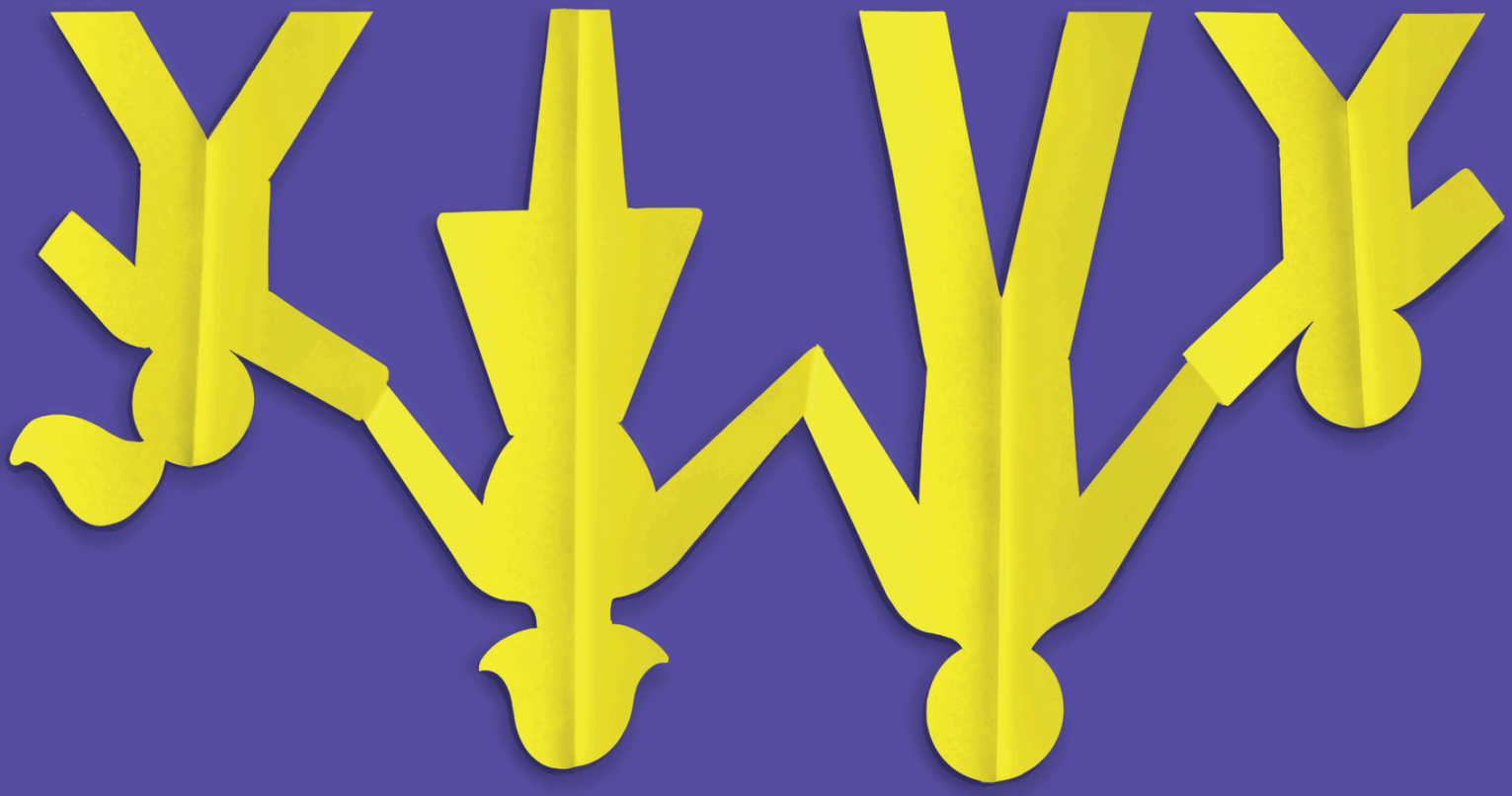
SİNEMA ve AİLE

8-10 Mayıs 2025

Kadir Has Üniversitesi



İletişim Fakültesi
Radyo, Televizyon ve Sinema

TÜRKİYE FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER XXIV

TÜRKİYE FİLM ARAŞTIRMALARINDA YENİ YÖNELİMLER XXIV

Sinema ve Aile

8-10 Mayıs 2025

Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Davetli Konuşmacılar
Umut Tümay Arslan
Bülent Somay

Düzenleme Kurulu
Esin Paça Cengiz (Kadir Has Üniversitesi)
Aylin Dağsalgüler (İstanbul Bilgi Üniversitesi)
Özlem Güçlü (Mimar Sinan Üniversitesi)
Ahsen Deniz Morva Kablamacı (İstanbul Üniversitesi)
Emrah Suat Onat (Dokuz Eylül Üniversitesi)
Cenk Özbay (Sabancı Üniversitesi)
Defne Tüzün (Kadir Has Üniversitesi)

Organizasyon Komitesi
İbrahim Şahin Ateş
Gülçin Çaktuğ Kurt
Deniz Gedizlioğlu
Defne Tüzün
Sevin Yaman

Poster Tasarım
Arat Baran Keskin

Kitapçık
Gülçin Çaktuğ Kurt
Sevin Yaman

İletişim Tasarımı
İbrahim Şahin Ateş
Gülçin Çaktuğ Kurt

Video ve Fotoğraf Direktörü
Uğur Börklü

Konferans Asistanları
Zeynep Anaç
Şevval Bal
Roy Bilekçi
Sude Demirer
Utku Karayakalı
İpek Nur Kipel
Yaren Sayan
Derin Topçu
Elif Usta
Eray Öğücü
Beyza Nur Yaşar

TFAYY XXIV "Sinema ve Aile" Konferans Programı

1.GÜN — *8 Mayıs Perşembe*

10:00-10:30 **AÇILIŞ KONUŞMALARI**
Defne Tüzün (Kadir Has Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü Başkanı)
Metin Kozak (Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı)
Sondan Durukanoğlu Feyiz (Kadir Has Üniversitesi Rektörü)

10:30-12:30 **PANEL I. Kan Bağının Ötesinde: Türkiye Sineması'nda Alternatif Aileler**
Moderatör: Defne Tüzün
Homoti (1987): E.T. Uyarlaması Olarak Heteronormatif Aile İdeallerine Kuir Bir Eleştiri
Enes Akdağ (Kadir Has Üniversitesi)
Muhammed Sönmez (Bilgi Üniversitesi)

Ferzan Özpetek Sinemasında Seçilmiş Aileler: Alternatif mi, Normatif mi?
Ali Kara (Yeditepe Üniversitesi)
Özlem Akkaya (Yeditepe Üniversitesi)

Reha Erdem Sinemasının Çok-türlü Aileleri: İnsan ile İnsandışı Bağını Yeniden Tahayyül Etmek
Çağrı Yılmaz (Ordu Üniversitesi)

Albüm Filmi Hakkında
Zelal Berfin Tataroğlu (Eötvös Loránd Üniversitesi)

12:30-13:30 **ÖĞLE ARASI**

13:30-14:30 **DAVETLİ KONUŞMACI: BÜLENT SOMAY**
Moderatör: İbrahim Şahin Ateş

14:30-15:00 **KAHVE MOLASI**

15:00-16:30 **PANEL II. Neoliberalizmin Kıskacında Aile ve Emek**
Moderatör: Deniz Gedizlioğlu
Yeni Türkiye Sinemasında Prekarite ve Aile: Neoliberal Dönüşümün Sosyo-Ekonomik Yansımaları
Fatma Serdaroğlu (Anadolu Üniversitesi)

Evler Arasında Hareket Eden Emek: *Toz Bezi*'nde Aile, Kadın, Sınıf ve Mekân
Özgür Çiçek (Amsterdam Üniversitesi)
Özlem Çiçek Ünal (İstanbul Okan Üniversitesi)

Mikroiktidarın Mekânı Olarak Aile: *İki Şafak Arasında* Filmini Foucault ile Okumak
Ayşe Nur Fidan Srmaney (Marmara Üniversitesi)
Leyla Doğan (Marmara Üniversitesi)

16:30-16:45 **KAHVE MOLASI**

16:45-18:45 **PANEL III. Son Dönem Türkiye Sineması'nda Aile, İktidar ve Mülkiyet İlişkileri**
Moderatör: Tuğçe Celep-Tanrıverdi
Ahad, Gaza ve Dahası: *Daha* Filmi Üzerinden Bir İktidar ve Erkeklik Okuması
Tuğçe Celep-Tanrıverdi (İstanbul Aydın Üniversitesi)

İktidarın Alanı, Alanın İktidarı: *İki Şafak Arasında* Filminde Mülkiyetin Konumu
İbrahim Öksüz (İstanbul Üniversitesi)

Ailenin Çatırdayan Temelleri: Mülkiyet, İktidar Ve Erkeklik Kavramları Çerçevesinde *Çatlak* Filminin Okuması
Oğuzhan Altunkurt (İstanbul Üniversitesi)

Muktedirin *Yol Ayrımı*: Aile ve Mülkiyet İlişkisi
Nurhan Tanrıverdi (Marmara Ünivesitesi)

2.GÜN — *9 Mayıs Cuma*

10:30-12:30 **PANEL IV. Hatırlamanın Yükü: Türkiye Sineması’nda Travma, Bellek ve Aile**
Moderatör: Gülçin Çaktuğ Kurt

Ailenin Kayıp Üyesi: Bir “Anımsama-İmgesi” Olarak Sinemada Vesikalık Fotoğraf
Bilge İpek (Gelişim Üniversitesi)

Türkiye Sinemasından Aile Tarihi Manzaraları: Travma, Oto/Biyografi ve Hafızanın Taşıyıcısı Olarak Kadın
Esin Paça Cengiz (Kadir Has Üniversitesi)

Feminist Deneme Filmlerle Karşı “Aile Arşiv”leri Kurmak
Cemre Okumuş (Bahçeşehir Üniversitesi)

Çağan Irmak Sinemasında Yaşlılık, Aile ve Geçmiş
Gökhan Evecen (Akdeniz Üniversitesi)

12:30-13:30 **ÖĞLE ARASI**

13:30-15:30 **PANEL V. Toplumsalın Yuvası Olarak Aile: İdeoloji, İktidar ve Beden**
Moderatör: Sevin Yaman

Kürt Sineması’da Birey-Aile-Devlet Üçgeni: *Beriya Şevê (Geceden Önce)* Filmi Üzerine Bir İnceleme
Yezdan Çelebi (Üsküdar Üniversitesi)
Burak Efe Arslantaş (İstanbul Üniversitesi)

Yeni Türkiye Sinemasında Ailenin Çatlaklarından Sızan Kadınlar ve Erkekler
Derya Birincioğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

“Kutsal Aile”nin Yükselişi: Zeki Demirkubuz’un *Hayat* (2023) Filmi Üzerine Bir İnceleme
Mikail Boz (Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi)

Türk Korku Sinemasında Aile: Mahremiyetin Çöküşü ve İçselleştirilmiş Korkular
Tuğçe Kutlu (Ankara Üniversitesi)

15:30-15:45 **KAHVE MOLASI**

15:45-17:15 **PANEL VI. Toplumsal Cinsiyet Rolleri ve Eril Bir Mekan Olarak Aile**
Moderatör: İbrahim Şahin Ateş

Baskın Babalar ve Oğulları: İktidar Bağlamında Yeni Türkiye Sinemasında Baba-Oğul İlişkisi
Aslı Gürbüz (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Erkeklik Labirenti: Zeki Demirkubuz’un *Hayat* Filminde Toksik ve Hegemonik Erkeklik Temsili
Zübeyde Gamze Şahin (Hasan Kalyoncu Üniversitesi)

Eril Söylemde Sıkışmak: Ana Akım Sözde-Feminist Komediler Üzerinden Türk Aile Yapısını Korumak
Hazal Bayar (İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Tuncer Mert Aydın (İzmir Ekonomi Üniversitesi)

17:15-17:30 **KAHVE MOLASI**

17:30-18:30 **DAVETLİ KONUŞMACI: UMUT TÜMAY ARSLAN**
Moderatör: Sevin Yaman

3.GÜN — *10 Mayıs Cumartesi*

11:00-13:00 **PANEL VII. Perdenin Önünde ve Ötesinde: Sinemanın Farklı Yüzeylerinde Birey ve Aile**
Moderatör: Esin Paça Cengiz

Çocuk ve Genç Sinema Seyircisinin Sürdürülebilirliği: Türkiye, Belçika ve Fransa Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma
Olgu Yiğit (Galatasaray Üniversitesi)

Sinemanın Merceğinden Toplumsal Değişim: Birey ve Aile İlişkilerinin Evrimi (1950-1999)
Oğuzhan Dursun (George Mason Üniversitesi)

Filmlerimiz Artık Aileler Tarafından Seyredilmiyor: 1974-1980 Döneminde Adana Sinemalarının Dönüşümü ve Aileler
Aydın Çam (Çukurova Üniversitesi)

Müjde Ar: “Bir Aile Kadını” (Video Deneme)
Aslı Ildır (Kadir Has Üniversitesi)

13:00-13:30 **KAHVE MOLASI**

13:30-14:30 **PANEL VIII. Çağdaş Türk Sineması’nda Aile Kurguları: Çatışmalar, Roller, Uzlaşılar**
Moderatör: Defne Tüzün

Demetsu Er (Kadir Has Üniversitesi)
Anıl Doğru (Kadir Has Üniversitesi)
Fuat Doğa Erten (Boğaziçi Üniversitesi)
Pınar Atlı (Kadir Has Üniversitesi)
Sevin Yaman (Dokuz Eylül Üniversitesi)
İbrahim Şahin Ateş (Kadir Has Üniversitesi)
Deniz Gedizlioğlu (Kadir Has Üniversitesi)
Esin Paça Cengiz (Kadir Has Üniversitesi)
Gamze Turunç (Kadir Has Üniversitesi)

14:30-15:30 **KAPANIŞ DEĞERLENDİRMELERİ**

DAVETLİ KONUŞMACILAR

BÜLENT SOMAY

1956’da İstanbul’da doğdu. İngiliz Dili ve Edebiyatı alanında Lisans ve Yüksek Lisans (Boğaziçi Üniversitesi 1978, 1981), Psikososyal Çalışmalar alanında ise Doktora derecesi (Birkbeck College, 2013) sahibidir. 2000-2017 yılları arasında İstanbul Bilgi Üniversitesi’nde Karşılaştırmalı Edebiyat ve Kültürel İncelemeler konularında dersler verdi, 2008-2017 yılları arasında Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı Direktörlüğü yaptı. Türkçede on (*Edebiyat, Psikanaliz ve başka meseleler,* 2025; *Ailenin Ötesi,* 2024; *Tufan Göründü*, 2022; *Cinselliğe Dair Vazgeçmemiz Gereken Yüz Efsane*, 2016; *Tarih, Otobiyografi ve Hakikat* 2015, ed.; *Çokbilmiş Özne*, 2008; *Bir Şeyler Eksik*, Metis 2007; *Tarihin Bilinçdışı*, 2004; *Şarkı Okuma Kitabı*, 2000; *Geriye Kalan Devrimdir*, 1997), İngilizcede beş (*Beyond Family*, 2023; *Something is Missing* , 2021; *The End of Truth: Five Essays on the Demise of Neoliberalism*, 2021; *The Psychopolitics of the Oriental Father*, 2014; *The View from the Masthead* , 2010) kitabı yayımlandı. 2017-2021 yılları arasında Türkiye dışında çeşitli üniversitelerde araştırmacı olarak, 2021-2023 arasında da Berlin, Off-University’de çalıştı, 2023’te Türkiye’ye döndü.

Çöken Bir Kurumun Temsilleri

Aile kurumu çöküyor. Yalnızca içinde yaşadığımız burjuva toplumuna özgü olan aile değil, bilebildiğimiz tarih boyunca var olmuş olan tüm biçimleri ile çöküyor aile. Ömür boyu tekeşlilik yerini çoktan “seri” tekeşliliğe bıraktı. Evlenen iki kişiden biri mutlaka boşanıyor. Çocuklar mutsuz; şiddet, istismar mağduru... Kadınlar her fırsatta öldürülüyor; eski-yeni sevgilileri, kocaları tarafından. Biz de bu aileyi kurtarmaya çalışıyoruz. Tamamını kurtaramayacağımız zaten belli de, içindeki sevgi, güven, dayanışma kırıntılarını nasıl kurtaracağız? Bunun için “aile” ve “ev” dediğimiz kurumların bize her fırsatta reklamı yapılan “sevgi ve güven” mekanları değil, kaygı, korku, yalan ve şiddetin yuvalandığı yerler olduğunu görmemiz, bunun nedenlerini anlamamız gerek. Roman bunu üstü örtük (bazen de açık) bir biçimde anlatıyordu bize 19. yüzyıldan beri. Sinema ise daha pervasız bu konuda. Aile kurumuna en bağlı, onu en çok yücelten bir film bile, ister istemez onu kuşatan tekinsizliğin ipuçlarını veriyor.

DAVETLİ KONUŞMACILAR

UMUT TÜMAY ARSLAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesi. Doktora eğitimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde lisans eğitimini Orta Doğu Teknik Üniversitesi Çevre Mühendisliği Bölümü'nde tamamladı. Çeşitli mecralarda yayımlanmış, sosyal teori ile film çalışmalarını buluşturan yayınları vardır. *Bu Kabuslar Neden Cemil?: Yeşilçam'da Erkeklik ve Mazlumluk* (Metis, 2005)'ta Yeşilçam'da baba ve otorite arayışıyla mazlumluk temsilleri arasındaki bağları, *Mazi Kabrinin Hortlakları: Türklük, Melankoli ve Sinema* (Metis, 2010)'da inkar ettikleri, bastırdıkları ve icat ettikleriyle Yeşilçam'ın muhayyilesi ve Türklük arasındaki ilişkiyi incelemiş, son kitabı *Kat, Sinema ve Etik* (Metis, 2020)'te ise sinemanın etik bir karşılaşma yaratabilmesinin olanaklarını, sinemasal tanıklığın etik-politik gücünü araştırmıştır. *Çok Tuhaf Çok Tanıdık: Vesikalı Yarim üzerine* (Nilgün Abisel vd., Metis, 2005)'nin yazarları arasındadır. Ayrıca farklı disiplinlerden ve alanlardan yazarların yakın dönem Türkiye sineması üzerine denemelerinden oluşan *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (Metis, 2012)'i derlemiştir. Çalışma alanları arasında film sosyolojisi, psikososyal çalışmalar, psikanaliz ve film kuramı, etik ve duygular yer alıyor.

Ailenin Sonundan Çok da Bir Şey Beklemeyin: Türkiye Sineması, Fantazinin Politik Gücü ve Geleceği Hayal Etmek

Zamanımızın yeni otoriterleri ailenin ‘büyük yıkım’ tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu iddia ediyor. İçinde yaşadığımız, hepimizi saran duygular atmosferine ailenin sonu geliyor diyerek yıkım, felaket ve korku gazları salıyorlar. Bu fantazmaya hemen her zaman saf ve sınırları belirli ulus hayalleri de eşlik ediyor. Patriyarkal aileyi sahici bir sığınağa dönüştürme fantazileri Türkiye sineması için yeni değil kuşkusuz. Ulusu saf ve bozulmamış, sınırları belirli, bütünlüklü bir beden olarak hayal etmek de yeni değil. Hatta bu fantazilere çağıran, otoriter süperegosal sesler de. Yeşilçam'ın 1970'li yıllarının otoriter babalarını hatırlamak yeterli: “İstediğime istediğim cezayı ben veririm!” diye haykırıyorlardı.

Bununla birlikte, Türkiye sinemasının geçtiğimiz elli yılda bu fantazmalara karşı geliştirdiği etik, estetik, politik ve psişik kabiliyetler de bir o kadar güçlü ve çeşitli. Burada bu kabiliyetler hakkında konuşacağım. Geçtiğimiz elli yılın sineması, ailenin aldığı farklı biçimleri, yerinden ettiği ve dışarıya attığı fazlalıkları, aileye içkin tekinsizliği görülebilir ve işitilir kılarken, aileye ve ulusa dair bütünlük, tamlık, masumiyet ve saflık fantazmasını da bozdu, aynı zamanda bu fantazmanın toplumsal dokudaki hangi yırtıkları görmezden gelmek üzere üretildiğini, ailenin sonunu getirdiği iddia edilen ‘yabancı’ unsurların ailenin tam kalbindeki sahici meselelerle nasıl yer değiştirdiğini tanımamıza imkan verdi.

BİLDİRİ ÖZETLERİ

PANEL I. Kan Bağının Ötesinde: Türkiye Sineması’nda Alternatif Aileler

Homoti (1987): E.T. Uyarlaması Olarak Heteronormatif Aile İdeallerine Kuir Bir Eleştiri

Enes Akdağ (Kadir Has Üniversitesi)
Muhammed Sönmez (Bilgi Üniversitesi)

1950’ler ile 1990’lar arasında Türkiye’de sinema endüstrisi, Türkleştirme pratiklerinin etkisiyle adeta bir “küçük Hollywood” haline gelmiştir. Sinema tarihçisi Savaş Arslan (2011, s. 18), Türkleştirme pratiğini, “Hollywood yapımlarının çeviri, dönüşüm ve yeniden üretim yoluyla yerel bağlamlara uyarlanması” olarak tanımlamaktadır. 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu (1986)’nun yürürlüğe girmesine dek Türkleştirme pratiği, Hollywood yapımlarının milliyetçi, ataerkil, ikili cinsiyet rejimi ve heteronormatif bir toplumsal matrisin sınırları içinde yeniden yapılandırılmasının bir aracı olmuştur. Türkleştirme pratiği doğrultusunda üretilmiş filmlerin erken dönem örnekleri, ağırlıklı olarak korku ve bilimkurgu türlerinde yoğunlaşmış olup, Türk sinemasının önemli yapımları arasında *Şeytan* (Yönetmen: Metin Erksan, 1974) ve *Dünyayı Kurtaran Adam* (Yönetmen: Çetin İnanç, 1982) gibi eserler yer almaktadır. Steven Spielberg’in kült filmi, *E.T. The Extra-Terrestrial* (1982) de, iki önemli uyarlama filme ilham kaynağı olmuştur: *Badi* (Yönetmen: Zafer Par, 1984) ve *Homoti* (Yönetmen: Müjdat Gezen, 1987). Badi, E.T.’nin hikâye yapısını büyük ölçüde birebir takip ederken; *Homoti*, E.T.’de mevcut olan kuir alt metni alıp bunu hikâyenin ana çatışması haline getirmiştir. Heteroseksüel evlilik normunun bulunmadığı, hayali diktatoryal gezegen Homo gezegeninden kaçan Homoti, açık bir şekilde gay olmanın cezalandırıldığı 1980’ler darbe sonrası Türkiye’sine sığınır. Film, Homoti’nin hikâyesini; kendiyle barışık, gay komşusu Haydar (Savaş Dinçel) ve sansasyonel haber peşindeki *kuir* kodlu gazeteci Ali (Müjdat Gezen)’nin karşılaşmaları ekseninde şekillendirirken; aynı zamanda geleneksel Türk aile yapısının, ikili cinsiyet rejimi, heteronormativite ve allonormativite etrafında nasıl inşa edildiğine dair eleştirel bir okuma sunar. Tabloid gazeteci Ali’nin Homoti’yi evine alarak ona yardım etmesi ve Homoti’nin Ali’ye duyduğu romantik hisler, filmin kuir anlatısının temel yapı taşlarından birini oluşturur (Determann, 2020, s. 101). Homoti'nin aile kavramının olmadığı bir gezegenden gelmesine ilaveten; “romantik ve cinsel çekim arasındaki farkı bilemediği için erkeklerle samimi olamadığı anlaşıldığında, komşusu Haydar ona akranı gibi davranır ve onu gay kültürüne dahil eder” (Öztürk, 2024). Sonuç olarak, Homoti’nin anlatısı, sinemada aile temsillerine ilişkin normatif sınırların ötesine geçerek, alternatif aile yapıları ve bireyler arası ilişkiler üzerine yeni bir perspektif sunmaktadır. Film, bu yönüyle, toplumsal normların dayattığı aile anlayışını eleştirirken, kuir bireylerin aile içindeki yerini ve görünürlüğünü sorgulayan bir metin olarak değerlendirilebilir.

Ferzan Özpetek Sinemasında Seçilmiş Aileler: Alternatif mi, Normatif mi?

Ali Kara (Yeditepe Üniversitesi)
Özlem Akkaya (Yeditepe Üniversitesi)

Ferzan Özpetek’in *Hamam* (1997), *Cahil Periler* (2001) ve *İstanbul Kırmızısı* (2017) filmleri, geleneksel biyolojik aile yapılarının yerine dostluk ve kuir dayanışmasıyla kurulan “seçilmiş aile” modellerine odaklanarak patriyarkal normları sorgular gibi görünmektedir. Ancak bu filmler gerçekten “alternatif” aile yapıları mı sunmaktadır, yoksa eleştirir gibi görünürken geleneksel aile idealini yeniden mi üretmektedir? Bu çalışma, Özpetek sinemasında seçilmiş ailelerin konumlandırılma biçimlerini analiz ederek, patriyarkanın ve geleneksel aile normlarının hangi açılardan dönüştürülüp hangi açılardan yeniden üretildiğini tartışacaktır. Bu tartışmanın, seçilmiş ailelerin sunduğu dönüşüm imkanları ve sınırları hakkında içgörüler üreteceği umulmaktadır.

Kath Weston (1991), seçilmiş ailelerin biyolojik akrabalık ilişkilerine dayanmayan, ancak aidiyet ve dayanışma ile inşa edilen alternatif topluluklar sunduğunu belirtir. Özpetek’in filmlerinde de bu tür aileler görünür hale gelmekte, ancak Judith Halberstam’ın (2005) tartıştığı gibi, kuir zaman ve mekân bağlamında alternatif aidiyet biçimleri yaratırken, aynı zamanda normatif yapılarla da iç içe geçmektedir. Filmlerde, seçilmiş aileler kuir bireyler için güvenli bir alan sunsa da Larry Gross’un (2001) vurguladığı gibi, bu temsiller kuir karakterlerin toplumsal görünürlüğünü sınırlandırarak onları yalnızca bu alternatif yapılar içinde konumlandırabilir.
Özpetek’in anlatıları, bir yandan alternatif ailelere alan açarken, diğer yandan onları toplumdan izole ederek normatif bir çerçeveye oturtmaktadır. Alternatif aile yapıları, kuir karakterlere güvenli ve özerk bir varoluş alanı sunsa da bu karakterlerin toplumla kurdukları ilişkiler ve kamusal alandaki varlıkları belirsiz bırakılmakta, böylece geniş toplumsal bağlamdaki görünmezlikleri pekiştirilmektedir. Bu durum, filmlerin, kuir karakterlerin toplum dışında kendilerine ait bir topluluk bulup yalnızca bu yapı içinde var olmaları fikrini desteklediği şeklinde okunabilir.

Reha Erdem Sinemasının Çok-türlü Aileleri: İnsan ile İnsandışı Bağını Yeniden Tahayyül Etmek

Çağrı Yılmaz (Ordu Üniversitesi)

İcadından günümüze sinema; aile, aile bağları ve ilişkilerinin yeniden üretildiği, evrilen insan ve ilişkileri gereğince bunların yeniden tanımlandığı, öte yandan, hâkim heteroseksist ve yerleşik yapısı uyarınca ailenin kurumsal hüviyetinin büyük ölçüde korunduğu bir müzakere alanı olageldi. Peki ‘insan’ icadı sinemanın ‘insanmerkezci’ aile tasavvurunu, insan-ötesine genişleterek tahayyül etmek mümkün müdür? Taş, toprak, su, orman, hava, hayvan vb. insandışı oluşlar, insanın yeniden inşa ettiği ailenin, bağ kurduğu fertleri olarak kabul edilebilir mi? Bu çalışma, yönelttiği sorulara cevaben ‘evet’ der ve aile mefhumunun alışılageldik akrabalık sınırlarını tekrardan müzakereye açar. Bunu da insanmerkezci, düalist aile yapısının içerdiği insan/insandışı ikiliğini aşındırarak, çok-türlü bir aile tasarımını düşünmeye davet ederek yapar. Bu amaçla Reha Erdem’in *Jîn* (2013) ve *Koca Dünya* (2016) filmleri, çalışmada savunulan savı desteklemesi ve Reha Erdem evrenini örneklemesi bakımından tercih edilir. Reha Erdem seçimi maksatlıdır; zira insandışı doğa ve varlıklar, yönetmenin sinemasında büyük yer tutar. Yönetmenin, doğayı sinematografik bir süs olmaktan ziyade filmlerinde kurucu bir unsur olarak tayin etmesi, izleyiciye doğal dünyanın bir parçası olduğunu mütemadiyen sezdirme gayreti ve insan-oluş ile hayvan-oluş arasındaki sınırları bulanıklaştırma teşebbüsleri, böylesi bir seçimi geçerli kılar. *Jîn* (2013) ve *Koca Dünya* (2016) üzerinden ilerlenirse, bu filmlerde insanın, doğayı yer yer insan medeniyetine yeğlemesi ve insanla birlikte insandışıyla aile bağı kurma girişimleri, üzerine tefekkür edilmesi gereken konulardır. Sözü edilen bu durumların, ilk bakışta insan/doğa, kültür/doğa, insan/hayvan vb. ikilikleri pekiştirdiği izlenimi oluşur fakat Erdem’in tavrı, aksine, bu ikilikleri yaratan insana, unuttuğu ‘diğer’ aile bağlarını hatırlatmaya yöneliktir. Çalışma, insan istisnacı biyolojik determinizmi aşan çok-türlü, geniş(letilmiş) aile ilişkileri ve bağlarını ele alırken, çevreci beşerî ve sosyal bilimlerin eleştirel mühimmat deposunda biriktirdiği anahtar kavramlar ve kuramsal yaklaşımlara başvurur. Bunlar, türler arası simbiyotik ilişkilerden doğan aile modellerini tartışmada yarar sağlar. Bu çalışma, Reha Erdem sinemasının aileyi insanmerkezcilikle sınırlı çerçevenin haricinde düşünmek için bir alan açtığı sonucuna varır. Erdem sinemasında kurulan çok-türlü aileler, normatif akrabalık anlayışını yapı sökümüne uğrattığı gibi, insan âleminin ötesine uzanan bir gözetim etiğini de öne çıkarır. Nitekim bu temsiller, akrabalık ilişkilerinin ekolojik krizle giderek daha çok tanımlandığı bir çağda, ‘aile’yi yeniden kavramsallaştırmaya imkân tanır.

Albüm Filmi Hakkında

Zelal Berfin Tataroğlu (Eötvös Loránd Üniversitesi)

Albüm, evlatlık edinmek isteyen Cüneyt ve Bahar çiftinin sahte bir aile albümü hazırlaması ve çocuklarının biyolojik ebeveynleri olmadıklarını gizleme çabalarını konu alır. Film, Türkiye sinemasında alışılmadık bir biçimde derin odak (*deep focus*) ve uzun çekimleri ifadesiz oyunculuk (*deadpan acting*) ve absürt unsurlarla birleştirerek yadırgatıcı bir duygulanım yaratır. Özellikle fotoğraf çekim sahneleri, durağan kompozisyonları ve dış ses kullanımı ile seyircinin zaman algısını bozarak hareket ve zaman arasında bir gerilim oluşturur. Bu gerilim ile yönetmenin sinematik zamanla tarihsel zaman arasında bir bağlantı kurduğu söylenebilir. Albüm, biçim ve duygulanım aracılığıyla tarihsel ve politik şimdiki zamanla ilişkilenen bir anlatı sunar. Sahte tarih yazımı bireysel kimlik manipülasyonunun ötesinde, ulusal kimlik inşasının mikro ölçekteki bir yansıması olarak ele alınabilir. Bu bağlamda, filmin tarihsel zaman ve anlatı stratejileri Walter Benjamin’in tarihsel materyalizm ve ilerlemeci tarih anlayışına getirdiği eleştiriler çerçevesinde tartışılacaktır.

Bu sunumda *Albüm* filminin biçimsel yapısının, tarihsel bilinç eksikliği ve edilgenlikle şekillenen resmi Türk kimliği anlayışına bir eleştiri sunduğunu öne süreceğim. Bu biçimsel tercihler – durgun mizansenler, ifadesiz oyunculuk, derin odak kullanımı – yalnızca sahte tarih anlatısının yadırgatmakla kalmaz, aynı zamanda bu anlatının ideolojik inşa mekanizmalarını ve bu mekanizmaların kırılganlığını da görünür kılar. Film, ailenin iktidar ilişkileriyle iç içe geçmiş çelişkili doğasını ifşa eder. Muhafazakar, tüketici, ırkçı ve doğaya üstün insan anlayışıyla kavranan aile kavramı, ulusal kimliğin baskıcı ve dışlayıcı doğasına işaret eder. Kayırmacılığın, hemşericiliğin normalleştirildiği bu cemaatleşen toplum yapısı, Althusser’in ideolojik aygıtlar kuramı çerçevesinde nasıl işlediği tartışılacaktır. Cüneyt ve Bahar’ın devlet memuru olması (sırasıyla tarih öğretmeni ve vergi memuru) aile ve diğer ideolojik aygıtların iç içe geçtiği bir anlatı sunar. Özellikle okul sahneleri bu ideolojik aygıtların çalışma mekanizmalarını ifşa ederken onun içsel çelişkilerini görünür kılan sahneler olarak ele alınacaktır.

Bu açıdan *Albüm* filmi bir aile hikayesi olmaktan öte, ulusal kimlik inşasının ideolojik sınırlarını, sahte tarih yazımıyla meşrulaştırma çabalarının başarısızlığına mahkum olduğuna dair bir eleştiri alanı açar. Filmin 2013 Gezi Protestoları ve “Yeni Türkiye” söyleminin sonrasında gösterime girdiği düşünüldüğünde, durağan, yadırgatıcı estetiği ve absürdü yalnızca bireysel bir duygulanım yaratmak için değil, toplumsal ve politik bir dönüşümün sinematik temsili olarak okumak mümkündür.

PANEL II. Neoliberalizmin Kıskacında Aile ve Emek

Yeni Türkiye Sineması’nda Prekarite ve Aile: Neoliberal Dönüşümün Sosyo-Ekonomik Yansımaları

Fatma Serdaroğlu (Anadolu Üniversitesi)

Bu çalışma, özellikle sosyo-ekonomik istikrarsızlık ve neoliberal politikaların aile yapıları üzerindeki etkilerine odaklanarak, *Toz Bez*i (2015), *Babamın Kanatları* (2016) ve *Saf* (2018) filmleri üzerinden Yeni Türkiye Sineması’nda prekarite (güvencesizlik) kavramının nasıl ele alındığını araştırmaktadır. Özellikle 1980 sonrası yaşanan toplumsal dönüşümlerle birlikte, Türk sinemasında aile temsilleri idealize edilmiş tasvirlerden, çatışmalar, baskılar ve kırılganlıkları ele alan eleştirel bir yaklaşıma doğru geçmiştir. Modernleşme, ekonomik krizler, küreselleşme ve neoliberal politikalar, Yeni Türkiye Sineması’nda aile yaşamının temsilini yeniden şekillendiren önemli bir dönüşüm sürecini ifade etmektedir. Bu filmlerde, yabancılaşma, aidiyetsizlik, iletişim kopuklukları, toplumsal cinsiyet rolleri ve sosyo-ekonomik eşitsizlikler gibi temalar aile içindeki karmaşık dinamikleri ön plana çıkarmıştır. Ekonomik güvensizlik, iş istikrarsızlığı ve sosyal güvenlik ağlarının zayıflamasıyla belirginleşen prekarite, politik olarak tetiklenen bir kırılganlık durumu olarak bu dinamikleri anlamakta önemli bir bakış açısı sunmaktadır. Yeni Türkiye Sineması, prekaritenin kişiler arası dinamikler ile sosyoekonomik ve kültürel çatışmalarla olan ilişkisini eleştirel bir bakış açısıyla ele alarak, neoliberalizmin toplumsal sonuçlarını ve aile yaşamındaki dönüşümünü ortaya koymaktadır. Bu döneme ait filmlerde, düşük ücretler, kayıt dışı çalışma ve güvencesiz çalışma koşullarına maruz kalan bireylerin hikayelerine ve ailenin geleneksel olarak istikrar ve destek kaynağı olma rolünün zayıflamasına yer verildiği görülmektedir. Pierre Bourdieu (1998) ve Judith Butler’ın (2004) prekarite hakkındaki çalışmalarından faydalanarak yapılan bu araştırma, prekarite kavramını neoliberalizm, toplumsal eşitsizlik ve varoluşsal kırılganlık çerçevesinde ele almaktadır. Bu çalışma, prekariteyi neoliberal politikaların sonucu olarak tahakkümü pekiştiren ve sosyal olarak inşa edilmiş bir olgu olarak değerlendirmekte; Yeni Türkiye Sineması’nda prekarite ve aile ilişkilerini inceleyerek, seçilen filmlerde neoliberalizmin aile yapıları üzerindeki etkisini, emek, eşitsizlik ve toplumsal değişimle ilgili söylemleri ve prekaritenin görsel sunumunu araştırmaktadır. Çalışma sonucunda elde edilen bulgular, neoliberal politikaların prekariteyi derinden şekillendirerek Türk sinemasında aile yaşamının ele alınış biçimini önemli ölçüde dönüştürdüğünü göstermektedir. Aile, kutsal bir kurum olmaktan ziyade, toplumsal değişimlerin ve neoliberal düzenin belirsizliklerinden etkilenen bir yapıya dönüşmektedir. Bu çalışma, Yeni Türkiye Sineması’nda prekarite ve aile ilişkisini sosyo-politik ve ekonomik bir perspektiften ele alarak, daha geniş toplumsal etkenler üzerine bir tartışma zemini ortaya koymaya çalışmaktadır.

Evler Arasında Hareket Eden Emek: *Toz Bezi*’nde Aile, Kadın, Sınıf ve Mekâ

Özgür Çiçek (Amsterdam Üniversitesi)
Özlem Çiçek Ünal (İstanbul Okan Üniversitesi)

Bu çalışma, Ahu Öztürk'ün *Toz Bezi* (2015) filmi ile Daphne Spain'in *Gendered Spaces* (1992) ve Bill Hillier ile Julienne Hanson'ın *The Social Logic of Space* (1984) kitaplarında aktarılan kuramları bir araya getirir. Çalışma, sinematik mekânın -toplumsal cinsiyet ve sınıfsal eşitsizlikler çerçevesinde- aile kurumu ile ilişkisini merkeze alarak nasıl şekillendiğini incelemektedir. *Toz Bezi*, İstanbul'da gündelik temizlik işçisi olarak çalışan iki kadının aile ve çalışma hayatına odaklanır. Film, bize göre, kadın emeğinin aile içindeki görünmezliğini ve cinsiyet odaklı mekânsal ayrımları gösterirken, ev içi emek transferi ile sınıfsal mekan değişikliği ilişkisini ve çatışmasını yansıtmaktadır.

Spain ev içini, yalnızca yaşam alanı değil, aynı zamanda kadınları toplumsal hayattan izole eden ve aile içinde tanımlı rollerine sabitleyen mekân olarak işler. Spain’in kitabında verdiği önemli bir örnek, 19. yüzyıl orta sınıf Amerikan evlerinin mimarisi ile kadınların toplumsal statüsü arasındaki ilişkiye dairdir. Bu dönemde, orta sınıf evlerinde erkeklere ait çalışma odaları ya da kütüphaneler tasarlanırken, kadınlara ait oturma odaları ve mutfaklar oluşturulmuştur. Erkeklerin bilgiye erişim alanları özel ve korunaklı mekânlar iken, kadınların mekânları daha kamusal, herkesin erişimine açık ve “ev içi rollerini” destekleyecek şekilde tasarlanmıştır. Böylece, aile perspektifinde kadınlar bilgiye erişimde mekânsal olarak dezavantajlı konuma itilmiş, ev içindeki rollerine sıkıştırılmıştır. Evlerin iç düzeni, kadınların ev içindeki rollerini pekiştirirken, aynı zamanda bu rollerin aile içindeki konumunu da belirler.

Toz Bezi, bu mekânsal ayrımın güncel bir görünümünü sunar. Ev içi işçisi kadınlar, kendi evlerinde sürekli emek harcarken, çalıştıkları evlerde de benzer bir görünmezlik içinde varlık gösterirler. Bu kadınlar, özel alan ile kamusal alan arasında sıkışmış, sınıfsal ve cinsiyetli bir hareketlilik ya da hareketsizlikle karşı karşıyadırlar. Ev içi işçileri, kendi ailelerinin bakım emeğini üstlenirken, aynı zamanda başka ailelerin ev içi düzeninin sürdürülebilmesi için de emek harcarlar. Filmde, işlevsiz olsa da aile bütünlüğü tam olan kadının bu düzen içinde hayatta kalabildiği, ancak yalnız yaşayan kadının hem ekonomik hem de mekânsal anlamda çok daha kırılgan olduğu vurgulanır. Bu anlamda, kadın emeği, aile varlığı ve mekânsal güvencesizlik arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır.

Bill Hillier ve Julienne Hanson'ın *The Social Logic of Space* kitabında tanımladığı *transpatial* kavramı, bu durumu yapısal olarak anlamak için önemli bir teorik araç sunar. Ev içi işçileri, kendi sosyal sınıflarının mekânlarından çıkarak üst sınıf evlerine geçiş yaparlar, ancak bu hareket onlara toplumsal statü kazandırmaz. Fiziksel erişim mümkün olsa da, toplumsal anlamda bu evlerde daimi bir varlık kazanamazlar. Bu geçici ve görünmez emek, kadınların mekânsal ve sınıfsal geçişkenlik için temel oluşturur. Transpatial emek, yalnızca ev içinde değil, mahalle ve kent ölçeğinde de görünmezlik ve aidiyetsizlik deneyimini sürekli yeniden üretir.

Sunumda, *Toz Bezi*’ndeki kadın emeği ve mekânsal ayrım ilişkisi, aile bütünlüğü ile bağlantı kurularak Spain ve Hillier-Hanson'ın yaklaşımlarıyla birlikte ele alınacak, *Mukadderat* (2024), *Bir Başkadır* (2020), *Roma* (2018), *Yeraltı* (2012) ve *The Help* (2011) gibi filmlerle ilişkilendirilerek benzer temalar üzerinden tartışılacaktır. Ayrıca, mekânsal feminizm, transpatial emek ve hareket ekonomisi gibi kavramlar üzerinden, mekânın toplumsal cinsiyet, aile ve sınıf ilişkilerini nasıl yeniden ürettiği sorgulanacaktır.

Mikroiktidarın Mekânı Olarak Aile: *İki Şafak Arasında* Filmini Foucault ile Okumak

Ayşe Nur Fidan Srmaney (Marmara Üniversitesi)
Leyla Doğan (Marmara Üniversitesi)

Aile, toplumsal yapının temel kurumlarından biri olarak bireyin sosyalleşme sürecinde belirleyici bir rol oynar. Geleneksel ve modern toplumlarda aile, yalnızca biyolojik ve duygusal bağlarla tanımlanan bir yapı olmaktan öte, bireyi belirli normlar, değerler ve kurallar çerçevesinde şekillendiren bir iktidar mekanizması olarak işlev görür. Michel Foucault’nun iktidar teorisi çerçevesinde ele alındığında, aile, bireyi disipline eden ve onu toplumun genel normatif çerçevesine entegre eden bir mikroiktidar alanı olarak değerlendirilebilir. Bu çerçevede, aile içi hiyerarşi bireyin karar alma süreçlerini yönlendirerek toplumsal düzenin yeniden üretilmesini sağlar.

Bu çalışmada, Selman Nacar’ın *İki Şafak Arasında* (2021) filmi, aile ve iktidar ilişkisi üzerinden analiz edilecektir. Film, bir iş kazasının ardından bireyin aile, hukuk ve ekonomi arasındaki konumunu tartışmaya açarak iktidarın çok katmanlı yapısını görünür kılmaktadır. Foucault’nun biyoiktidar ve mikroiktidar kavramları doğrultusunda ele alındığında filmde işçilerin bedenleri, üretkenlik üzerinden denetim altına alınırken ana karakter Kadir’in, ailesi ve iş dünyası arasındaki sıkışmışlığı mikroiktidar bağlamında değerlendirilebilir. İş kazasının ardından gelişen olaylar, hukukun ve ekonomik yapıların birey üzerindeki belirleyici rolünü ortaya koymaktadır.

PANEL III. Son Dönem Türkiye Sineması’nda Aile, İktidar ve Mülkiyet İlişkileri

Ahad, Gaza ve Dahası: *Daha* Filmi Üzerinden Bir İktidar ve Erkeklik Okuması

Tuğçe Celep-Tanrıverdi (İstanbul Aydın Üniversitesi)

Bu çalışmada, yönetmenliğini Onur Saylak’ın üstlendiği *Daha* (2018) filminin anlatısında yer alan Ahad ve Gaza karakterleri üzerinden ailedeki baba-oğul rolleri iktidar ve erkeklik ilişkileri çerçevesinde ele alınmıştır. Film anlatısı iktidar, erkeklik ve maduniyet kavramları üzerinden içerik analiziyle çözümlenmiştir. Çalışmanın amacı, genelde aile özelde de baba ve oğul arası mikro ve makro iktidar ilişkilerini erkeklik üzerinden analiz etmektir. Filmde Ahad (baba) insan kaçakçılığı yapmaktadır, Gaza’yı (oğul) bu işi hem ondan sonra hem de onunla birlikte yapması için veliaht olarak görmektedir. Sadece bu biçimde görmekle kalmayıp onu bu işi yapması yönünde teşvik etmekte, hatta zorlamaktadır. Gaza’nın şehir dışında bir liseyi kazanıp gitmek için yola çıkması bu kapandan kurtulabilmesi için bir fırsat gibi görünse de yasadışı göçün içerisinde bulundurduğu ağ oldukça çetrefilli olup kimi zaman meşru iktidar tarafından dahi desteklenebilmektedir. Bu durum, Gaza’nın içerisinden kurtulmaya çalıştığı kapana daha da kısılmasına yol açar ve şehir dışına gidemez. Şehir dışına gidemeyen Gaza, artık kendini tümüyle “işine” verecektir. Ahad’ın Gaza’yla kurduğu ilişkideki yaklaşımı verdiği öğütler, gösterdiği şiddet ile onun üzerinde kurmaya çalıştığı güç ve gösterdiği “erkekliğe” örnek teşkil etmektedir. Kapandan çıkması yönündeki tek fırsat olan şehir dışına gitme umudu da hem legal hem illegal iktidar ilişkileri ağıyla sarsılınca Gaza, karanlık tarafa geçmeyi seçer, maruz kaldığı iktidar ve “erkeklik” temsilinin uygulayıcısı haline gelir. Artık Ahad ile Gaza değil, sadece Gaza vardır. Baba-oğul arası iktidar ve erkeklik ilişkisinin yanı sıra, film anlatısında bulunan insan kaçakçılığını barındıran yasadışı göç konusu içerisinde yer alan “piyasa” ağındaki iktidar ve erkeklik ilişkileri konusu da analize değerdir. Film anlatısında görülen illegal göç konusu içerisinde illegal göçü sağlayıcı yapılar ve aktörler, bu yapı ve aktörlerin birbirleriyle iktidar ve erkeklik açısından geliştirdiği ilişkiler, bu tema kapsamında göçmenlerin maduniyeti ve edilgenliği ile ele alınmıştır. Film anlatısındaki baba, oğul, erkeklik ve iktidar ilişkileri teması ana hatlarıyla Raewyn Connell’ın *Erkeklikler* ve *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* kitabı ile ele alınırken göç teması ekseninde ana hatlarıyla Spivak’ın *Madun Konuşabilir mi?* kitabından faydalanılmıştır.

İktidarın Alanı, Alanın İktidarı: *İki Şafak Arasında* Filminde Mülkiyetin Konumu

İbrahim Öksüz (İstanbul Üniversitesi)

Mülkiyet, yalnızca ekonomik bir sahiplik biçimi değil, aynı zamanda toplumsal yapıyı şekillendiren temel bir iktidar aracıdır. Toplumsal ilişkiler, bireylerin mülkiyet üzerindeki kontrolü ve erişimi doğrultusunda biçimlenirken, mülkiyet sahipliği bireyler arasındaki güç dengesini belirleyen en önemli faktörlerden biri haline gelir. Sermayeyi elinde bulunduran gruplar, ekonomik mülkiyetin sağladığı avantajları sosyal ve hukuki alanlara da taşıyarak, iktidarlarını meşrulaştıran pratikler üretirler. İktidarın hangi mekanizmalar aracılığıyla üretildiğini ve sürdürüldüğünü anlamak için, mülkiyetin toplumsal alanlar içinde nasıl işlediğini incelemek gerekir. Bu noktada Pierre Bourdieu’nün alan, habitus, sermaye türleri kavramları, iktidar mücadelelerinin farklı sosyal alanlarda nasıl kurulduğunu ve sürdürüldüğünü anlamak için işlevsel bir teorik çerçeve sunar. Bu çalışma, Selman Nacar’ın *İki Şafak Arasında* (2021) filmini sosyolojik film analizi yöntemiyle ele alarak, mülkiyetin aile ve ekonomik alanlarda nasıl bir iktidar oluşturduğunu incelemeyi amaçlamaktadır. Filmde iki temel iktidar mücadelesi öne çıkmaktadır: İlki küçük oğul Kadir’in babası ve abisiyle aile içinde verdiği iktidar mücadelesidir. Sosyo-ekonomik bağlamda ve babası ile ağabeyi arasındaki hegemonik erkeklik ilişkilerinde güçsüz bir konumda olan Kadir’in aile içinde söz üretme çabası, mülkiyetin belirlediği toplumsal hiyerarşi içinde etkisiz kalmaktadır. Böylece, mülkiyet yalnızca ekonomik bir araç olarak değil, toplumsal düzenin sürekliliğini sağlayan bir iktidar mekanizması olarak ortaya çıkmaktadır.

İkinci olarak fabrika sahibi ailenin, iş kazası sonrası hastane ve hukuk alanlarında işçinin ailesine karşı kurmaya çalıştığı iktidardır. Aile içi “alanda” Kadir, mülkiyet üzerindeki kontrol eksikliği nedeniyle iktidar kuramazken, ekonomik “alanda” fabrika sahibi aile, mülkiyetin sağladığı meşruiyet ile işçinin ailesi üzerinde hukuki ve toplumsal bir üstünlük sağlamaktadır. Sosyolojik film analizi çerçevesinde filmde mekân kullanımı, karakterlerin konumlanışı ve olay örgüsü ele alınacaktır. Filmde ev, fabrika ve hastane toplumsal hiyerarşinin mekânsal düzlemde nasıl yeniden üretildiğini gösterecek şekilde kurgulanmıştır. Bu çalışma, Bourdieu’nün alan kavramı ile sosyolojik film analizini birleştirerek, mülkiyetin yalnızca ekonomik bir varlık değil, aynı zamanda toplumsal alanlardaki mevcut iktidar ilişkilerinin yeniden üretilmesinde kurucu bir unsur olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır. Film, sermaye sahipliğinin sosyal alanlarda nasıl bir üstünlük yarattığını ve mekânsal pratiklerle nasıl pekiştirildiğini anlamak için güçlü bir örnek sunmaktadır.

Ailenin Çatırdayan Temelleri: Mülkiyet, İktidar ve Erkeklik Kavramları Çerçevesinde *Çatlak* Filminin Okuması

İbrahim Öksüz (İstanbul Üniversitesi)

Aile kurumu, genellikle biyolojik ve sarsılmaz bir temel üzerine inşa edilmiş bir yapı olarak kabul edilse de aslında sosyal, kültürel ve ekonomik dinamiklerle de iç içe şekillenmektedir. Özellikle kapitalist sistem içerisinde aile, üretim ve tüketim süreçlerinin bir parçası haline gelerek ekonomik bir birim niteliği kazanmıştır. Finansal kapitalizmin ortaya çıkardığı para ilişkileri, faiz mekanizmaları ve borçlanma dinamikleri, aile kurumunu bu yapılar karşısında savunmasız bırakabilmektedir. Bu durum, ailenin ekonomik varlığını daha kırılgan hale getirirken, artan yaşam maliyetleri, barınma sorunları ve borçlanma kültürünün yaygınlaşması, aile bireylerinin yalnızca kendi aralarındaki dayanışma pratiklerini değil, aynı zamanda dışsal ekonomik baskılarla başa çıkma stratejilerini de derinden etkilemektedir. Bu süreç, aile yapısının yalnızca duygusal ve biyolojik bağlarla değil, aynı zamanda ekonomik yükümlülükler ve borç ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal dinamiklerle de yakından ilişkili olduğunu göstermektedir.

Fikret Reyhan’ın 2021 yapımı *Çatlak* filmi, geniş bir aile yapısında ekonomik ilişkilerin yarattığı gerilimi ve bu dinamiklerin aile içi iktidar yapıları üzerindeki etkilerini anlatan bir yapımdır. Film, aile bireylerinden birinin borçlanma süreci etrafında şekillenen olaylar aracılığıyla, kapitalist sistemde aile kurumunun kırılgan doğasını görünür kılmaktadır. Ailenin yaşlı üyesi olan baba, geleneksel otorite konumunda yer alırken, borç meselesi aile içindeki güç dengelerini sarsar ve bireyler arası ilişkilerde derin “çatlaklar” yaratır. Film, aile üzerinden mülkiyet ve iktidar kavramlarının konumunu eleştirirken aynı zamanda bir hegemonik erkeklik eleştirisini de barındırmaktadır. Bu noktada çalışma Friedrich Engels’in, R. W. Connell’in ve Michel Foucault’nun fikirlerinden yararlanarak sinemada aile ve ekonomik ilişkilerin anlatılış biçimini ve bunun toplumsal yaşamdaki yansımalarını incelemeyi amaçlamaktadır.

Engels’in ailenin tarihsel evrimi ile kapitalist üretim ilişkileri arasındaki bağı irdeleyerek, antik çağlardan günümüze aile yapısının dönüşümünü ve mülkiyet ile mirasın erkeğin kontrolünde merkezileşmesini nasıl pekiştirdiğini ortaya koyan düşüncesi; Connell’in toplumsal cinsiyet dinamiklerine dair çalışmaları ve Foucault’nun toplumsal yapının her katmanında işleyen mikro-iktidar mekanizmalarına ilişkin düşünceleri, ele alınan filmi analiz etmek için güçlü ve kapsamlı bir teorik çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda, filmdeki karakterlerin birbiriyle kurduğu güç ilişkileri, toplumsal cinsiyet rollerinin inşası ve aile kurumunun bir kontrol aracı olarak işlevi, bu düşünürlerin teorileri doğrultusunda derinlemesine analiz edilebilir.

Muktedirin *Yol Ayrımı*: Aile ve Mülkiyet İlişkisi

Nurhan Tanrıverdi (Marmara Üniversitesi)

İktidar, sadece büyük kurumlar aracılığıyla değil, gündelik hayatın detaylarında, bireyler arasındaki ilişkilerde ve bireyin iç dünyasında var olur. İktidar yalnızca yukarıdan aşağıya değil aynı zamanda yatay ve dağınık bir şekilde her yerde her zaman mevcuttur. Aynı zamanda görünmez ve sinsi bir şekilde çalışan; bireyleri disiplin, gözetim, biyo-iktidar, biyo-politika ve söylem aracılığıyla şekillendiren mikro fiziğe sahip bir güçtür.

Yavuz Turgul’un *Yol Ayrımı* (2017) filmi, iktidarın gündelik hayatın detaylarında nasıl işlediğine ve bireyleri nasıl şekillendirdiğine açık bir örnektir. Film, iş dünyasında zirveye ulaşmış muktedir Mazhar Bey’in geçirdiği kaza sonrası yaşadığı ani değişimle birlikte, ailesi ve çevresiyle olan ilişkilerindeki iktidar dinamiklerini ve çatışmalarını anlatmaktadır. Muktedir, aile üyeleri üzerinde bir disiplin mekanizması kurar, oğlu Barlas’ın iş saatlerinde alkol kullanmasına karşın gösterdiği tepki buna bir örnektir. Bu mekanizma, bazen bireylerin davranışlarını kontrol altında tutar ve onları belirli normlara uymaya zorlarken bazen rıza üretimine dayanır ve hegemonik bir ilişki tesis eder. Ancak, ani değişimle birlikte, bu iktidar ilişkileri sorgulanmaya başlar ve aile içindeki hiyerarşik yapı çözülür. Bu süreç, iktidarın direnişle karşılaştığında nasıl dönüşebileceğine dair örnektir, bu kez normlara uymaya zorlanan muktedir olandır.

Yol Ayrımı, sinema diliyle, karakterlerin iç dünyalarını, çatışmalarını ve toplumsal mesajlarını aktarır. Filmin anlatısı, kurgusu ve görsel dili, yönetmenin eleştirisini güçlendirir, ilk ve son sahnede olduğu gibi yönetmen izleyiciyi kameranın arkasına çeker. Mazhar Bey’in iktidarın gizli kahramanı Besim ile ya da çocuklarıyla tartıştığı sahnede iktidar için rol dağılımında ideolojinin önemini görmekteyiz. Bu sahnelerdeki ideoloji vurgusu mülkiyetin aile üzerindeki etkisini anlamamıza derinlik katar. Filmde, mülkiyetin ideolojik bir aygıt olarak nasıl işlediği ve aile üyelerinin davranışlarını nasıl yönlendirdiği çarpıcı bir şekilde gözlemlenir. İmparatorluğun devamı için güç dengeleri yeniden belirlenmek zorunda kalınırsa; daha önce sahip olduğu güçten dolayı biyopolitikalar geliştiren Mazhar Bey dahi disiplin teknikleri ve normatif yargılar aracılığıyla hapsedilebilir.

Bu çalışma, Yavuz Turgul’un *Yol Ayrımı* filmini Foucault, Althusser ve Gramsci’nin kavramları çerçevesinde analiz ederek, filmin aile, mülkiyet ve iktidar ilişkilerini nasıl ele aldığını ve toplumsal değişimleri nasıl yansıttığını detaylı bir şekilde ortaya koymayı amaçlamaktadır.

PANEL IV. Hatırlamanın Yükü: Türkiye Sineması’nda Travma, Bellek ve Aile

Ailenin Kayıp Üyesi: Bir “Anımsama-İmgesi” Olarak Sinemada Vesikalık Fotoğraf

Bilge İpek (Gelişim Üniversitesi)

Laura Marks, egemen ideolojilerin yaratığı sansür uygulamalarından ve baskılarından kurtulmanın bir aracı olarak kültürlerarası sinemanın yeni imajlar yaratığından bahseder. “Ait oldukları toplulukların bireysel ya da toplumsal bellek yetiminden kaynaklanan talihsizliğin üstüne gitmek” olarak tanımladığı bu durumu Marks, filmler üzerinden “yapısökümcü” bir bakış açısıyla okur (2020: 51). Bu okumayı Deleuze’ün zaman-imge sineması tartışmasıyla da güçlendiren Marks, kültürlerarası sinemadaki filmsel dinamikleri ortaya çıkarmaya çalışır (2020: 55). Marks’ın çalışmasında ortaya çıkan veriler, egemen ideolojilerin karşısında kendilerine bir alan açan yönetmenlerin filmlerinde kendi toplumsal ve kişisel tarihlerini temsil ettiğine dair bir öngörüye dayanır. Benzer şekilde Hamid Naficy (2024) de bu sinemayı “aksanlı sinema” olarak adlandırır ve aksanlı sinemanın “yerinden yurdundan edilme üzerine” hikâyeler barındırdığını söyleyerek filmlerin ideolojik perspektifine vurgu yapar. Yazarların bu bakış açıları resmi tarih tarafından dilsel ve kültürel açıdan dışlanmış Kürt yönetmenlerin filmlerinde kullandığı olgularla da uyumlu olmakta Kürt sineması da bu çatı altında okunabilmektedir. Bu çalışma, Marks’ın kültürlerarası sinemada temsil edilemez olanı yansıtması için kültürlerarası sinema içerisinde yer alan “anımsama-imgesi”ni, vesikalık fotoğraf nesnesi üzerinden tartışır.

Böylelikle çalışmada bir vesikalık fotoğrafın “dile gelmeyen toplumsal sorunların” bir karşılığı olarak duvarda asılı olduğu ve fotoğrafa film içerisindeki diğer olgularla bütünsel bir şekilde bakıldığında bir toplumsal belleği gün yüzüne çıkardığı görülür. Duvarda donuk bir imge olarak yer alan vesikalık fotoğraf aslında ailenin toplumsal süreçle paralel olarak yaşadığı öznel deneyimi ortaya çıkarır. Çalışmada, vesikalı fotoğrafın konumu bir “fosil” olarak düşünülmekte ve örnek filmler üzerinden kazdıkça altından toplumsal tarihe ve aileye yönelik “büyük bir anlatı” çıkartılmaktadır. Roland Barthes (2024) da fotoğrafın “ürkütmesi, allak bullak etmesi”ndense “düşünceyle yüklü” olduğunda yıkıcı olduğunu vurgular. Barthes bu etkiyi “punctum” olgusu üzerinden açıklarken bir fotoğrafın yarattığı etkiyi ve altındaki derin anlamı tartışır. Bu bağlamda bu çalışma, *Ben Uçtum Sen Kaldın* (2012, Yön. Mizgin Müjde Arslan) ve *Annemin Şarkısı* (2014, Yön. Erol Mintaş) filmleri üzerinden duvara asılmış imgenin, ailenin kayıp üyesine ait bir vesikalığın, Barthes’ın yıkıcı fotoğrafıyla paralel olarak okumaktadır. Bu doğrultuda Kürt toplumsal tarihinin bir parçası olarak duvar üstünde sabit duran bir imgenin yarattığı derin ve düşünsel süreci tartışmaktadır. Bu tartışmayı hem kültürlerarası sinema ve aksanlı sinema gibi temel çatının altında ötekine ait belleğin bir film üzerinde bedenleşmesi olarak yaparken aynı zamanda “haptik imge”, “*punctum*”, “diyalektik imge”, “zaman-imge” gibi kavramlar üzerinden de aile içerisinde bir fotoğrafın yarattığı anlamın peşine düşmektedir.

Türkiye Sinemasından Aile Tarihi Manzaraları: Travma, Oto/Biyografi ve Hafızanın Taşıyıcısı Olarak Kadın

Esin Paça Cengiz (Kadir Has Üniversitesi)

Anette Kuhn, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* (2002) kitabında, benlik oluşturma süreçlerimizde kendi geçmişimize dair hikayeler anlatmanın kritik bir rol oynadığını vurgular. Kuhn’a göre ailesel geçmişlerimizi içeren bu hikayelerin bel kemiğini hafıza oluşturur. Ve hafıza üretimi sürecinde özel bir yer tutan kişisel fotoğraflar ve aile albümlerinin, otobiyografik yazınla ortak bir işlev taşıdığını savunur (2010). Kayıplara, unutmaya ve geçen zamana karşı direniş niteliği taşıyan aile fotoğrafları, bir yanıyla hafıza metinleri (memory texts) (Kuhn 2010) olarak işlev görür ve bu metinler yoluyla geçmiş sürekli olarak yeniden sahneye koyulur, bozulur, sonra yeniden inşa edilir ve tekrar sahnelenir. Anlattığımız hikayeler ve tarihler, sadece hatırlayıp aktardıklarımızla değil, unuttuklarımız, bastırdıklarımız ve sustuklarımızla şekillenir.

Kuhn’un kavramsallaştırmasından yola çıkarak, bu çalışma, Türkiye sinemasında farklı türlerde öne çıkan ve aile geçmişleri üzerinden tarihsel anlatılar kuran filmleri inceleyecektir. Kurmaca, belgesel, deneme film ve deneysel film gibi pek çok türde yaygın olarak karşılaşılan aile tarihi yazımı, sinemacılar tarafından oluşturulan görsel-işitsel hafıza örnekleri olarak düşünülebilir. Filmler geçmişe dair anlatılar oluşturmak için aile albümleri, aile yadigarları, terkedilmiş evlerde kalan geçmişe dair izler gibi geleneksel tarih alanının dışında kalan ve kültürel hafızanın izini sürdüğü kaynaklara başvurur. Aynı zamanda aile üyelerinin tanıklıklarından, günlüklerinden ve mektuplarından, çoğu zaman da sessizliklerinden ve sustuklarından yararlanır. Filmlerde üretilen ailesel hikayeler, bireysel ve öznel anlatılar sunarken aynı zamanda tarihsel şiddet ve travmalara, Türkiye’de tarihin dışına itilmiş deneyimlere, sırlara ve inkar edilen geçmişlere dair tortuları görünür kılar.

Bu bağlamda, *Kötü Kız* (Ayçe Kartal, 2017), *Nahide’nin Türküsü* (Berke Baş, 2009), *İsmi Güzide* (Eylem Kaftan, 2005), *Mehla Qore* (Fatma Çelik, 2021), *Zarafet ve Şiddet Arasında* (Şirin Bahar Demirel, 2023) ve *Başka Bir Yer* (Melis Birder, yapım aşamasında) gibi belgesel ve deneme filmlerde ortaya çıkan aile tarihleri ve kültürel hafıza arasındaki kesişimleri inceleyen bu çalışma, nesiller arası aktarılan aile sırlarını, anlatılmayan hikayeleri ve sessiz tanıkları ele alacaktır. Sinemacıların çoğu zaman oto/biyografik hikayelerini anlattığı filmlerde kadınların anlatılmayan geçmişlerin ve hafızanın taşıyıcısı olarak ön plana çıktığını vurgulayacaktır. Hafızanın taşıcısı ve gönülsüz de olsa anlatıcısı olan kadınların, hem kişisel hem de toplumsal hafızayı yeniden inşa ederken, geçmişin ve unutulmuşların peşinden giderek, hafıza metinleri oluşturduğunu ortaya koyacaktır.

Feminist Deneme Filmlerle Karşı “Aile Arşiv”leri Kurmak

Cemre Okumuş (Bahçeşehir Üniversitesi)

Bu bildiri, aile fotoğraf ve videolarına müdahale ederek onlara yeni anlamlar kazandıran, geleneksel aile anlatılarına meydan okuyan feminist deneme filmler *Açık Kalan Kamera* (2018) ve *Zarafet ve Şiddet Arasında* (2023)’ya odaklanmaktadır. Bu filmlerin aile imgelerini yeniden bağlamsallaştırarak karşı “aile arşivleri” kurduğu ve bastırılmış öznelerin seslerini duyulur kıldığı ileri sürülmektedir.

Aile imgeleri, egemen ideolojiler tarafından şekillendirilen yapılar taşır; ailesel bakış etnik, cinsiyete dayalı ve sınıfsal bakışlarla iç içedir (Hirsch 1999). Aile birliğini tehlikeye atabilecek şiddet anları ya da travmatik olaylar, aile arşivlerinde yer almaz (Hirsch 1997). Ulus-devlet arşivlerinde olduğu gibi, aile arşivleri de idealize edilmiş bir aile imgesi yaratırken belirli deneyimleri ve sesleri görmezden gelir (Gillian 2010). Bu bildiride ele alınan filmler, aile fotoğraf ve videolarına yaptıkları yaratıcı müdahalelerle bu sessizleştirmeyi bozar.

Açık Kalan Kamera’da, yönetmen babasının el kamerasından kalan eski aile videolarına sesiyle müdahale eder, izleyiciyi eleştirel bir mesafeyle görüntülerin nasıl ve kimin gözünden kaydedildiği üzerine düşünmeye davet eder. Filmde mutlu aile kutlamaları görüntülerine eşlik eden yönetmenin üst sesi çocukken maruz kaldığı beden ve kimlik müdahalelerinden, aile arşivlerinin dışarıda bıraktığı hayal kırıklıklarından ve genç bir kadın olarak ailede yaşadığı deneyimlerden bahseder. Film, böylelikle patriyarkal sessizlikleri bozan bir karşı “aile arşivi” kurar.

Benzer şekilde, *Zarafet ve Şiddet Arasında* da aile fotoğraflarındaki sessizlikleri konu alır. Filmin açılışında görülen aile albümünde sayfalar hızla geçerken, üst ses izleyiciye bir aile albümünü oluşturan şeyleri anlatır: “albüme girmeyi hak etmiş anılar, hiç var olmamış gibi yapılanlar, kamerayı tutan göze verilmiş ölçülü pozlar.” Filmin bölünmüş ekranlarındaki aile fotoğraflarından alınmış kesitler aile imgelerindeki pürüzsüz bütünlüğü hem biçim hem içerik olarak bozmakta ısrarcıdır. Yönetmenin anneannesine ait fotoğrafları ve nakışları topladığı, aile fotoğraflarına müdahale edip; buluntu görüntülerde onun izlerini aradığı *Zarafet ve Şiddet Arasında* filmi, aile arşivlerinin dışında bırakılmış deneyim alanlarını, susturulmuş travmaları, patlak veren sessizlikleri saklayan bir karşı “aile albümü” oluşturarak “kurumsal bir ihmali telafi” (Cvetkovich 2003) etmeye çalışır.

Bu feminist deneme filmler, kadınların aile içindeki deneyimlerini geri kazanan bir karşı “aile arşivi” inşa ederken, kuşaklararası dayanışmayı da canlandırır. Genç kadınların, yaşlı kuşaktan kadınlarla patriyarkal bağlardan azade ilişkiler geliştirebildiği alanlar açar. Bu filmler, geleneksel aile imgelerini yıkarak, kişisel ve kolektif hafızayı feminist bir perspektifle yeniden kurar.

Çağan Irmak Sinemasında Yaşlılık, Aile ve Geçmiş

Gökhan Evecen (Akdeniz Üniversitesi)

Çağan Irmak, sinemasında aile temasını merkeze alan yönetmenlerden biri olarak öne çıkmaktadır. Filmlerinde özellikle kuşaklararası ilişkiler, geçmiş ve bugün arasındaki gerilimler, bireysel ve toplumsal bellek gibi konular belirgin bir şekilde işlenmektedir. Bu araştırma, yönetmenin filmlerinde yaşlı karakterlerin aile içindeki konumunu, geçmişle bugün arasında bağlantıları nasıl kurduğunu ele almayı amaçlamaktadır. Bu amaçla Çağan Irmak sinemasında aile ve yaşlılığın birlikte merkeze alındığı filmler olarak *Unutursam Fısılda, Bizi Hatırla, Karanlıktakiler, Nadide Hayat, Dedemin İnsanları* ve *Babam ve Oğlum* adlı filmleri örneklem olarak seçilmiştir. Çağan Irmak filmlerinde yalnız kalan yaşlı karakterler, taşıdıkları bireysel ve toplumsal bellekleri aracılığıyla kendisinin ve aile içindeki konumunun dönüşümü bağlamında yansıtılmaktadır. Filmlere bakıldığında yaşlı karakterler, bakıma muhtaç birey olduğu için aile ve toplum tarafından yük olarak görülen, eşinin ölümü veya çocuklarının aileden ayrılmaları sonucu yalnızlığa itilen ve bundan dolayı da kendi bellekleriyle baş başa kalan ve bazen de geçmişin ağırlığı altında kalan insanlardır. Genellikle tek başlarına kalan nene veya dedenin aile ve toplum içindeki konumları belli çatışmalara gebe kalsa da yönetmenin anlatı türü olarak klasik anlatı sinemasının izleğini takip ettiğinden dolayı filmler, yaşlıların daha aktif veya mutlu olduğu bir sonla bitmektedir.

Kendisinin ve ailesinin geçmişinin taşıyıcıları olarak yaşlı karakterler *Babam ve Oğlum* ve *Dedemin İnsanları* filmlerinde baskın olarak görüldüğü üzere toplumsal belleğin de aktarıcıları olarak yansıtılmaktadır. Bu bağlamda aile içinde yaşlı karakterler, geçmişle yüzleşmenin, aidiyetin, çatışmaların ve dönüşümün aracılarıdırlar. Irmak'ın sinemasında mekânlar da bellek ile doğrudan ilişkilidir. Eski kasabalar, tarihsel binalar, aile evleri ve kent dokuları, bireysel ve toplumsal belleğin taşıyıcıları olarak kullanılır. Filmlerinde geçmişe dönüş sahneleri ve anımsamalar, zaman içinde bellek mekânlarının nasıl şekillendiğini göstermektedir. Aynı zamanda bu bellek mekanlarının yanında fotoğraflar da birer bellek aracı olarak kullanılmaktadır. Çağan Irmak sinemasında yaşlı karakterlerin aile içindeki konumlarını ve hatırlama süreçlerini betimsel analizle ele alan bu çalışmada sonuç olarak yaşlı karakterlerin sadece birer yan karakter olmaktan öte, geçmişin tanıkları ve aile hafızasının taşıyıcıları olarak kurucu bir rol olarak konumlandırıldıkları ve bu dönüşümde belleğin aktif olarak kullanıldığı görülmektedir.

PANEL V. Toplumsalın Yuvası Olarak Aile: İdeoloji, İktidar ve Beden

Kürt Sineması'da Birey-Aile-Devlet Üçgeni: *Beriya Şevê (Geceden Önce)* Filmi Üzerine Bir İnceleme

Yezdan Çelebi (Üsküdar Üniversitesi)
Burak Efe Arslantaş (İstanbul Üniversitesi)

Anti-kolonyal bir istençle ortaya çıkan Kürt Sineması hem politiktir hem de resmî ideolojinin anlatılarının karşısında alternatif oluşturan arşiv ve toplumsal bellek işlevine sahip filmlerin sinemasıdır (Şen, 2022). Kürt Sineması, yurtsuzluk, diaspora, kolektif kimlik, politik mücadele ve savaş temalarının sıklıkla işlendiği ulusal sınırları olmayan bir sinemadır (Arslan, 2009). Bu temalar toplumsal gerçekliğin kaçınılmaz olarak sinemaya yansımasından ibarettir. Çünkü sinemanın asli görevi gerçekliği yansıtmak ve onu açığa çıkarmaktır (Kracauer, 2016). Ali Kemal Çınar'ın *Beriya Şevê* (Geceden Önce, 2021) filmi birey, aile ve devlet arasındaki girift ilişkileri Kürt toplumunun sosyokültürel gerçekleriyle birlikte ele almaktadır. Erhan Sunar'ın aynı adlı romanından uyarlanan film, bireyin aile yapısı içerisindeki kimlik arayışını ve bu arayışın devlet otoritesiyle kesişen noktalarını merkeze almaktadır. Olağanüstü hâl koşullarında geçen filmin hikâyesinde aile, bireyin hem sığınağı hem de baskı unsuru olarak tasvir edilir. Devlet, Kürt Sineması'nda sıklıkla işlenen açık bir baskı unsurundan ziyade, toplumsal normların ve bireysel özgürlüklerin sınırlarını çizen görünmez bir otorite olarak varlık gösterir. Minimalist ve 'kusurlu' bir anlatıya sahip olan film, sosyopolitik ve sosyokültürel gerçekliği sinemada yeniden inşa ederken aile bireylerinin hiçbir karede birlikte görünmediği sinematografisi ile de modern Kürt ailesinin birbirlerinden habersizliği ve kendi kişisel dünyalarına hapsoluşlarını aktarır. Çalışma, filmi birey-aile-devlet üçgeninde sosyolojik bir çözümlemeye tabii tutarken Kürt Sineması'nın potansiyellerini de ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Yeni Türkiye Sinemasında Ailenin Çatlaklarından Sızan Kadınlar ve Erkekler

Derya Birincioğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Toplumlar tarih boyunca aileyi ortak kabullerin etrafında örülen önemli bir konuma yerleştirmiştir. Toplumsal yapıların gelenekselden moderne dönüşmesi ya da sosyo-politik ve kültürel gelişmeler ailenin değişmesinde etkili olur. Erken dönemden itibaren sinema da bu değişimleri topluma sunmada farklı aile temsillerini öyküsel çatışmalarına yerleştirir. Gerçek hayatın izdüşümleri ile ilişkili olan sinemasal temsiller, kültürel kodlarla örülü karakterlerin hikayelerini içerir. Toplumsal yapıdaki her değişim ve ideolojik dönüşüm ailenin inşa ettiği toplumsal cinsiyet rollerinin de egemen söylem içerisinde yeniden üretilmesini sağlar.

Ataerkil dünyada artış gösteren muhafazakâr ideolojiler aileyi kutsallık miti ile toplumun merkezine iliştirir. Bu mitte erkeğin avantajlı alanda kalması ve erkek personasının güçlenmesi için statüsü her geçen gün yeniden inşa edilir (Gittins, 2012; Bourdieu, 2015). Özellikle 2000’ler ile “kutsal aile” miti ve onun uzantısı olan toplumsal cinsiyet rolleri muhafazakâr tonlarını daha yoğun bir şekilde kullanır. Ancak bu söylemin yoğunluğunun aksine bazı yönetmenlerin “kutsal aile” mitine dair bazı kaçış alanları da sunduğu söylenebilir.

Çalışma Yeni Türkiye Sinemasında özellikle orta/üst sınıf ailelerde erkeğin merkezde yer aldığı temsil yapısından ailenin çatlaklarından sızan kadının temsiline doğru ilerleyen bir izlek sunmayı amaçlamaktadır. Slovaj Zizek’e (2012) atıfla filmler türlerden bağımsız olarak bir çift/aile oluşturmak için arka planında sinematik evrenleri kullanmaktadır. Bu evrenler heteronormatif ağları örerken bazı boşluklar da bırakabilir. Bu ağların örülürken bıraktığı boşluklar; Diana Taylor’un (2001) annelik inşası, Joseph Vandello ve Jennifer Bosson’un (2011) kırılgan erkeklik, Judith Butler’ın (2014) performatif toplumsal cinsiyet kavramlarından yararlanılarak ele alınacak ve seçilen filmler betimsel analiz yöntemiyle incelenecektir. Çalışmanın örnekleminde yer alan filmler ailenin değişimi bağlamında dört farklı kategori çerçevesinde ele alınmaktadır. Çalışmanın ilk kategorisini eril otorite çerçevesinde üretilen aile reisi söylemini ve temsil mekanizmasında erkeği, babayı ve oğlu merkeze alan *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010) ve *Geriye Kalan* (Çiğdem Vitrinel, 2012) filmleri oluşturmaktadır. İkinci kategoride erkeği toplumsal yaşamın vazgeçilmez unsuru olarak gösteren ve babanın yokluğu ile mutlak iktidar alanını kaybeden parçalanan ailenin temsil mekanizmasında kadını, anneyi ve kızı merkeze alan *Köksüz* (Deniz Akçay, 2013) ve *Ana Yurdu* (Senem Tüzen, 2015) filmleri bulunmaktadır. Üçüncü kategoride ailenin kutsanmasının temelini oluşturan mikro kültür sembolü olarak yüceltilen annelik, çocuk sahibi olma ve toplumsal beklentileri karşılayamayan ailenin dışarıdan görünen sağlam yapısının hasar aldığını örnekleyen *Can* (Raşit Çelikezer, 2012), *Bağımlılık Aslı* (Semih Kaplanoğlu, 2019) ve *Albüm* (Mehmet Can Mertoğlu, 2016) filmleri oluşturmaktadır. Son kategoride ise ailenin çatlaklarından hem toplumsal cinsiyet rolleriyle hem de ekonomik kimliği ile sızan kadını temsil politikasının merkezine alan ve ailenin aksayan ya da sorunlu yönlerini ortaya koyan *Rüzgârda Salınan Nilüfer* (Seren Yüce, 2016), *Bilmemek* (Leyla Yılmaz, 2020) ve *Hayatboyu* (Aslı Özge, 2013) filmleri yer almaktadır.

“Kutsal Aile”nin Yükselişi: Zeki Demirkubuz’un Hayat (2023) Filmi Üzerine Bir İnceleme

Mikail Boz (Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi)

Aile ben-merkezci bir toplum tasavvurunun ikinci katmanında bulunur (Elias, 2016, s. 13). Ailenin yapı, işlev ve tarihsel gelişimini inceleyen "aile sosyolojisi"ni (Demir ve Acar, 1992, s. 19) sosyolojinin hala güncelliğinin koruyan bir alt alanı olarak görmek mümkündür. Giddens'ın vurguladığı gibi aile kan bağı ve akrabalık ilişkilerine göndermede bulunur. Bununla birlikte modern toplumlarda aile biçimlerinde değişiklik, düzenlenmiş ilişkilerden kaçınma söz konusudur (Giddens, 2016, s. 246, 252). Türk toplumunda aile, bireyin sosyal statüsünü ve kimliğini belirleyen birincil yapı olarak görülmektedir.

Türkiye'de toplulukçu kültür aile ve mahalle kültürüne daha fazla uyma davranışı gösterir. Kağıtçıbaşı, Doğu kültüründe daha çok ilişkili benlik, Batı’da ise ayrık benliğin ortaya çıktığını vurgular (Kağıtçıbaşı, 2014, s. 91, 327). Türkiye’deki modernleşme süreci ise toplumsal ilişkilerde bireyi ve aileyi de merkezine alan değişimleri beraberinde getirmektedir. Bu çalışma büyük ölçüde “kutsal” olarak kodlanan ailenin Türk sinemasındaki temsilleri üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu çalışmada ele alınan Zeki Demirkubuz’un 2023 tarihli *Hayat* filmi, modernleşme süreçleriyle değişime uğrayan ancak çekirdek aile ideali etrafında varlığını sürdüren Türk aile yapısını gözler önüne sermektedir. Eser Türk aile yapısının temel taşlarından biri olarak gösterilen “kutsal aile” kavramını merkeze alarak birey-aile-toplum ilişkisini sorgulayan bir yapıya sahiptir. Film, aileyi yalnızca bir toplumsal kurum olarak değil, aynı zamanda bireyin ahlaki ve duygusal gelişimini belirleyen/belirlemesi gereken kutsal bir alan olarak ele alır. Bu bağlamda, filmdeki karakterlerin çatışmaları ve yaşadıkları zorluklar, etik temele dayanan rasyonel izahat istenci etrafında aile bağlarını koruma ve sürdürme çabaları ekseninde şekillenmektedir.

İlgili film aile sosyolojisi bağlamında çerçevesi çizilen, aile ve bunun kutsallaştırılması ekseninde nitel betimsel içerik analiziyle incelenmiştir. Filmde genel olarak aile, babanın rolü, kadın ve kadın kimliğinin temsili merkeze yerleşirken; benlikte ayrık bir ilişkinin geçiş örneği olarak Rıza karakteri incelenmeye değer ilginç bir fenomendir. Çalışmada ataerkinin devamı ve geleneksel ailenin devamı istenmesine rağmen bunun karşılaştığı sorunlar film üzerinden tartışılacaktır. Genel olarak filmin, geleneksel aile yapısının sürdürülmesine yönelik güçlü bir vurgu taşıdığı gözlenmektedir.

Türk Korku Sinemasında Aile: Mahremiyetin Çöküşü ve İçselleştirilmiş Korkular

Tuğçe Kutlu (Ankara Üniversitesi)

Aile, korku sinemasında uzun süredir hem bir sığınak hem de bir korku kaynağı olarak ele alınmaktadır. Geleneksel anlatılar aileyi toplumsal belirsizlikler karşısında istikrar sağlayan koruyucu bir kurum olarak tasvir ederken, korku filmleri bu algıyı sorgulayarak aile yapısının altında yatan gerilimleri, bastırılmış travmaları ve içselleştirilmiş korkuları görünür kılar. Tony Williams’ın (*Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film*, 1996) belirttiği gibi, korku sineması aileyi hem güven hem de kısıtlanma alanı olarak göstererek bu yapının çelişkilerini açığa çıkarır. Bu çerçeve, yalnızca Amerikan sinemasıyla sınırlı kalmayıp, aile kurumunun doğaüstü ve psikolojik korkuların odağı olduğu çağdaş Türk korku filmlerine de uygulanabilir.

Kimberly Jackson (*Gender and the Nuclear Family in Twenty-First-Century Horror*, 2016) modern korku filmlerinin geleneksel aile modellerini ve toplumsal cinsiyet rollerini eleştirdiğini, bunun da toplumsal kaygıların bir yansıması olduğunu vurgular. Türk korku sinemasında bu temalar, doğaüstü istilalar ve aile içi çözülmeler üzerinden işlenmektedir. Örneğin, *Dabbe* (2006–2018) serisinde aile evleri, dini ve kültürel korkuların yerleştiği mekânlar olarak temsil edilirken, *Haile* (2023), aile içi mahremiyetin çöküşünü psikolojik ve doğaüstü korku unsurlarıyla ele almaktadır. Filmdeki başkarakter, nesiller arası travma ve bastırılmış korkularla yüzleşirken, bu unsurlar kötü niyetli varlıklar olarak evin içinde somutlaşmaktadır. Teresa Lobos (*Home Is Where The Horror Is: Representations of Family at Fantasia*, 2015), modern korku sinemasının aileyi korku üretimi için bir mekân olarak nasıl kullandığını ve ev içi ilişkileri nasıl eleştirdiğini tartışmaktadır. Türk korku sineması da benzer şekilde aile kurumunu hem aktarılan kaygıların hem de toplumsal eleştirinin merkezi hâline getirmektedir.

Sonuç olarak, korku sineması, aile kurumunda içkin olan çelişkileri yalnızca yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda bunları derinleştirerek görünür kılar. Korku filmleri, evi bir sığınak olmaktan çıkararak, onun içindeki gerilimleri ve bastırılmış travmaları açığa çıkartır. Günümüz toplumlarının kültürel ve ideolojik dönüşümler yaşadığı bir süreçte, korku sineması bu kaygıları incelemek ve deneyimlemek için güçlü bir anlatı alanı sunmaktadır.

PANEL VI. Toplumsal Cinsiyet Rolleri ve Eril Bir Mekan Olarak Aile

Baskın Babalar ve Oğulları: İktidar Bağlamında Yeni Türkiye Sinemasında Baba-Oğul İlişkisi

Aslı Gürbüz (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Ataerkil sistem, toplumu cinsiyet temelinde ayrıştıran ve erkeğin üstünlüğü üzerine kurulu olan bir toplumsal yapılanma biçimidir. Toplumsal cinsiyet, ataerkil ideolojinin kadın üzerinde kurduğu tahakkümü pekiştiren bir baskı aracı olarak işlevselleşirken erkek için ise tamamlanması gereken aşamalardan oluşan bir performans alanıdır. Bu yönüyle toplumsal cinsiyet kavramı kadın, erkek ve kuir kimlikleri çeşitli dayatmalara maruz bırakmaktadır. Erkeğin lehine görünen bu yapı, temelde erkek açısından sürekli kazanma ve onaylanma zorunluluğunu beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda çalışmanın kuramsal çerçevesini Connell’ın hegemonik erkeklik (Connell, *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika*, 1998) (Connell, 2019) kavramı oluşturmaktadır.

Cinsiyetler arası eşitsiz güç ilişkilerini tesis eden ve bu ilişkilerden beslenen ataerkil ideolojinin yeniden üretildiği önemli kurumlardan biri ailedir. Kadın, doğum nedeniyle doğrudan annelik statüsü kazanırken erkek için babalık statüsü doğal olarak kazanılamaz. Çocuk ile baba arasında belirsizlik taşıyan ve doğum ile biyolojik olarak kurul(a)mayan ilişki nedeniyle babalık, inşa edilmesi gereken bir kategori olarak karşımıza çıkmaktadır. Erkekliğin “habitus(u) - bedenselleşmiş toplumsal yasa(sı)” (Bourdieu, 2015, s. 68) baba tarafından aktarıldığından özellikle baba-oğul ilişkisi toplumsal cinsiyet rollerine ve bu rollerin bir uzantısı olan iktidar ilişkilerine dair önemli veriler içermektedir.

1990’lı yıllarda çöküş içerisinde olan Türk sineması, üretim, anlatım ve gösterim pratikleriyle yeni bir yapılanmaya gitmiş ve 1996’dan itibaren Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan dönem başlamıştır. Bu dönemdeki yapısal değişimlerden biri de klasik anlatının terk edilmesi doğrultusunda erkeklik temsilinde yaşanan dönüşümdür. Kriz içerisinde temsil edilen Yeni Türk Sineması’ndaki erkek karakterlerin, kaybettikleri iktidarı geri kazanmak için sıklıkla şiddete başvurdukları görülebilir.

Önemli bir iktidar alanı olan baba-oğul ilişkisinin de bu doğrultuda incelenmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu çalışmanın amacı, Yeni Türk Sineması’nda baba-oğul ilişkisinin ataerkil iktidar bağlamında incelenmesidir. Amaçlı örneklem yoluyla seçilen *Çoğunluk* (Seren Yüce, 2010), *Daha* (Onur Saylak, 2018) ve *Çatlak* (Fikret Reyhan, 2020) filmleri betimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Erkeklik, iktidar ve şiddet, bu kapsamda belirlenen temalardır. Ataerkil sistemde erkekliğin derinlemesine irdelendiği çalışmada bir iktidar alanı olarak babalık kavramı ele alınmıştır. İktidar ve şiddet arasındaki bağlantı belirlenen üç filmdeki baba-oğul ilişkisi üzerinden tartışmaya açılmış ve Yeni Türk Sineması’ndaki baskın babalar ile tahakküm altındaki oğulları üzerine bir analiz yapılmıştır.

Erkeklik Labirenti: Zeki Demirkubuz’un *Hayat* Filminde Toksik ve Hegemonik Erkeklik Temsili

Zübeyde Gamze Şahin (Hasan Kalyoncu Üniversitesi)

Toplumsal cinsiyet, biyolojik farklılıklardan öte, kültürel ve toplumsal yapılar tarafından inşa edilen bir kimlik sistemidir. Raewyn Connell’in hegemonik erkeklik kavramı, erkeklerden güç, otorite ve duygusal mesafeye dayalı bir kimlik geliştirmelerini bekleyen toplumsal yapıları ele alır. Connell'in hegemonik erkeklik anlayışında vurgulanan, iktidar sahibi erkeklerin kimliklerinden ziyade, bu erkeklerin egemenliklerini devam ettiren ve bu egemenliği çok sayıda erkeğin desteklemesini sağlayan sosyal, kültürel ya da yapısal faktörlerin ne olduğudur (Connell, 2016, s.185). Bu bağlamda, hegemonik erkeklik, sadece kadınlar üzerindeki tahakkümle sınırlı kalmayıp, erkeklerin birbirleriyle olan ilişkilerini de şekillendiren bir iktidar biçimidir.

Bu çalışma, Zeki Demirkubuz’un *Hayat* (2023) filmi üzerinden hegemonik ve toksik erkeklik kavramlarını incelemektedir. Filmde erkek karakterler iktidar, otorite ve güç kalıpları etrafında şekillenen kimliklerini sürdürmeye çalışırken, aynı zamanda aile ve toplumsal sistemler içinde sıkışıp kalmaktadır. Film, erkekliğin bireysel ve toplumsal düzeyde nasıl bir baskı mekanizmasına dönüştüğünü ve aile içerisinde toplumsal cinsiyetin nasıl konumlandığını gözler önüne sermektedir. Çalışmada betimsel analiz kullanılarak, filmin anlatısında hegemonik erkekliğin nasıl temsil edildiği çözümlenecektir. Erkeklik inşasının diyaloglar ve görsel kodlar aracılığıyla nasıl pekiştirildiği ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin sinematografik olarak nasıl yeniden üretildiği analiz edilecektir.

Sonuç olarak *Hayat* filmi, hegemonik ve toksik erkeklik kavramlarını ele alarak, erkeklik temalarının sinemada nasıl işlendiğini ve toplumsal cinsiyet normlarının nasıl sürdürüldüğünü ortaya koymaktadır. Erkeklerin toplumsal cinsiyet normları doğrultusunda şekillenen bu kimlikler, onları kadınlar üzerinde egemenlik kurma ve toplumsal eşitsizlikleri sürdürme noktasında desteklemekte ve ataerkil sistemde kadını edilgen bir biçimde konumlandırmakta ve bu pasifize konumlandırmayı kadın namusunun kontrolü üzerinden gerçekleştirmektedir. Çalışma, toplumsal cinsiyet dinamiklerini sinema bağlamında inceleyerek, erkeklik krizleri ve iktidar ilişkilerinin film anlatısında nasıl temsil edildiğini tartışmayı amaçlamaktadır.

Eril Söylemde Sıkışmak: Ana Akım Sözde-Feminist Komediler Üzerinden Türk Aile Yapısını Korumak

Hazal Bayar (İzmir Ekonomi Üniversitesi)
Tuncer Mert Aydın (İzmir Ekonomi Üniversitesi)

Bu araştırma, 2000 sonrası ana akım Türk sinemasının öne çıkan örneklerinden *Görümce* (Kıvanç Baruönü, 2016) ve *Eltilerin Savaşı* (Onur Bilgetay, 2020) filmleri üzerinden sinemada eril söylem, sözde-feminizm ve Türk aile yapısının toplumsal ve kültürel dinamiklerinin temsiline odaklanır. Araştırmanın temel sorularından biri olan “Aile nedir?” sorusu, ailenin tarihsel gelişimi, kadının ailedeki yeri ve Türk sinemasında aileye bakış üzerinden ele alınacaktır. Aile, bir ideoloji olarak gücünü ve dayanıklılığını her bireyin ulaşmaya çalıştığı somut bir gerçek olarak sunmasından alır ve evrensel bir nitelik taşıdığı izlenimini yaratır (Gittins, 1991). Aile komedisi olarak sunulan bu iki film, kadın merkezli sözde-feminist bir aile yapısı kurmaya çalışır; fakat bunu yaparken evrensel nitelik taşıdığı varsayılan ve kutsal kabul edilen aileye dair kodları yeniden üretir.

Türk sinemasında kariyer kadınını merkeze koyan filmler çoğunlukla kadın izleyicilere yönelik filmlerdir. Çalışan kadınlar genellikle bağımsız bireyler olarak temsil edilse de bu filmler, çoğunlukla iş ve romantik ilişki ekseninde şekillenir (Atakav, 2012). Özay da senaryosunu yazdığı filmlerin erkek kitlesi tarafından yadırgandığını ve filmlerinin izlenmediği; seyircilerin çoğunun kadın olduğunu, bu nedenle kadınlara yönelik filmler yaptığı söylemiştir (2020). Bu bağlamda, Özay’ın filmleri kadın çatışmasını merkeze koyar ve genellikle birbirine zıt iki kadın karakterin etkileşimi üzerinden ilerler. Kadın karakterler, kendilerini kuşatan eril bakıştan kurtulmaya çalışırken, bu bakışı yeniden üretir ve nihayetinde buluştukları ortak nokta, yine ailenin patriarkal kodları ve evliliğin geleneksel kalıpları olur.

PANEL VII. Perdenin Önünde ve Ötesinde: Sinemanın Farklı Yüzeylerinde Birey ve Aile

Çocuk ve Genç Sinema Seyircisinin Sürdürülebilirliği: Türkiye, Belçika ve Fransa Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma

Olgu Yiğit (Galatasaray Üniversitesi)

Çocuk ve genç sinema seyircisinin sürdürülebilir bir şekilde geliştirilmesi, kültürel katılımın arttırılması ve film kültürünü teşvik edici politikalarla desteklenmesi büyük oranda ülkelerin uyguladıkları modellerle ilgilidir. Avrupa Çocuk ve Gençlik Filmleri Derneği (*European Children’s Film Association - ECFA*) sinemayı hedef kitlesi açısından kültürel ekonomik, estetik sosyal, politik ve eğitim açısından desteklemektedir. Öyle ki yüksek kaliteli filmlerin dolaşıma girmesini desteklerken operasyonel; nitelikli filmlerle film okuryazarlığı geliştiren, sinemanın değiştirici ve dönüştürücü gücünü merkeze koyan eğitimsel nitelikli özellikleri göstermektedir. Dahası ECFA ile iş birliği içerisinde olan çeşitli sivil toplum örgütleri Fransa’da Ciné Junior ve Belçika’da Europees Jeugdfilmfestival Vlaanderen (JEF) çocuk ve gençlik filmleri festivalleri düzenlenmektedir. Bu festivaller endüstriyi, basını, okulları, aileleri ve öğrencileri kapsadığı gibi yeni yürümeye başlayan çocuklar için dahi gösterimler yapmaktadır. Diğer taraftan Türkiye’de artan bilet fiyatlarına rağmen sinema salonlarını büyük oranda dolduran çocuk ve genç seyircilerle birlikte aileleri olmasına rağmen çoğunlukla kısıtlayıcı sansürle yetinen kültür politikaları, sınırlı kamu desteği, film endüstrisinin genç izleyiciyi kapsamayan piyasa odaklı yaklaşımı onları dışlamaktadır.

Bu araştırmayla Türkiye’nin sürdürülebilir çocuk ve genç sinema seyircisi ekseninde karşılaştığı sınırlılıkları ve imkânları geniş bir perspektiften değerlendirilirken, kültür politikalarını geliştirmek, film okuryazarlığını arttırmak ve farklı sosyo-ekonomik sınıfları kapsayacak biçimde uzun vadeli sürdürülebilir strateji önerileriyle yapılan tartışmalara katkıda bulunmak amaçlanmaktadır.

Araştırma kapsamında, yukarıda örneklenen modeller katılımcı/seyirci sayısı gibi nicel ve derinlemesine görüşmeler ve katılımcı gözlem yoluyla elde edilen nitel verilerle ve karşılaştırmalı politika analiziyle değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme sonucunda toplumsal katılım, kapsayıcılık, çocuk filmleri endüstrisinde nitelik şeklinde araştırma bulguları ortaya konmuştur.

Sinemanın Merceğinden Toplumsal Değişim: Birey ve Aile İlişkilerinin Evrimi (1950-1999)

Oğuzhan Dursun (George Mason Üniversitesi)

Bu çalışma, filmlerin yalnızca sanat veya eğlence ürünü olmadığı, aynı zamanda toplumsal değişimi anlamak için kritik birer tarihsel kaynak oldukları iddiasını temellendirmeye çalışır. Bu hedefle, 1950- 1999 yılları arasında üretilen, her yıl için iki film olmak üzere toplam 100 filmden oluşan bir örneklem belirlenmiştir. Hayatta kalma mücadelesiyle şekillenen korku duygusunun izini sürerek, anlatılardaki çatışma unsurlarına odaklanılmış, böylece birey, aile ve toplum arasındaki ilişkilerin nasıl dönüştüğü anlaşılmaya çalışılmıştır. Filmlerden çıkan data ise dönem gazeteleri, dergileri ve diğer kaynaklarla birlikte analiz edilmiştir.

Örneklemden elde edilen örüntüler ve tarihsel olgular üç döneme işaret eder. 1950-1965 dönemi, kırsaldan kente göçün hızlandığı, uyum sorunlarının ortaya çıktığı ve toplumsal sınıf farklılıklarının belirginleşmeye başladığı bir süreçtir. Filmlerde ise şehir korkusu, ötekilik, yalnızlık ve kimsesizlik temaları öne çıkar. Kent, çoğunlukla tehlikelerle dolu, bireyin aidiyet hissinden yoksun kaldığı bir mekan olarak tasvir edilir. Köyden gelen yoksulların kentte yaşadığı yabancılaşma, kentsoyluların aile huzurlarının tehdit edilmesiyle birleşir. Bu tezat, birbirlerine karşı olmasa da, yeni bir toplumsal yapının şekillendiğine işaret eder.

1966-1979 dönemi ise siyasal kutuplaşmaların derinleştiği, bireyin özgürlük arayışı ile aileye ve topluma duyduğu aidiyet hissi arasında gerilimin arttığı bir dönemdir. Filmlerde aile, kaotik toplumsal ortamda bir sığınak olarak temsil edilir. Bu doğrultuda, birlikteliği ve aileyi kaybetme korkusu, yılmaz mücadele azmiyle birleşerek bu dönemin en baskın temalarından biri hâline gelir.

Örtük şekilde işlenen toplumsal düzenin bozulması, filmlerde kolektif bir korku olarak işlenirken, filmler bu değişimi yalnızca yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda çözüme dair alternatif bir yorum da sunar.
1980-1999 dönemi, neoliberal politikaların ve ekonomik dönüşümlerin birey ve aile yapısını kökten etkilediği bir süreçtir. Bireyselleşme hız kazanırken, geleneksel aile yapısı çözülmeye başlar. Önceki dönemlerde güçlü olan aile bağları, yerini bireysel kaygılara ve kişisel çıkarlara bırakır. Filmler, namus ve ahlak kavramlarının sorgulanmasını, toplumsal çürümenin artmasını ve kimlik arayışlarını merkezine alır. 80’lerde öne çıkan namus ve haysiyet kaybına dair tartışmalar, 90’larla birlikte silikleşir ve yerini bireysel özgürlük arayışlarına bırakır. Bu dönemin filmleri, modernleşmenin birey ve toplum üzerindeki etkilerini, kapitalizmin yarattığı dönüşümleri ve kimlik krizlerini ele alır filmler, bir yandan bireysel özgürleşmeyi vurgularken, diğer yandan bu değişimin yarattığı yalnızlık ve güvensizliğe dikkat çeker. 50 yıllık süreç birlikte düşünüldüğünde, aile temelli ethostan bireyciliğe doğru bir değişim olduğu görülür.

Filmlerimiz Artık Aileler Tarafından Seyredilmiyor: 1974-1980 Döneminde Adana Sinemalarının Dönüşümü ve Aileler

Aydın Çam (Çukurova Üniversitesi)

1974, Adana sinema tarihinde bir kırılma noktasıdır; bu yıldan itibaren sinemaların çöküşü başlar. Yılın ilk günlerinde Çukurova TV yayına geçer ve hemen ardından şehirdeki televizyon sayısında patlama yaşanır. Kötü bir kış sezonu geçiren sinemalar, Temmuz ayında tam da yaz sezonu hareketlenmek üzereyken, savaşla karşı karşıya kalır. Kıbrıs’ın bölgeye coğrafi yakınlığı, harekât sırasında şehri savaş atmosferine sürükler. Harekâtın karargâhı İskenderun’da kurulur; Rum savaş esirleri Adana’ya getirilir ve Ocak 1975’ten itibaren Kıbrıslı mülteciler şehre yerleştirilir. Üstelik, başlangıçta göreceli olarak dar bir alanda yapılan Çukurova TV’nin yayınlarının kapsamı, Kıbrıs’a da ulaşılabilmesi için genişletilir. Aynı dönemde Yılmaz Güney’in *Endişe*’nin (Şerif Gören, 1974) çekimleri sırasında Hâkim Sefa Mutlu’yu öldürmesi ve akabinde tutuklanması da şehirdeki hayatı etkiler. Adana sokaklarındaki gerilim tetiklenir ve politik çatışmalar şiddete dönüşür. Tüm bunlar ulusal ölçekteki ekonomik krizlerle birleştiğinde, şehrin ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel hayatı alt-üst olur. Bundan en çok da sinemalar etkilenir: Sayısı 110’u bulan işletmeler birbiri ardına kapanır. Dönüşüm öylesine dramatiktir ki, 1978’de Adana’da sadece 45 sinema kalır. Bunalım içindeki işletmecilerin neredeyse tümü erotik film gösterimlerine bel bağlar. Seyircinin bu filmlere ilgi göstereceğine ve salonlara döneceğine duyulan inanç, şehrin köklü ve itibarlı sinemalarının dahi gösterim programlarını yeniden düzenlemesine yol açar. “Sanat değeri bir ‘hiç’ olan, sadece adi bir sekse dönük” erotik filmlerle dönüşen gösterim politikaları belki geçici bir ilgi yaratacaktır ama işletmeciler sinemayı var eden seyircilerini yani kadınları ve çocukları artık kaybetmiştir.
Bu çalışmayla, Çukurova TV’nin yayına başlamasının ardından Adana sinemalarının gösterim politikalarında yaşanan dönüşümün ve ailelerin sinemayla kurdukları ilişkinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu kapsamda yerel gazete arşivlerinden 1974–1980 dönemi taranmış; derlenen veri, geleneksel/konvansiyonel yöntemlerle tasnif edilerek temalara ayrılmış ve yorumlanmıştır. Çalışmayla, 1976’nın ilk günlerinde faaliyete geçen Sinema Park’ın ve 1973’te son kez düzenlenen 5. Altın Koza Film Şenliğinden sonra 1975’te yeniden örgütlenen Adana Sinema Kültür Derneği’nin gösterimlerinin diğer işletmelerden farklılaştığı görülmüştür. Sinema Park, *Bak Yeşil Yeşil* (Hulki Saner, 1975), *Güler misin? Ağlar mısın?* (Osman F. Seden, 1975) veya *Hababam Sınıfı Sınıfta Kaldı* (Ertem Eğilmez, 1976) gibi “yerli aile filmlerini” sinema severlerin ilgisine sunarken; Adana Sinema Kültür Derneği ise “günün modası haline gelen, ticari amaçlarla çevrilen seks filmlerini şiddetle kınayarak”, Sun Sinemasıyla işbirliği yapar ve Türk Sinematek Derneği’nin desteğiyle *Sıradan Faşizm* (Mikhail Romm, 1965), *Aleksandr Nevskiy* (Sergei Eisenstein & Dmitriy Vasilev, 1938) veya *Potemkin Zırhlısı* (Sergei Eisenstein, 1925) gibi sanat sinemasının örneklerini gösterir. Çalışma, 1974’ün ardından Adana’daki sinema kültürünün dönüşümünü ortaya koyarak, yerel dinamiklerin sinemaya gitme alışkanlıkları ve gösterim politikaları üzerindeki belirleyici rolünü gözler önüne sermektedir.

Müjde Ar: “Bir Aile Kadını” (VİDEO DENEME)

Aslı Ildır

Yeşilçam sineması, kadınları genellikle aile kurumu içerisindeki eş ya da anne rolleri üzerinden tanımlar. Ancak 1980'lerde kadın hareketinin de etkisiyle bu temsillerde belirgin bir dönüşüm yaşanır. Bu dönüşümün merkezinde yer alan en önemli figürlerden biri olan Müjde Ar, kariyerine ilk olarak *Aşk-ı Memnu*'nun Bihter'i olarak başlamış, daha ilk rolüyle aile kurumunu sarsmış ve elbette intiharla cezalandırılmıştır. Beyazperde seneler içerisinde Ar'ı ehlileştirmeye çalışmış, kendisi filmlerinde defalarca gelinlik giymiş, zorla evlenmiş, taciz ve tecavüze uğramış, şiddet görmüştür. Ancak 1980'lerle birlikte sinemada değişim rüzgarları esmeye başlamış ve Ar, sinemamızdaki kadın temsillerini etkileyen bu dönüşümün öncü figürlerinden biri haline gelmiştir.

Bu video-deneme, kamera arkasındaki kadın yönetmen/yaratıcıların parmakla sayılabildiği, erkek egemen kodlar ve üretim pratiklerinin hakim olduğu bir ülke sinema tarihine bakmanın alternatif bir yolunu önerir. Yalnızca erkeklerin ürettiği filmlere bakarak, kadının sinema tarihine bakmak mümkün müdür sorusuna, kadın oyuncu/yıldızların izini süren bir metodolojiyle cevap verir. Müjde Ar'ın sinemamızdaki kadın temsillerine yarattığı dönüşüm, çoğunlukla Atıf Yılmaz'la olan filmleri üzerinden tartışılır. Ancak Ar'ın 1975'ten itibaren tüm filmografisi, 1980'lerin ortalarından itibaren çektiği “kadın filmlerine” giden yolda onu ve personasını adım adım inşa etmiştir. Çektiği her bir film için tek başına geçerli olmasa bile, tüm bu karakterleri yan yana getirdiğimizde gitgide aile içinde tanımlandığı rollerden ve kurban pozisyonundan sıyrılan, güçlenen, silahlanan, kontrolü eline alan ve kendini gerçek kılan bir Müjde Ar personası görürüz. Bir görsel işitsel form olarak video deneme, bu karmaşık ve çok parçalı resmi bir arada görmemize, Ar'ın star personasını bütüncül olarak kavramamıza yardımcı olur. Ar, artık bir ailenin üyesi olarak (anne/kız/eş) ya da ailenin ötekisi/ “ailesiz” olan olarak (fahişe) değil, tek başına bir birey olarak temsil edilmeye başlar. Burada oyuncunun yıldız statüsü elde ettikten sonra seçtiği ve yer aldığı projelerin etkisi olduğunu, dolayısıyla temelde sadece kamera önünde değil, kamera arkasında da bir “yaratıcı” pozisyonunda olduğunu iddia edebiliriz. Bu çalışma, kadın ve kuir sinemanın kendi tarihini ve *auteur*'lerini ancak alternatif tarih kazılarıyla bulabileceğini öne süren akademisyen Alexander Doty'nin izinden giderek (1993), Müjde Ar'ın bir “star-*auteur*” olduğunu ve hem görsel hem de metinsel anlam üretiminde oldukça büyük bir etkisi olduğunu iddia eder.

Ali Kara

1996 yılında İstanbul’da doğdu. Lisansını Yeditepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü’nde tamamladı. Sinema sektöründe yapım ve senaryo alanlarında çalıştı; tiyatro ekiplerinde yaratıcı süreçlere katkıda bulundu. Yazdığı ve yönettiği kısa filmler yerel ve uluslararası festivallerde gösterildi. İlk öykü kitabı Kapıları Çalan Benim 2024 yılında yayımlandı. Akademik çalışmalarına Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Medya ve İletişim Yönetimi Anabilim Dalı’nda yüksek lisans yaparak devam etmektedir.

Aslı Gürbüz

1982 doğumlu. 2005’te Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü’nden mezun oldu. 2009’da aynı üniversitede Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema-TV Anasanat Dalı’nda “Memduh Ün ve Türk Sinemasındaki Yeri” başlıklı teziyle yüksek lisans, 2022’de Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda “2000 Sonrası Türk Sinemasında Namus Bahaneli Cinayetlerin Feminist Metodoloji ile Çözümlenmesi” başlıklı teziyle doktora derecesini tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde Etkinlik Koordinatörü olarak devam ettiği profesyonel hayatının yanı sıra bağımsız araştırmacı olarak akademik çalışmalarını sürdürmektedir. İlgi alanları Yeni Türk Sineması, kadın çalışmaları, feminist sinema, kuir sinema ve toplumsal cinsiyettir.

Aslı Ildır

Aslı Ildır şu anda Kadir Has Üniversitesi'nde TÜBİTAK destekli "Türkiye'de Film Çalışmaları ve Kapitalizmin Yeni Ruhu" başlıklı projede Prof. Dr. Bülent Diken'in yürütücülüğünde doktora sonrası araştırmacı olarak görev yapmaktadır. Doktorasını, Antwerp Üniversitesi'ndeki Film ve Görsel Kültür programı ile Koç Üniversitesi'ndeki Tasarım, Teknoloji ve Toplum programlarında ortak olarak tamamlamıştır. Bahçeşehir Üniversitesi'nden Sinema ve Televizyon alanında yüksek lisans, Boğaziçi Üniversitesi'nden ise Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler alanında lisans derecesine sahiptir. Doktora araştırması, dijital platformlarla değişen izleme kültürü ve film ve televizyon izleme alışkanlıklarındaki değişimler üzerine odaklanmaktadır. Türkiye'nin önde gelen sinema dergilerinden Altyazı'da editör ve sinema yazarı olarak çalışmaktadır. Ayrıca Berlin ve Saraybosna Film Festivalleri’nin Talent Campus programlarına sinema yazarı olarak katılmıştır.

Aydın Çam

Çukurova Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde öğretim üyesidir. Marmara Üniversitesi SBE – İletişim Bilimleri Anabilim Dalı’ndan master, Galatasaray Üniversitesi SBE – Medya ve İletişim Çalışmaları Programı’ndan doktora derecelerini aldı. Çalışmaları, Adana başta olmak üzere Çukurova Bölgesi’nin sinema tarihî, sinema ekonomisi, seyir deneyimleri ve kültürel miras alanlarında yoğunlaşmaktadır. Toros yayla köylerinde seyyar sinemacılık, yerel filmler ve Adana sinema tarihinin haritalanması üzerine çalışmalarda bulunmuştur. 2021–2022 döneminde, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Avrupa Birliği’nin mali desteğiyle yürütülen Ortak Kültür Mirası: Türkiye ve AB Arasında Koruma ve Diyalog-II Hibe Programı (CCH-II) kapsamında desteklenen “Kültürel Miras Olarak Sinema İçin Diyalog: Sınırlar-Arası Diyalog Yoluyla Adana’da Sinemaların Somut Olmayan Kültürel Miras Olarak Kimliklendirilmesi, Tanınması ve Topluluk Temelli Envanterinin Çıkarılması” adlı projeyi; 2023–2024 döneminde ise TÜBİTAK tarafından desteklenen “6 Şubat 2023 Depremlerinin Ardından Adana Sinema Mirası Envanterinin Güncel Durumunun Değerlendirilmesi ve Bu Mirasın Korunmasına Dair Politika Önerilerinin Geliştirilmesi” başlıklı projeyi yürütmüştür.

Ayşe Nur Fidan Srmaney

İstanbul Üniversitesi Gazetecilik bölümünden 2019 yılında mezun olan Ayşe Nur Fidan, 2021 yılında başladığı Marmara Üniversitesi Sinema Yüksek Lisans Programı’nda eğitimine devam etmektedir. “Teorilerle Sineanaliz” adlı esere “İngiliz Sesleri’nin Yapısökümü” adlı makalesi ve “Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler -16” adlı esere “Türkiye Sinemasında Değişen Başörtülü Kadın Temsilleri: Kızım Ayşe, Yalnız Değilsiniz ve Büşra Film Örnekleri” makaleleri katkıda bulunan Fidan Srmaney, sinema ve medya sektöründeki çalışmalarına Almanya’da devam etmektedir.

Bilge İpek

1989 yılında Paris’te doğdu. İlk ve orta öğretimini Aydın’da tamamladı. Aydın Doğan Anadolu İletişim Meslek Lisesi’nde Gazetecilik okudu. İstanbul Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden lisans mezuniyetini aldı. Gelişim Üniversitesi, Yeni Medya İletişim ve Habercilik ve Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri alanında yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2024 yılında Marmara Üniversitesi’nde Sinema anabilim dalında doktorasını tamamladı. 2015 yılından beri Gelişim Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışıyor. Çalışma alanları Çin sineması, postkolonyal sinema, sinema seyir deneyimleri, sanat ve politika üzerinedir.

Burak Efe Arslantaş

1994 yılında Ankara’da doğdu. Lise öğrenimini İstanbul Maltepe Kadir Has Anadolu Lisesi’nde tamamladı. İstanbul Üniversitesi’nde Radyo, Televizyon ve Sinema Lisans eğitiminin ardından İstanbul Teknik Üniversitesi Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi’nde (İTÜ MİAM) Ses Mühendisliği ve Tasarımı alanında Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. Şu an İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde Yüksek Lisans eğitimine devam etmektedir. Çekimleri sürmekte olan Welcome Home! isimli belgesel projesinde yönetmenlik yapmaktadır.

Cemre Okumuş

Bahçeşehir Üniversitesi Çizgi Film ve Animasyon Bölümü’nde araştırma görevlisi olarak çalışmaktayım. Lisans eğitimimi Bahçeşehir Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü ile Sosyoloji Bölümü’nde çift ana dal yaparak tamamladım. Kadir Has Üniversitesi İletişim Bilimleri programındaki yüksek lisansımı, “Deneme Filmde Feminist Bir Tarihçilik Örneği Olarak Correspondencia” başlıklı tezimle tamamladım. Araştırmalarım, deneme film, feminist sinema ve tarih yazımına odaklanmaktadır.

Çağrı Yılmaz

1987, İstanbul doğumlu olan Çağrı Yılmaz, lisans derecesini Hacettepe Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden, yüksek lisans ve doktora derecelerini ise Anadolu Üniversitesi, Sinema ve Televizyon ABD’ndan aldı. 2021 yılında sunduğu “Türk Film Çalışmalarında Yeni Yönelimler: Ekoeleştiri, Ekosinema ve Ekolojik Bir Metin Olarak Film” başlıklı doktora tezi, Türkiye’de ekosinema alanında yazılmış ikinci, Türk sineması üzerine yapılmış ilk lisansüstü çalışma oldu. Yılmaz, doktora tezini “Ekosinema: Çevreci Film Eleştirisine Giriş” adıyla aynı yıl kitaplaştırdı. Anadolu Üniversitesi’nde 2014-2021, Ordu Üniversitesi’nde 2021-2025 yılları arasında araştırma görevlisi olarak çalıştı. 2025’te ise Dr. Ö. Üyesi unvanı aldı. Yılmaz’ın ulusal ve uluslararası makaleleri, kitap ve kitap bölümleri, katıldığı birçok ulusal ve uluslararası konferans-sempozyum bulunur.

Akademik çalışmalarının dışında, dört yıl boyunca Uluslararası Eskişehir Film Festivali’nin yürütme kurulunda yer aldı. Yılmaz’ın başlıca ilgi alanlarını, sınırlı olmamak koşuluyla, film çalışmaları, ekosinema, ekoeleştiri, toplumsal cinsiyet ve kültürel çalışmalar oluşturur. Yılmaz, halen Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde çalışmaktadır.

Derya Birincioğlu

Yıldız Derya Birincioğlu, 2006 yılında Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Antropoloji Bölümü’nde lisansını tamamladı. 2008 yılında ODTÜ, Medya ve Kültürel Çalışmalar Bölümü’nde yüksek lisansını bitirdi. 2010 yılında Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gazetecilik Anabilim Dalı’nda, ikinci yüksek lisans derecesini aldı. 2015 yılında İstanbul Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü’nde doktorasını tamamladı. 2015-2021 yılları arasında İstanbul Gelişim Üniversitesi, Televizyon Haberciliği ve Programcılığı Bölüm Başkanlığını, 2021-2024 yılları arasında Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Medya ve İletişim Bölüm Başkanlığını yürüttü. Şu anda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümünde öğretim üyeliği yapmaktadır. Yıldız Derya Birincioğlu Türk Sinemasında Auteurlar: 2000 Sonrası Türk Sinemasında Türler ve Yönetmenler, Kültürötesi İmgeler: Ulusötesi Avrupa Sinemasında Göç, Sürgün, Kimlik ve Aksan Tartışmaları, Transcultural Images in Hollywood Cinema Debates on Migration, Identity, and Finance ve Media and Gender: Different Examples of Women Studies from Turkey, Cinema and Gender: Different Examples From Turkish Cinema adlı kitapların da ortak editörüdür. Ayrıca Birincioğlu’nun sinema üzerine yazılmış makaleleri, ulusal ve uluslararası bildirileri ile kitap bölümleri bulunmaktadır.

Enes Akdağ

İstanbul merkezli bir film yapımcısı ve Kadir Has Üniversitesi’nde İletişim Çalışmaları Doktora Programı’nda araştırmacıdır. Lisans eğitimini İstanbul Şehir Üniversitesi’nde Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler (İngilizce) ile Sinema ve Televizyon (İngilizce) Çift Ana Dal Programlarında tamamlamıştır. Lisans yaşamı boyunca, yapım şirketleri bünyesinde reji ve yapım gibi çeşitli departmanlarda deneyim kazanmıştır. Yazmış olduğu kısa filmlerden iki tanesi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü’nün mali desteğiyle hayata geçmiştir. 2017-2019 yılları arasında, yazıp yönettiği beş kısa filmi, ulusal ve uluslarası birçok film festivali seçkisine dahil edilmiş ve derece almıştır. 2020 yılında, “Toplu Seyir Deneyimlerinin Güncel Veçheleri: Abonelik Bazlı İsteğe Bağlı Video Yayın Platformları ve Çevrimiçi Seyir Partileri” başlıklı tezi ile, Galatasaray Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları Programı’ndan yüksek lisans derecesini almıştır. Akademik çalışmaları, yeni sinema tarihi, kuir sineması ve ekran çalışmaları gibi alanlarda yoğunlaşmaktadır. Son olarak, Üsküdar Üniversitesi Yeni Medya ve İletişim (İngilizce) Bölümü'ne araştırma görevlisi olarak katılmıştır.

Esin Paça Cengiz

Esin Paça Cengiz, Kadir Has Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü ve Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları Doktora Programı'nda Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Araştırmaları hafıza ve travma çalışmaları, tarihi filmler, deneysel film ve video, feminist sinema çalışmaları ile Türkiye Sineması üzerine odaklanmaktadır. Paça Cengiz’in araştırmaları Cinema Journal, Rethinking History, New Studies in Documentary Film ve International Journal of Communication gibi dergilerde yayımlanmıştır.

Fatma Serdaroğlu

Akademik çalışmalarını Anadolu Üniversitesi'nde sürdüren Fatma Serdaroğlu, lisansını ODTÜ Yabancı Diller Eğitim Bölümü’nde, yüksek lisans ve doktorasını Anadolu Üniversitesi Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı’nda tamamlamıştır. Film felsefesi, Türkiye Sineması, estetik ve kültürel çalışmalar alanlarında araştırmalar yapan Serdaroğlu, estetik ve sinema dersleri ve İngilizce dersleri vermektedir.

Gökhan Evecen

Gökhan Evecen, 1981 yılında Antakya’da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Antakya’da tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü lisansını 2004; Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümü yüksek lisansını 2017; Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon doktorasını 2023 yılında tamamladı. “Toplumsal Bellek ve Lübnan Sineması: Toplumsal Travmaların Lübnan Sinemasına Yansımaları” adlı doktora teziyle ilgili olarak 2022 yılında TÜBİTAK Doktora Sırası Yurtdışı Araştırma Bursu ile Lübnan -Beyrut’ta üç ay süreli araştırma gerçekleştirdi. 2011-2018 yılları arasında Anadolu Üniversitesi TV Yapım Merkezinde yönetmen olarak çalıştı. 2018 yılından itibaren Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. Kısa film ve belgesel yapımları gerçekleştiren Evecen, bellek, travma, belgesel ve Orta Doğu Sineması alanlarında akademik çalışmalarına devam etmektedir.

Hazal Bayar

Hazal Bayar, iletişim üzerine aldığı lisans derecesinden sonra, İngiltere’de Bournemouth University’de kurgu üzerine yüksek lisans yaptı. Ardından akademiye yönelerek, İsviçre’de European Graduate School’da “Korku Sinemasında Histerik Kadın Karakterler” üzerine yazdığı tezle ilk doktorasını, İzmir Ekonomi Üniversitesi Tasarım Çalışmaları Programı’nda yazdığı “Kawaii Horror” isimli teziyle de ikinci doktorasını tamamladı. Film yaklaşımı akademik arka planından esinlenmektedir. “Dört Duvar Bir Pencere” belgeseliyle Adana Altın Koza’da En İyi Belgesel ödülünü ve “Orkide ve Eşek Arısı” filmiyle Spotlight Horror Film Awards’ta Silver Award aldı. Deneysel korku türündeki kısa filmi “Her Şey Sinirimi Bozuyor” pek çok ulusal ve uluslararası festivallerde gösterildi. Mimaroğlu belgeselinin yönetmeni Serdar Kökçeoğlu’nun yönettiği “Blue, Revolution and VHS Tapes” ve “Modernist: Usmanbaş” belgesellerini kurguladı. Yapım aşamasında olan Kökçeoğlu’nun yeni projesi “ZenİstanZ” belgeselinin kurgusunu yapmakta ve aynı zamanda İzmir Ekonomi Üniversitesi, Sinema ve Dijital Medya bölümünde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

İbrahim Öksüz

İbrahim Öksüz 1989 yılında Van’da doğmuştur. Lisans eğitimini 2016 yılında İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünde tamamlamıştır. Yüksek lisansını İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalında “Kültür Endüstrisi Bağlamında Sinema-Toplum İlişkisi” adlı teziyle tamamladıktan sonra, aynı bölümde doktora öğrenimini sürdürmektedir. 2023 yılından bu yana İstanbul Aydın Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünde Araştırma Görevlisi olarak görevini sürdürmektedir.

Leyla Doğan

Beykent Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümünden 2020 yılında mezun olan Leyla Doğan, 2020 yılında başladığı Marmara Üniversitesi Sinema Yüksek Lisans Programı’ndan “Distopik Sinemada Sınıf Çatışması” başlıklı tez çalışmasıyla 2023 yılında mezun olmuştur. 2023 Ocak ayında düzenlenmiş olan “The International Symposium on Communication and Technology with its Philosophical Dimensions” akademik sempozyumuna “Sınıf Çatışmasında Teknolojik Unsurların Etkilerinin Elysium Filmi İzleğinde İncelemesi” başlıklı çalışması ile katkıda bulunan Doğan sinema ve televizyon sektörünün farklı alanlarında meslekî deneyime sahiptir.

Mikail Boz

Kayseri doğumlu. Lisans öğrenimini Marmara Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü’nde yaptı. Yüksek Lisansını “Zeki Demirkubuz Filmlerinde Anlatı Yapısı”, Doktorasını “2000 Sonrası Amerikan Post-Apokaliptik Bilimkurgu Sinemasında Kıyamet İdeolojisi” başlıklı teziyle Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde tamamladı. 2015 yılında Prof. Dr. Huriye Kuruoğlu ile editörlüğünü yaptığı “Medya ve Mizah” yayınlanırken, 2022 yılında “Sinemada Bilimkurgu ve Kıyamet” kitabını yayınladı. Bunun yanı sıra çeşitli bilimsel dergi ve kitaplarda toplumsal cinsiyet, sinema, edebiyat, bilimkurgu sineması, nostalji, bellek, sinema ve felsefe, mitoloji ve Türk sineması başlıklarında makale ve bölüm yazarlıkları bulunmakta. Halen Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi’nde sinema alanında Doçent olarak çalışmaktadır.

Muhammed Sönmez

Muhammed Sönmez, İstanbul'da faaliyet gösteren ulusal bir televizyon kanalında video editörü olarak görev almaktadır. Lisans eğitimini İstanbul Şehir Üniversitesi’nde Sinema ve Televizyon (İngilizce) Programın’da tamamlamıştır. Lisans öğrenimi sırasında bazı yapım şirketlerinde senaryo yazım ekibi, post prodüksiyon ve prodüksiyon gibi çeşitli birimlerde görev almıştır. Bunun yanında, freelance olarak birçok reklam ve tanıtım filminin prodüksiyon ve post prodüksiyon süreçlerini yürütmüştür. Kendi yazıp yönettiği üç adet kısa film vardır. Bunlardan bazıları ulusal ve uluslararası festivallerin seçkilerinde yer almıştır. Aynı zamanda iki adet uzun metraj filmin kurgu editörlüğünü üstlenmiştir. Şu anda İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema ve Televizyon (Tezli) Yüksek Lisans Programı’nda eğitimine devam etmektedir. Yüksek lisans tez çalışması, 2000 sonrası Türkiye’de korku sinemasında kullanılan dini motifler üzerine odaklanmaktadır. Araştırma alanları arasında korku sineması, naratoloji ve film yapımı bulunmaktadır. Ayrıca, araştırmanın ortak yazarı Enes Akdağ ile kısa filmler yazıp yönetmektedir. Sönmez, akademik ve pratik çalışmalarını sinema ve televizyon alanında sürdürmeye devam etmektedir.

Nurhan Tanrıverdi

Nurhan Tanrıverdi, 1995 yılında Niğde’de doğmuştur. 2014 yılında Sakarya Cemil Meriç Sosyal Bilimler Lisesi’nden, 2019 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyoloji bölümünden mezun olmuştur. 2022 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalında “Kentsel Dönüşüme Verilen Tepkiden Hareketle Mekânı Anlamlandırmadaki Farklılıklar: Gülsuyu-Gülensu Örneği” adlı teziyle yüksek lisansını tamamlamıştır. Şu an Türkiye İnsan Yönetimi Derneği’nde (PERYÖN) Etkinlik ve Proje Uzman Yardımcısı olarak çalışmaktadır.

Oğuzhan Dursun

George Mason Üniversitesi’nde misafir akademisyen olarak çalışmalarını sürdüren Oğuzhan Dursun, ABD’de yaşayan Türk ve Yunan diasporalarını araştırmaktadır. Akademik çalışmalarında duygu tarihi, toplumsal dönüşümler, göçmen topluluklar ve sinema tarihi üzerine yoğunlaşmaktadır. Yüksek lisans tezinde buluntu film sinematografisi üzerine çalışmış, doktora tezinde ise 1950-1999 yılları arasında Türkiye’deki toplumsal değişimin filmler aracılığıyla korku temaları üzerinden nasıl yansıtıldığını ele almıştır. Boğaziçi Üniversitesi Tarih bölümünden mezun olduktan sonra, Galatasaray Üniversitesi’nde Stratejik İletişim Yönetimi ve Kadir Has Üniversitesi’nde Sinema ve Televizyon alanlarında yüksek lisans eğitimi almıştır. Akabinde doktorasını Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi’nde tamamlamıştır. Beş yılı aşkın süre medya sektöründe çalışarak Al Jazeera Türk ve tvnet gibi kuruluşlarda program dairesinde asistanlık, editörlük ve metin yazarlığı görevlerinde bulunmuştur. Akademik üretimlerinin yanı sıra, çeşitli belgesel ve kısa film projelerinde yer almış, elliden fazla öykü ve denemesi ile çeşitli dergilerde yazıları yayınlanmıştır.

Olgu Yiğit

Olgu Yiğit, Galatasaray Üniversitesi’nde doktora adayı ve İstanbul Okan Üniversites Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü’nde araştırma görevlisidir. Yüksek lisans eğitimini Çukurova Üniversitesi Medya ve İletişim Çalışmaları Programı’nda “Sinemasal Şehri Haritalamak - Yılmaz Güney Filmlerinde Adana” başlıklı teziyle, lisans eğitimini ise Orta Doğu Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde tamamlamıştır.

Özgür Çiçek

Akademisyen ve araştırmacı Özgür Çiçek, 2024 yılından beri Amsterdam Üniversitesi Medya ve Kültür Bölümü'nde Lecturer olarak görev yapmaktadır. Araştırma alanları, ulusal ve ulusaşırı sinemalar, minor sinemalar ve özellikle Kürt sineması, belgesel sinema ve arşiv çalışmaları, film felsefesi ve estetik gibi konuların kesişiminde yer almaktadır. Doktorasını Binghamton Üniversitesi Felsefe ve Kültür Bölümü'nde tamamlamıştır. Türkiye’de üretilen Kürt sineması üzerine yazdığı doktora tezi, yakında Edinburgh University Press tarafından yayımlanacaktır. Ayrıca, Özlem Savaş ile birlikte editörlüğünü yaptığı Audiovisual Healing and Reparation: Recuperative Affect of Mediation derleme kitabı, 2025 Nisan ayında Routledge tarafından yayımlanacaktır.

Özlem Akkaya

1983’te İstanbul’da doğdu. Lisansını Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü’nde, yüksek lisans ve doktorasını Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü’nde tamamladı. 2015 yılından bu yana Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü’nün öğretim üyesidir. Strata İlişkisel Sosyal Bilimler Dergisi’nin editörlüğünü de yürütmekte olan AKKAYA’nın sosyoloji alanındaki çevirilerinin yanı sıra, çeşitli ulusal ve uluslararası platformlarda toplumsal cinsiyet ve medya üzerine çalışmaları bulunmaktadır.

Özlem Çiçek Ünal

Özlem Çiçek Ünal 2023 yılından beri İstanbul Okan Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümünde Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Doktorasını İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Ana Bilim Dalı, Restorasyon Programında, yüksek lisan eğitimini Yıldız Teknik Üniversitesi, Mimarlık Ana Bilim Dalı Rölöve-Restorasyon Programında, lisans eğitimini Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümünde tamamlamıştır. Uzmanlık alanı olan koruma ve restorasyon yanında mekânın temsili, görsel kültür ve sinemada mekânsal anlatılar üzerine çalışmalar yapmaktadır.

Tuğçe Celep-Tanrıverdi

Tuğçe Celep-Tanrıverdi, 1996 yılında İstanbul’da doğmuştur. Lisansını 2019 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyoloji bölümünde, yüksek lisansını “Bir Metropol Mekânı Olarak Stadyumda Fanatizm ve Hegemonik Erkekliğin İnşası” adlı teziyle 2022 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genel Sosyoloji ve Metodoloji ana bilim dalında tamamlamıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Genel Sosyoloji ve Metodoloji ana bilim dalında doktora öğrenimine devam eden Tuğçe Celep-Tanrıverdi, “Dindar Ebeveynlerin Seküler Evlatları Bir Kuşaklararasılık Analizi” başlıklı doktora tezinin yazımına devam etmektedir. 2020 yılından bu yana İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyoloji bölümünde Araştırma Görevlisi olarak görevini sürdürmektedir.

Tuğçe Kutlu

Tuğçe Kutlu, lisans eğitimini Ankara Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde birincilikle tamamlamış, ayrıca Anadolu Üniversitesi’nde Uluslararası İlişkiler alanında ikinci bir lisans derecesi almıştır. Yüksek lisans eğitimini University College London’da (UCL) burslu olarak tamamlamış ve Profesör Susanne Kord’un danışmanlığında 21. Yüzyıl Korku Filmlerinde Yas üzerine yazdığı teziyle Üstün Başarı (Distinction) derecesi almıştır. Ankara Üniversitesi’nde tamamladığı ikinci yüksek lisansında ise 21. Yüzyıl Türkiye Sineması ve İktidar İlişkileri üzerine çalışmıştır. Akademik makaleleri hakemli dergilerde yayımlanmış, çalışmalarını birçok akademik konferansta sunmuştur. Ayrıca Alison Peirse tarafından yürütülen Doing Women’s Global Horror Film History projesinin bir parçası olmuştur. Şu anda Ankara Üniversitesi’nde doktora eğitimine devam etmekte ve Filistin Belgesellerinde Savaş ve Travma üzerine tezini yazmaktadır. Aynı fakültede araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Araştırma ilgi alanları arasında korku sineması, Avrupa sineması, sinemada iktidar ilişkileri ve yas/travma çalışmaları bulunmaktadır.

Tuncer Mert Aydın

Lisans eğitimini İzmir Ekonomi Üniversitesi Sinema ve Dijital Medya Bölümü’nde 2019 yılında, yüksek lisans eğitimini Medya ve İletişim Çalışmaları YL Programı’nda 2022 yılında “Transnational Dynamics of Turkish Film Festivals in Germany and the United States” başlıklı tezle tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Doktora Programı’nda eğitime devam etmektedir. Bağımsız filmlerde, çeşitli rollerde çalışmalarını sürdüren Tuncer Mert Aydın, 2021’den beri İzmir Ekonomi Üniversitesi Sinema ve Dijital Medya Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Son dönemde, görüntü yönetmeni olduğu “Peki Ben Neden Hala Buradayım” (Çağıl Saydam, 2023), “Mavi, Devrim ve VHS Kasetler” (Serdar Kökçeoğlu, 2024) ve “Gosha’nın Gözleri” (Ahmet Gürata, 2025) gibi işlerin yanı sıra konferans ve film festivallerinde çeşitli rollerde yer almıştır.

Yezdan Çelebi

1994 yılında Mersin’de doğdu. Lise öğrenimini MTSO Anadolu Lisesi’nde tamamladı. İstanbul Üniversitesi’nde Radyo, Televizyon ve Sinema anadalının yanı sıra Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler çift anadal programını bitirdi. Lisans eğitimi sırasında Erasmus programıyla Belçika’daki Universiteit Gent’e gitti. Yüksek lisansını İstanbul Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde tamamladı. Halen aynı bölümde doktora öğrencisi olarak eğitimine devam etmektedir. 2019 yılından itibaren Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.

Zelal Berfin Tataroğlu

Zelal Berfin Tataroğlu, Budapeşte’de Eötvös Loránd Üniversitesi’nde Film, Medya ve Kültür Teorisi bölümünde doktora yapmaktadır. Doktora tezi kadın yazarlığı, kadın sineması ve etik ilişkisi üzerinedir. Tezin amacı feminen estetik sorusuna alternatif bir perspektif sunmaktır. Yüksek lisans tezini Türkiye sinemasının kaderci özelliğini ve son dönem filmlerde ortaya çıkan kaderine karşı duran kadın karakterleri üzerine yazmıştır. Yakın zamanda Fransız yönetmen Maïwenn’in özdüşümsel sinemasının feminist ve etik yönü üzerine bir makale hazırlamıştır. Akademik ilgi alanları arasında feminist sinema, etik ve estetik, özdüşümsellik, otobiyografik film yapımı bulunmaktadır.

Zübeyde Gamze Şahin

Gaziantep Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyoloji lisans ve yüksek lisansını Sosyoloji ana bilim dalında “Sahte Hayatlar: Bir Kültür Endüstrisi Ürünü Olarak Televizyon Dizileri” konulu tezle 2018 yılında tamamlamıştır. 2014-2024 yılları arasında almış olduğu Rehberlik Sertifikası ile çeşitli özel okullarda Psikolojik Danışman ve Rehber Öğretmen olarak görev yapmıştır. Psikoloji, sosyoloji ve iletişim alanında katılmış olduğu eğitimler, disiplinler arasındaki etkileşimleri anlayarak kişilerarası iletişim, öğrenci danışmanlığı ve akademik çalışmalarda farklı yaklaşımlar geliştirmesine yardımcı olmuştur.
2023 yılı itibariyle Hasan Kalyoncu Üniversitesi İletişim Fakültesi’nde doktora eğitimine devam etmektedir. Akademik çalışmaları toplumsal cinsiyet, medya ve sinema ekseninde şekillenmektedir. Özellikle toplumsal cinsiyet eşitsizliği, erkeklik çalışmaları ve sinemada kadın temsili üzerine araştırmalar yapmaktadır.
Şu anda doktora tezinde, toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden üretiminde sinemada kadın arketipleri üzerine göstergebilimsel bir analiz yürütmektedir.