplumun huzur ve güvenliğinin teminat altına alınmasının sağlanması amacıyla söz konusu sınırlandırılmaların kapsamındadır.

Hükümet Kadın I ve II filmleri, eğlendirmenin ötesinde toplumsal ve siyasal eleştiriler yapmak ve bir şeyler öğretmek amacıyla birçok sahnede mizahın dilini kullanmış

ve bu doğrultuda Tezin ikinci bölümünde detaylı bir şekilde anlatılan mizahın işlevlerini gerçekleştirmiştir. Ayrıca bu filmler, hem yönetmenin hem de kullanılan aracın düşünce ve düşünceleri ifade etme özgürlüğü bağlamında, ifade hürriyetinin bir tezahürü olmaktadır. Filmde siyasal eleştirilerle birlikte farklı dil, din ve ırklara mensup gruplara ve ideolojik ve sosyolojik yapılara çeşitli eleştiriler getirilmiştir. Ancak genel anlamda bu eleştiriler ifade hürriyeti sınırlandırılması hükümlerine ters düşecek şekilde yapılmamıştır.





## KAYNAKLAR

- Abisel, N. (1999). *Popüler Sinema ve Türler*. (3. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık. 7-14.
- Abisel, N. (2010). *Sessiz Sinema* (2.Baskı). Ankara: Deki Yayınevi. 10-24.
- Aliefendioğlu, Y. (1998). “Bir Temel İnsan Hakkı: Düşünce Özgürlüğü”, *Yeni Türkiye*, Sayı 22. 805.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*. (Çev. A. Zahit). İstanbul: Doruk Yayınları. (Eserin orijinali 1976’da yayımlandı). 227, 229.
- Ankaralığıl, N. (2008). “*Van Dijk’in Eleştirel Söylem Analizinden Harketle ‘The Siege-Kuşatma’ Filmi Üzerine İdeoloji Çözümlemesi*” Film Çözümlemesi içinde, der. Parsa Seyide, İstanbul: Multilingual. 152,153.
- Aristoteles. (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üstüne*. (Çev. S. Rifat). (15.Basım). İstanbul: Can Yayınları. (Eserin orijinali MÖ 335 yılında yazıldığı tahmin ediliyor). 19.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema* (Çev. R. Ü. Tamdoğan). İstanbul: Hil Yayınevi. (Eserin orijinali 1932’de yayımlandı). 15.
- Arslan, Z. (2001). “İfade Özgürlüğünün Sınırlarını Yeniden Düşünmek”, *Liberal Düşünce*, Sayı 24. 22.
- Arslanteppe, M. (2011). “*Türk Komedi Sinemasının Gelişim Süreci*”, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyanın Mizah Olgusu Kongre Kitabı, Atatürk Üniversitesi. 741.
- Atar, Y. (2002). *Türk Anayasa Hukuku*. (2. Baskı). Ankara: Mimoza Yayınları. 137-138.
- Atay, E. E. (2009). *İdare Hukuku*. (2. Baskı). Ankara: Turhan Kitabevi. 100.
- Aydın, S., Güner, D. (2011). “*Mustafa Şekip Tunç ve Gülme Üzerine*”, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 106.
- Aziz, A. (2013). *Televizyon ve Radyo Yayıncılığı (Giriş)*. İstanbul: Hipernlink Yayınevi. 23-33.
- Bacaksız, Ö., Oduncu, G. (2011). “*Psikolojiden Mizaha Yansımalar*”, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 957.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*. (Çev. A. Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. 95.
- Barnwell, J.(2011). *Film Yapımının Temelleri*. (Çev: G. Altıntaş). İstanbul: Literatür Yayınları. 34-155.
- Başbakanlık Basın - Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü Yayını. (2002). *Avrupa’da Düşünce Özgürlüğü Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesinin 10. Maddesine İlişkin İçtihat*.(Çev. D. Tezcan), İzmir: Etki Yayıncılık, 8.

- Battal, V. (2015). *Yavuz Turgul Sinemasında Mizah ve Toplumsal Eleştiri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi. 15.
- Baykal, K.C. (2015). *Avrupa Birliğine Uyum Sürecinde 5224 Sayılı Kanun Çerçevesinde Sinema Filmlerinin Denetlenmesi ve Ortaya Çıkan Sorunlar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Enstitüsü. 18-32.
- Baykan, M. (2011). *Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi Kararında Basın Özgürlüğü*. Ankara: Adalet Yayınevi. 91-93.
- Bazin, A. (2000). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları. (Eserin orijinali 1967’de yayımlandı). 15-112.
- Benjamin, W. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi: Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri*. (Çev. O. Akınbay). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Eserin orijinali 1935’te yayımlandı). 48.
- Berger, J. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. (Çev. B. Eyüboğlu). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1972’de yayımlandı). 7,15.
- Bergson, H. (2011). *Gülme/ Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*. (Çev. Y. Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1900’de yayımlandı). 11-23.
- Betourne, O. (1997). “Yayınlama Özgürlüğü”. *Varlık Dergisi*, Sayı 1083. 2.
- Betton, G. (1986). *Sinema Tarihi*. (Çev. Ş. Tekeli). İstanbul: İletişim Yayınları. 6-33.
- Bıyıklı, H. (1989). *Kitle Haberleşme Hukuku Ders Notları*. 34-36.
- Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film Sanatı*. (Çev. E. Yılmaz, S. E. Onat). Ankara: Deki Yayınevi. (Eserin orijinali 1979’da yayımlandı). 264-441.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev. A. Toprak), İstanbul: Kalkedon Yayınları. (Eserin orijinali 2005’te yayımlandı). 119,121.
- Büker, S. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi. 7.
- Büker. S. (2012). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi. 49.
- Büyükkantarcıoğlu, N. (2006). “Söylemden İdeolojiye: Eleştirel Söylem Çözümlemesi”, *Dil Bilim- Temel Kavramlar Sorunlar Tartışmalar*, (Yayıma Hazırlayan: Ahmet Kocaman), Ankara: Dil Derneği. 105.
- Cankaya, Ö., Batur Yamaner, M. (2006). *Kitle İletişim Özgürlüğü*. Ankara: Turhan Kitabevi. 2-117.
- Cereci, S. (2002). *İletişim Kurmak İnsan Olmaktır*. İstanbul: Metropol Yayınları. 7-22.
- Cevizci, A. (2002). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Engin Yayıncılık. 282.
- Corrigan, T. (2018). *Film Eleştirisi*. (Çev: A. Gürata),(5. Baskı), Ankara: Dipnot Yayınları. (Eserin orijinali 2008’de yayımlandı). 85-136.



- Coşkun, E. (2009). *Türk Sinemasında Akım Araştırması*. Ankara: Phoenix Yayınevi. 18-36.
- Coşkun, İ. (2011). “Gülmenin Arkeolojisi Bağlamında Fotoğrafın Karikatür ve Mizahla İlişkisi”. Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 345.
- Coşkun, S. (2018). *50 Yazıda Toplum ve Medya*. Ankara: Detay Yayıncılık. 107.
- Çelik, H., Ekşi, H. (2008). “Söylem Analizi”, *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 27(27). 113.
- Çiftçi, A. (2007). *Farklı Dil ve Lehçelerde Yayın Hukuku*. Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık. 22-28.
- Çiftçi, A. (2019). *Hukuka Giriş ve Vatandaşlık Bilgisi: Demokrasi ve İnsan Hakları*. (Geliştirilmiş 7. Baskı). Ankara: Gazi Kitabevi. 186-376.
- Çiftçi, H. (1998). Klâsik İslâm Edebiyatında Hiciv Ve Mizah, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 10. 139-162.
- Dal, K. (1984). *Türk Esas Teşkilat Hukuku*. Ankara: Kurtuluş Ofset Basımevi. 137,161.
- Danesi, M. (2009). *Dictionary of Media and Communications*. England: M.E.Sharpe. 61, 122.
- Darıcı, S. (2014). *Medya Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık. 223.
- Demers, D.(2005). *Dictionary of Mass Communication- Media Research*. Spokane, WA: Marquette Books. 50, 51.
- Devran, Y. (2010). *Haber, Söylem, İdeoloji*. İstanbul: Başlık Yayın Grubu. 64-66.
- Dikiciler, O. (2002). *Arzu Film Ekolü*. Ankara: Aksav Yayınları. 20-35.
- Dönmezer, S., Bayraktar, K. (2013). *Basın Hukuku*. (5. Baskı). İstanbul: Beta Yayıncılık. 108- 338.
- Edgar Hunt, R., Marland J., Steven R. (2012). *Filim Dili*. (Çev: S. Aytaç). İstanbul: Literatür Yayınları. (Eserin orijinali 2010’da yayımlandı). 118,119.
- Elçin, Ş. (1986). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:365, Kültür Eserler Dizisi:52. 672-677.
- Erdoğan, İ., Alemdar, K. (2010). *Öteki Kuram: Kitle İletişimine Yaklaşımların Tarihsel ve Eleştirel Bir Değerlendirilmesi*, Ankara: ERK Yayınları. 37.
- Eren, F. (1986). “Basında Hukukî Sorumluluk”, *Türk Basının Sorunları Sempozyumu. Ankara Üniversitesi Basın-Yayın Yüksekokulu Yayını*, 158.
- Erman, H. (2007). *Medeni Hukuk Dersleri*. (2. Basım). İstanbul: DER Yayınları. 83-84.

- Esener, T. (1998). *Hukuk Başlangıcı*. İstanbul: Alkım Yayınları. 158.
- Gombrich, E.h. (2014). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Ö. Erduran.,E. Erduran). Ankara: Remzi Kitabevi. (Eserin orijinali 1950’de yayımlandı). 32-74.
- Gökçen, A. (2001). “Halkı Kin ve Düşmanlığa Açıkça Tahrik Cürmü”. Ankara: *Liberal Düşünce Topluluğu Yayını*, 238.
- Gözler, K. (2000). *Türk Anayasa Hukuku*. Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları. 205, 211.
- Gözler, K. (2007). *Anayasa Hukukuna Giriş*. (10.Baskı). Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları. 151.
- Gültekin, S. ve Çiğiltepe, H., (2010). *Hukukun Temel Kavramları*. (2.Baskı). Trabzon: Murathan Yayınevi. 43-44.
- Gülüş, İ. (2006). *Sinemada Görsel Zaman ve Mekan Kurgusu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Radyo Televizyon Ana Bilim Dalı.
- Güneş, A. (2011). “Mizah Dergilerinde ve Sanal Sohbet Dilinde Oto-Sansür”, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 323.
- Güngör, N. (2011). *İletişim / Kuram ve Yaklaşımlar*. Ankara: Siyasal Kitabevi. 76-115.
- Güriz, A. (2013). *Hukuk Başlangıcı*. (15.Baskı). Ankara: Siyasal Kitabevi. 49.
- Hançerlioğlu, O. (2013). *Felsefe Sözlüğü*. (21.Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi. 73.
- Hobbes, T. (2018). *Leviathan*. (Çev. Lim). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Eserin orijinali 1651’de yayımlandı). 40.
- İçel, K. (2018). *Kitle İletişim Hukuku*. (13.Basım). İstanbul: Beta Yayıncılık. 39-486.
- İnternet: Çiftçi, H. (1998). “Klâsik İslâm Edebiyatında Hiciv Ve Mizah”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Sayı 10. Web: <http://www.turkiyatjournal.com/DergiTamDetay.aspx?ID=188> 15 Nisan 2019’da alınmıştır.
- İnternet: Akgül, M. E. (2012). “İfade Özgürlüğünün Tarihsel Süreci ve Milli Güvenlik Gerekeşiyle İfade Özgürlüğünün Kısıtlanması”. *Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 1(50). Web: <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/38/1656/17685.pdf> 26 Aralık 2017’de alınmıştır.
- İnternet: Akşin, S. (1992). “Sened-i İttifak İle Magna Carta’nın Karşılaştırılması”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tarih Bölümü Tarih Bölümü Araştırmaları Dergisi*, 16(27). Web: <http://kaynakca.hacettepe.edu.tr/eser/187435/sened-i-ittifak-ile-magna-carta-nin-karsilastirilmesi> 26 Aralık 2017’de alınmıştır.

- İnternet: Alarşlan, B. “Bir Kaynak Olarak Sinema”. Sinematek, Web: <http://sinematek.tv/bir-kaynak-olarak-sinema1986-2002-arasinda-turk-sinemas-i-uzerine-yapilan-tezler/> 22Aralık 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Aliefendioğlu, Y. (1996). “Düşünüyorsun, Öyleyse Suçlusun”. *Mülkiyeler Birliği Dergisi*, 20(194).Web: <http://mulkiyederigi.org/issue/view/5000000718> 15 Şubat 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Artun, E. “Popüler Türk Kültürünün Dünya Kültürüne Etkisi ve Katkısı”. Web: <http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/50.php> 24 Aralık 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Avcı, A. (2003). “Toplumsal Eleştiri Söylemi Olarak Mizah ve Gülmece”. Web: <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/3891/toplumsal-elestiri-soylemi-olarak-mizah-ve-gulmece#.XG-pAaIzapo> 20 Ekim 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Bıçak, V. (2001). “Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi Kararları Işığında İfade Özgürlüğü”. *Liberal Düşünce*, Sayı 24. Web: <http://www.liberal.org.tr/sayfa/liberal-dusunce-sayi-24-guz-2001-ab-surecinde-ifade-ozgurlugunu-yeniden-dusunmek,297.php> 15 Şubat 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Bingöl, B. (2011). “Sanat Özgürlüğü”. *Hacettepe Hukuk Fakültesi Dergisi*, Ankara. Web: <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423902107.pdf> 15 Şubat 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Çelenk, S. <https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2019/02/24/sevilay-celenk-meshur-cin-bedduasiyla-cezalandirilmis-gibiyiz/> 27 Şubat 2019’da alınmıştır.
- İnternet: <http://mkmdesign.tripod.com/id23.html> 17 Mart 2019’da alınmıştır.
- İnternet: <http://ozgesinema.blogspot.com/> 24 Aralık 2018’de alınmıştır.
- İnternet: <http://tarihibilgi.blogspot.com/2011/10/sinema-tarihi.html> 24 Aralık 2018’de alınmıştır.
- İnternet: [http://www.iscsjournal.com/Makaleler/571992779\\_si\\_1\\_21ozkan.pdf](http://www.iscsjournal.com/Makaleler/571992779_si_1_21ozkan.pdf) 24 Aralık 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Köseoğlu, Y., Al. H.(2013). “Bir Siyasal Propaganda Aracı Olarak Sosyal Medya”. *Akademik İncelemeler Dergisi*. Cilt 8, Sayı 3. Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/17706> 24 Aralık 2018’de alınmıştır.
- İnternet: Küçük, A. (2003). “İfade Hürriyetinin Unsurları”. *Liberal Düşünce Topluluğu*. [http://www.liberal.org.tr/uploads/yuklemeler/%C4%B0fade%20H%C3%BCrriyetini\\_n%20Unsurlar%C4%B1%20-%20Adnan%20K%C3](http://www.liberal.org.tr/uploads/yuklemeler/%C4%B0fade%20H%C3%BCrriyetini_n%20Unsurlar%C4%B1%20-%20Adnan%20K%C3) adresinden 22 Aralık 2017’de alınmıştır.
- İnternet: Mencütekin, M. (2010). “Sinema Dili, Film Retoriği ve İmgelenen Anlama Ulaşma”. İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi, TV Sinema Bölümü. web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/165747> 11 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet: Örselli, E. (Mart, 2001). “19 Mart 2001 Tarihli Ulusal Program ve Türkiye’de Düşünce Özgürlüğü”. Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/289250> adresinden 21 Aralık 2017’de alınmıştır.

İnternet: Özarslan, Z. (2013). “Ayrımcı Dil ve Nefret Söyleminin Formüle Edildiği Bir Ortam: Popüler Sinemada Tür Filmleri”. *Sosyal Bilimler Kongresi*. Web: <http://www.nefretsoylemi.org/detay.asp?id=1174&bolum=makale> 20 Ekim 2018’de alınmıştır.

İnternet: Özocak, G. (2011). “Türkiye’de Siyasi İktidarın Mizahla İmtihanı: İfade Özgürlüğü ve Karikatür”. *Türkiye Barolar Birliği Dergisi*. Sayı 94. 261. Web: <http://tbbdergisi.barobirlik.org.tr/m2011-94-710>, 2 Şubat 2018’de alınmıştır.

İnternet: Sağlam, F. (1982). “Temel Hakların Sınırlanması ve Özü”. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi Yayınları*. S 4. Web: <http://kitaplar.ankara.edu.tr/dosyalar/pdf/089.pdf> 21 Aralık 2017’de alınmıştır.

İnternet: “Sinemada Anlatı Kuramı” web:[https://www.academia.edu/4918610/Sinemada\\_Anlat%C4%B1\\_Kuram%C4%B1\\_Sinema\\_Kuramlar%C4%B1\\_2\\_Beyazperdeyi\\_Ayd%C4%B1nlatan\\_Kuramlar](https://www.academia.edu/4918610/Sinemada_Anlat%C4%B1_Kuram%C4%B1_Sinema_Kuramlar%C4%B1_2_Beyazperdeyi_Ayd%C4%B1nlatan_Kuramlar) 22 Mart 2019’da alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6155265f8874.52592456](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6155265f8874.52592456) 20 Ekim 2018’de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc86c36b1c177.85000163](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc86c36b1c177.85000163) 30 Mart 2019’da alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc868eae2e727.84467520](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc868eae2e727.84467520) 30 Mart 2019’da alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&kelime=h%C3%BCK%C3%BBmet%20gibi&cesit=2&guid=TDK.GTS.5cc868f3025694.09037069](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=h%C3%BCK%C3%BBmet%20gibi&cesit=2&guid=TDK.GTS.5cc868f3025694.09037069) 30 Mart 2019’da alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c6ff2e4e856.06273065](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c6ff2e4e856.06273065) 15 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74171750c2.32471390](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74171750c2.32471390) 15 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, Güncel Türkçe Sözlük. [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74ad693f52.27793391](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74ad693f52.27793391) 15 Mart 2018’de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74da10e735.11393021](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74da10e735.11393021) 15 Mart 2018'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a393d33a5b1c1.67162079](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a393d33a5b1c1.67162079) 19 Aralık 2017'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a390e02873ab5.41731146](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a390e02873ab5.41731146) 19 Aralık 2017'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6155265f8874.52592456](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c6155265f8874.52592456) 20 Ekim 2018'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc86c36b1c177.85000163](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc86c36b1c177.85000163) 30 Mart 2019'da alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc868eae2e727.84467520](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cc868eae2e727.84467520) 30 Mart 2019'da alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&kelime=h%C3%BCk%C3%BBmet%20gibi&cesit=2&guid=TDK.GTS.5cc868f3025694.09037069](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=h%C3%BCk%C3%BBmet%20gibi&cesit=2&guid=TDK.GTS.5cc868f3025694.09037069) 30 Mart 2019'da alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c6ff2e4e856.06273065](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c6ff2e4e856.06273065) 15 Mart 2018'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74171750c2.32471390](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74171750c2.32471390) 15 Mart 2018'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74ad693f52.27793391](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74ad693f52.27793391) 15 Mart 2018'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74da10e735.11393021](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5c2c74da10e735.11393021) 15 Mart 2018'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a393d33a5b1c1.67162079](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a393d33a5b1c1.67162079) 19 Aralık 2017'de alınmıştır.

İnternet: Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*.  
[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a390e02873ab5.41731146](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5a390e02873ab5.41731146) 19 Aralık 2017’de alınmıştır.

İnternet: Yardımcı, İ. (2010). “Mizah Kavramı ve Sanattaki Yeri”. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(2), 1-41. Web: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/202399> 12 Şubat 2018’de alınmıştır.

İnternet: Yayla, A. (2008). “İfade Hürriyeti Nedir ve Niçin Gereklidir?”. *Liberal Düşünce*, Sayı 50. Web: <http://www.libertedownload.com/LD/arsiv/50/12-atilla-yayla-ifade-hurriyeti-nedir-ve-nicin-gereklidir.pdf> 13 Şubat 2018’de alınmıştır.

İnternet: “Yedinci Sanat Hakkında”. Web: <http://www.yedincisanat.net/yedinci-sanat/> 13 Ocak 2019’da alınmıştır.

İnternet: Yıldırım Önk, Ü. (2011). “Türk Sineması’nda Türler Üzerine Bir İnceleme (1970-1980)”. *Journal of Yasar University*, 23-6. Web: <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/jyasar/article/view/5000066153/5000061659> 13 Nisan 2019’da alınmıştır.

İnternet: Yılmaz Özberk, M. (Mart 2012). “Lumiere Kardeşler. *Öteki Sinema*”. Web: <http://www.otekisinema.com/lumiere-kardesler/> 22 Aralık 2018’de alınmıştır.

Kaboğlu, İ. Ö. (1989). *Kolektif Özgürlükler*, Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayınları. 14.

Kaboğlu, İ. Ö. (2000). *Düşünce Özgürlüğü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınevi. 19.

Kaboğlu, İ. Ö. (2013). *Özgürlükler Hukuku 1*. Ankara: İmge Yayınları. 12-14.

Kalabalık, H. (2009). *İnsan Hakları Hukuku*. (2.Baskı). İstanbul: Seçkin Yayıncılık. 223-231.

Kapani, M. (1981). *Kamu Hürriyetleri*. (6.Baskı). Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayını. 3.

Kapani, M. (1993). *Kamu Hürriyetleri*. (7.Baskı). Ankara: Yetki Yayınları. 3-233.

Karaduman, S. (2017). “Eleştirel Söylem Çözümlemesinin Eleştirel Haber Araştırmalarına Katkısı ve Sunduğu Perspektif”, *Maltepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 4(2), Güz. 33,40.

Keyder, Ç. (1989). *Türkiye’de Devlet ve Sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları. 101-102.

Kırgıl, S. (2013). *İfade Hürriyeti Bağlamında Basın Yayın Hürriyetinin Sınırlandırılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Ankara. 106-146.

Koçak, C. (1989). *Çağdaş Türkiye 1908-1980*. Türkiye Tarihi 4, İstanbul: Cem Yayınevi. 141, 153.

- Kortantamer, T. (2007). *Temmuzda Kar Satmak/Örnekleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı*. Ankara: Phoenix. 4.
- Köktürk, M. (2007). “İfade Özgürlüğü ve Sınır Sorunu”, *Türk Yurdu*, 27(234), 15-16.
- Küçülalkan, Y. (2016). Bir Muhalefet Aracı Olarak Mizah: “Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? Filmi Örneği”, H. Kuruoğlu-M. Boz. (edit.) *Medya ve Mizah*, Ankara: Nobel, Ankara. 315.
- Lipson, L. (1984). *Demokratik Uygarlık*. (Çev. H. Gülalp). Ankara: İş Bankası Yayınevi. (Eserin orijinali 1964’te yayımlandı). 452.
- Magee, B. (1999). *Felsefenin Öyküsü*. (Çev. B. S. Şener). Ankara: Dost Yayınları. (Eserin orijinali 1990’da yayımlandı). 171.
- Makal, O. (1995). *100 Filimde Başlangıcından Günümüze Güldürü/Komedi Filmleri*. Ankara: Bilgi Yayınları. 7-16.
- McQuail, D., Windahl. (2005). *İletişim Modelleri*. (Çev. K. Yumlu). Ankara: İmge Yayınevi. (Eserin orijinali 1981’de yayımlandı). 80.
- Mill, J. S. (2015). *Özgürlük Üzerine*. (Çev. T. Türk). (4. Basım). İstanbul: Oda Yayınları. (Eserin orijinali 1859’de yayımlandı). 28-30.
- Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur*. (Çev. E. Yılmaz). (14.Baskı). İstanbul: Oğlak Yayınları. (Eserin orijinali 1977’de yayımlandı). 385.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. (Çev. K. Ayşeyener, Ş.Soyer). İstanbul: İris Yayınevi. (Eserin orijinali 1983’te yayımlandı). 3-143.
- Mumcu, A. (1994). *İnsan Hakları ve Kamu Özgürlükleri*. Ankara: Savaş Yayınları. 13-17.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. (4. Basım). Ankara: Bilim ve Sanat. 139,140.
- Mutlu, E. (2010). *Kitle İletişim Kuramları*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi. 35,37.
- Nesin, A. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*. İstanbul: Adam Yayınları. 20-405.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (1.Cilt)*, Ankara: Kitle Yayınları. 11-198.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitabevi. 14-92.
- Öğüt Eker, G. (2014). *İnsan Kültür Mizah/ İnsanlık Tarihinde Mizahın Serüveni: Felsefi Bir Problem Olan Mizahtan Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Mizaha*. (2. Baskı). Ankara: Grafiker Yayınları. 135-143.
- Öksüz, E. (1998). “Temel Hak ve Özgürlükler Meseleleri”, *Yeni Türkiye*, Sayı 22. 687, 688.
- Öngören, F. (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı ve Hicvi*. (4. Baskı). İstanbul: İş Bankası Yayınları. 11-135.

- Özdemir, A. (2009). *Ülke Tanıtımında Sinema Filmlerinin Etkisi: Çağdaş Türk Sinemasında Türkiye İmgesinin Değerlendirilmesi*. (Uzmanlık Tezi), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Tanıtma Genel Müdürlüğü. 1.
- Özgüç, A. (2005). *Türlerle Türk Sineması*. İstanbul: Dünya Kitapları. 58-69.
- Özön, N. (1963). *Sinema Terimleri Sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara Üniversitesi Basımevi, Sayı 210. 44,104.
- Özön, N. (1995). *Karagözden Sinemaya*. Cilt 1. Ankara: Kitle Yayınları. 25,157.
- Özön, N. (2008). *Sinema Sanatına Giriş*. İstanbul: Angora Kitaplığı. 3- 97.
- Özsoy, A. (2011). *Televizyon ve İzleyici/ Türkiye’de Dönüşen Televizyon Kültürü ve İzleyici*. Ankara: Ütopya Yayınevi. 25-27.
- Özünlü, Ü. (1999). *Gülmecenin Dilleri*. Ankara: Doruk Yayıncılık. 21-62.
- Pakalın, M. Z. (1971). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimler Sözlüğü*. (2. Baskı), Cilt 2. İstanbul: Meb Yayınları. 547.
- Paker, C. (2003). “Sistem Analiziyle İfade Özgürlüğünü Anlamak”, *Liberal Düşünce*, Sayı 30-31. 93.
- Ryan, M., Kellner, D. (2000). *Politik Kamera- Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1988’de yayımlandı).
- Sabuncu, Y. (2007). *Anayasaya Giriş*. (13.Baskı). Ankara: İmaj Yayınevi. 53.
- Sancar, T. (2006). *Alenen Tahkir ve Tezyif Suçları*. (2.Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık. 198.
- Sanders, B. (2001). *Kahkahanın Zaferi/Yıkıcı Tarih Olarak Gülme*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1996’da yayımlandı). 45.
- Selçuk, S. (1997). “Düşün Özgürlüğü”. *Yeni Türkiye*, Sayı 17. 234-250.
- Simpson, J.A. – Weiner, E.S. C. (1989). *Oxford English Dictionary*.C.7, Second Edition, Clarendon Press, Oxford. 486.
- Singleton, R. S. (1969). *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü*. (Çev. T. Selçuk). İstanbul: Es Yayınları. 20,36.
- Soysal, M. (1987). *100 Soruda Anayasanın Anlamı*. (7.Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi. 215.
- Spinoza, B. (2008). *Tractatus Theologica-Politicus ya da Tanrıbilimsel Politik İnceleme*. (Çev. B. Ertuğrul). İstanbul: Biblos Yayınevi. (Eserin orijinali 1677’de yayımlandı). 376.
- Şahin, K. (2009). *İnsan Hakları ve Özgürlük Boyutuyla İfade Özgürlüğü Gerekçeleri ve Sınırları*. İstanbul: On iki levha Yayıncılık. 5.



- Tamer, A. (2010). “*Kurtuluş Savaşı’ndan Tek Parti Dönemine İktidar ve Mizah Basını İlişkisi: Devlet Arşivindeki İzler*”, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 211.
- Tikveş, Ö. (1968). “Mukayeseli Hukukta ve Türk Hukukunda Sinema Filmlerinin Sansürü”. *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Yayını*. 8.
- Tomlinson, J. (2004). *Küreselleşme ve Kültür*. (Çev. A. Eker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Eserin orijinali 1999’da yayımlandı). 33.
- Tuğan, N. H. (2014). *Türk Sinemasında Hastalık ve Beden Temsilleri*, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi. 14-139.
- Usta, Ç. (2005). *Mizah Dilinin Gizemi*, Ankara: Akçağ. 13-69.
- Ustakara, F., Gündüz, U. (2011). “*Bir Kültür Ögesi Olarak Mizahın Toplumsal Değeri*”, Gülmenin Arkeolojisi ve Medyada Mizah Olgusu Bildiriler Kitabı, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Ulusal İletişim Kongresi. 227-228.
- Uygun, O. (1992). *1982 Anayasasında Temel Hak ve Özgürlüklerin Temel Rejimi*. İstanbul: Kazancı Yayınları. 6.
- Ünal, Ş. (1997). *Temel Hak ve Özgürlükler ve Temel İnsan Hakları Hukuku*. Ankara: Yetkin Yayınları. 19-115.
- Van Dijk, T.A. (2005). “Söylemin Yapıları ve İktidarın Yapıları”, M. Küçük (Der., Çev.), *Medya İktidar İdeoloji*. Ankara: Bilim ve Sanat. 323-324.
- Wayne, M. (2009). *Politik Film- Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği*. (Çev. E. Yılmaz), İstanbul: Yordam Yayınevi. (Eserin orijinali 2001’de yayımlandı). 9.
- Wollen, P. (2008). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*. (Çev. Z. Aracagök, B. Doğan). İstanbul: Metis Yayınevi. (Eserin orijinali 1969’da yayımlandı).
- Zor, L. (2017). “Van Dijk’ın Eleştirel Söylem Analizinin Sinema Filmlerine Uygulanması Ve Kazakistan Sineması’ndan Örnek Bir Film Çözümlemesi: Stalin’e Hediye”, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası Kırgızistan, *Akademik Bakış Dergisi*, Sayı 61. 879.





**EKLER**

## EK - 1 : Hükümet Kadın I – Film Künyesi

Yönetmeni	: Sermiyan Midyat
Yapım Yılı	: 2012
Yapım	: Necati Akpınar - BKM Film
Senaryo	: Sermiyan Midyat
Oyuncular	: Demet Akbağ (Hate Veysel), Ercan Kesal (Aziz Veysel), Sermiyan Midyat (Faruk) , Ayberk Atilla (Şeyhmus), Cezmi Baskın (Feyzullah), Mahir İpek (İkram), Kemal Uçar (Komutan Celal), Bülent Çolak (Baran Veysel), Gülhan Tekin (Fehime), Burcu Gönder Parlak (Gule), Dilek Yorulmaz (Zümre), İpek Elban (Nevide).
Müzik	: Cem Yıldız
Görüntü Yönetmeni	: Hayk Kirakosyan
Ülke/Dil/Süre	: Türkiye/ Türkçe/ 130 dakika

## EK - 2 : Hükümet Kadın II – Film Künyesi

Yönetmeni	: Sermiyan Midyat
Yapım Yılı	: 2013
Yapım	: Necati Akpınar - BKM Film
Senaryo	: Sermiyan Midyat
Oyuncular	: Demet Akbağ (Hate Veysel), Ercan Kesal (Aziz Veysel), Sermiyan Midyat (Faruk), Ayberk Atilla (Şeyhmus), Mahir İpek (İkram), Bülent Çolak (Baran Veysel), Gülhan Tekin (Fehime), Burcu Gönder Parlak (Gule), Dilek Yorulmaz (Zümre), İpek Elban (Nevide).
Müzik	: Cem Yıldız
Görüntü Yönetmeni	: Hayk Kirakosyan
Ülke/Dil/Süre	: Türkiye/ Türkçe/ 105 dakika

## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

**Soyadı, adı** : Yeğın Naji, Merve  
**Uyruğu** : T.C.  
**Doğum tarihi ve yeri** : 21/02/1989 Erzurum  
**Medeni hali** : Evli  
**Telefon** : 05380574187  
**Faks** : -  
**e-mail** : [merve.yegin@hbv.edu.tr](mailto:merve.yegin@hbv.edu.tr)



Eğitim Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet Tarihi
Yükseklisans	Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü	-
Lisans	Gazi Üniversitesi/İletişim Fakültesi	2013
Ön Lisans	Yüzüncü Yıl Üniversitesi/ Van Meslek Yüksekokulu	2010
Lise	Özel Ferda Lisesi	2007

### İş Deneyimi

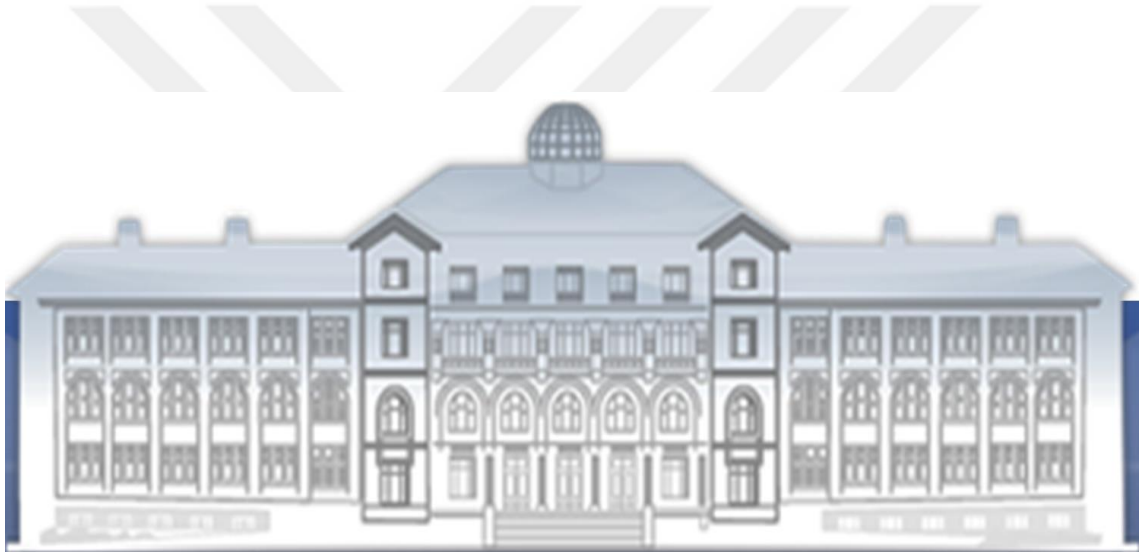
Yıl	Yer	Görev
2017-2018	Dijital Medya	Yardımcı Yönetmen
2016	“İmru’ül Kays” Belgesi/ Kültür Bakanlığı	Yardımcı Yönetmen
2009-2010	Van FM Radyosu	Radyo Yapımcı ve Sunucu
2009	TRT Erzurum Radyosu	Staj
2009	“Genç Haber” Gazetesi	Muhabir

### Yabancı Dil

İngilizce

### Hobiler

Fotoğraf çekmek, okumak, film izlemek, seyahat etmek, yüzmek.



*GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR.*

