



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062-3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:2, Sayı:4, 33-42, 2026
DOI: 10.64293/mentor.v2i4.48



ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

TÜRK SİNEMA VE TELEVİZYON YAPIMLARINDA RESSAM KİMLİĞİNİN TEMSİL BİÇİMLERİ

Gökhan EKEN¹
Burcu KAYA²

Öz

Sinema, tarihsel gelişimi boyunca diğer sanat dallarıyla etkileşim kurarak çok katmanlı bir anlatım dili inşa etmiştir. Bu çalışma, Türk sinemasında ressam figürünün sanat ve yaşam arasındaki diyalektiği nasıl temsil ettiğini, 1950'lerden günümüze uzanan sosyo-politik dönüşümler bağlamında çözümlemeyi amaçlamaktadır. Nitel araştırma deseninin benimsendiği çalışmada; toplumsal ve bireysel kırılmaları yansıtan örneklem yapımlar üzerinden ressam karakterlerinin toplumsal yapılar, ekonomik sınırlılıklar ve sanatçı kimliğiyle kurduğu etkileşim detaylı bir şekilde irdelenmiştir. Örnek eserlerde sanatçı figürü, toplumsal gerçekliği kendi estetik süzgecinden geçiren entelektüel bir tanık olarak konumlanır. 1960'ların toplumsal gerçekçi atmosferinde sanatçı, sınıf bilinciyle hareket eden ve toplumsal dönüşümün estetik vicdanı olan muhalif bir aydın portresi çizerken; 1980 sonrası dönemde bu kimlik, kolektif idealizmden koparak varoluşsal bir yabancılaşmaya ve mekânsal bir izolasyona evrilmiştir. Sanatçının sığındığı ada, kasaba veya doğa gibi mekânlar; neoliberalleşen ve siyasallaşan dünyaya karşı kurulan ontolojik savunma alanları olarak öne çıkmaktadır. İnceleme, ressam figürünün Türk sinemasında toplumsal değişimlerin ve ideolojik dönüşümlerin taşıyıcısı olan metaforik bir imge olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Sonuç olarak sanatçı temsillerinin, Yeşilçam'ın melodramatik kalıplarından modern sinemanın minimalist ve varoluşsal sancılara uzanan süreçte, Türkiye'nin modernleşme serüveninin görsel bir izdüşümü olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda çalışma, sanatçı imgesinin toplumsal bir öznen bireysel bir anlatıcıya evrilme sürecini tartışmaya açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sineması, Ressam, Kimlik, Sanat

REPRESENTATION FORMS OF PAINTER IDENTITY IN TÜRKİYE CINEMA AND TELEVISION PRODUCTIONS

Abstract

Cinema has constructed a multi-layered narrative language through its interaction with other branches of art throughout its historical development. This study aims to analyze how the figure of the painter in Türkiye cinema represents the dialectic between art and life within the context of socio-political transformations from the 1950s to the present. Adopting a qualitative research design, the study examines painter characters' interactions with social structures, economic limitations, and artistic identity through a purposive sample of films representing social and individual turning points. In the selected works, the artist figure is positioned as an intellectual witness who processes social reality through an aesthetic lens. While the artist portrays a dissident intellectual acting as the aesthetic conscience of social transformation during the socially realist atmosphere of the 1960s, this identity shifted toward existential alienation and spatial isolation after 1980. Spaces such as islands, towns, or nature emerge as ontological defense areas against a neoliberalizing world. The study reveals that the figure of the painter in Türkiye cinema is positioned as a metaphorical image that conveys social changes and ideological transformations. Consequently, artist representations are identified as a visual reflection of Türkiye's modernization journey, spanning from the melodramatic patterns of Yeşilçam to the minimalist anxieties of modern cinema. This study highlights the evolution of the artist image from a social subject to an individual narrator.

Keywords: Türkiye, Cinema, Painter, Identity, Art

¹ Profesör, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, geken@cumhuriyet.edu.tr, ORCID: 0000-0001-8614-204X

² Uzman, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, burcukaraduman76@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3662-7078

Başvuru/Received: 12/01/2026 **Kabul/Acceptance:** 21/02/2026 **Yayın/Publish:** 03/03/2026



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Giriş

Sinema ve televizyon, görsel anlatı gücüyle toplumsal hafızayı inşa eden ve dönüştüren dinamik mekanizmalardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında televizyonun gündelik hayatın ritmine dahil olması, kolektif anlam üretim süreçlerini de kökten değiştirmiştir. Güner'in (2016: 69) isabetle belirttiği üzere televizyon, gerçekliği izleyicinin beklentileri doğrultusunda yeniden kurgulayan bir platform işlevi görür. Bu noktada Guy Debord'un (1996: 13) *Gösteri Toplumu Kuramı*, modern yaşamın doğrudan deneyimlenmek yerine temsiller aracılığıyla yapılandırıldığını hatırlatır. Kitle iletişim araçları tarafından üretilen imgeler, Platon'un (2017) idealar kuramındaki kopyaların kopyasını üreterek simülatif bir gerçeklik yaratır. Abisel'in (2014) vurguladığı gibi sinema, toplumsal değişimin ideolojik olarak yeniden üretildiği bir hegemonya alanıdır. Bu kuramsal çerçeveden bakıldığında sinema, resim gibi diğer görsel sanatlarla kurduğu estetik ve ideolojik ortaklık sayesinde, toplumsal gerçekliği yansıtmakla kalmaz, onu yeniden kurgular. Türk sineması da 1950'li yıllardan günümüze değin toplumsal, ekonomik ve siyasi dinamiklerin etkisiyle biçimlenirken, bu dönüşümü en iyi simgeleyen unsurlardan biri gören ve kaydeden bir özne olarak kurgulanan sanatçı figürüdür. Kırsaldan kente göç, liberal politikalar ve özel yapım şirketlerinin artışıyla birlikte Yeşilçam sineması, melodramlar ve geleneksel değerleri merkezine alan hikâyelerle geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır (Dinçer, 1996). 1960'larla birlikte özgürlükçü ortamın da etkisiyle toplumsal meseleler sinemada daha fazla yer bulmuş, Metin Erksan ve Yılmaz Güney gibi isimler sosyal eleştirel bakış açısını benimsemiştir. Kentleşme, işçi hareketleri ve sınıfsal farkların derinleşmesi, sinemada gerçekçi anlatıları güçlendirmiştir. Ekonomik ve politik istikrarsızlık, sinemanın bir yandan arabesk kültüre, diğer yandan ise angaje (politik) sinemaya yönelmesine yol açarken, 1980 askeri darbesinin yarattığı baskı ortamı, doğrudan anlatım yerine metaforik ve sembolik bir sinema dilinin gelişmesine yol açmıştır (Tokgöz, 2005: 339). 1990'lardan itibaren bağımsız sinemanın (Yeni Türk Sineması) yükselişiyle birlikte, toplumsal anlatılardan ziyade bireyin iç dünyasına, varoluşsal sancılara ve minimalist estetiğe odaklanılmıştır.

Söz konusu dönüşüm, beraberinde köklü bir karakter arayışını da getirmiş; sinema, toplumsal yapının geçirdiği değişimlere paralel olarak son derece zengin bir tipoloji galerisi inşa etmiştir. Kendi özgün kimliğini arayan bu anlatı yapısı; sınıf çatışmasının odağındaki fabrikatörlerden ve zengin çocuklarından, yoksul mahallelerin dayanışma kültürüne, feodal yapıyı temsil eden ağalardan ve köylülerden, modernleşme idealinin taşıyıcısı olan öğretmenlere kadar geniş bir toplumsal yelpazeden beslenmiştir. Bu figürler; kimi zaman kente göçmüş kasabalının uyum sancısını, kimi zaman mafya babaları ve kabadayılar üzerinden sokağın sert adaletini, kimi zaman da din adamları ve fahişeler aracılığıyla ahlaki kutuplaşmaları temsil eden birer metafordur. Ancak bu karakter arayışı zamanla kabuk değiştirerek daha entelektüel bir derinlik kazanmış; yazarlar, şairler, oyuncular ve özellikle ressam gibi sanatçı rolleri bu süreçte daha görünür hale gelmiştir. Sanatçı figürü, mevcut gerçekliği estetik bir süzgeçten geçiren, hem tanık hem de eleştirmen kimliğiyle hikâyenin merkezine yerleşen ve toplumu temsil etmenin ötesinde onu anlamlandıran yeni bir özneyi simgeler.

Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Bu çalışma, Türk sinemasındaki ressam karakterlerini sanat ve yaşam arasındaki diyalektik etkileşim üzerinden ele almayı amaçlamaktadır. Sanatçının toplumsal konumu, ekonomik koşulları ve bireysel kimlik inşasının sinemadaki temsil biçimleri araştırmanın temel sorunsalını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, farklı dönemlerdeki ressam karakterleri; sanatsal yaratım süreçlerinin toplumsal çatışmalarla kesiştiği noktalar üzerinden nitel bir analize tabi tutulmaktadır.

Yöntem

Çalışma, Türk ekran sanatlarında (sinema ve televizyon) ressam karakterinin sosyo-politik dönüşümlerle olan bağını ortaya koymak amacıyla nitel araştırma desenine uygun olarak tasarlanmıştır. Verilerin çözümlenmesinde, örneklem olarak seçilen yapımların görsel ve anlatsal yapısını toplumsal bağlamla ilişkilendiren betimsel analiz yöntemi benimsenmiştir. Bu yöntemle, elde edilen veriler belirlenen analiz birimleri çerçevesinde tanımlanmış ve yorumlanmıştır.

Araştırmanın örneklemini; Türk sinema ve televizyon yapımlarında ressam karakterinin merkezde yer aldığı örneklerin sınırlı sayıda olması gerçeğinden hareketle, bu figürün temsil edildiği yapımlar arasından amaçlı örneklem tekniğiyle belirlenmiştir. Bu bağlamda incelenmek üzere; *Karanlıkta Uyananlar* (1965), *Enayi* (1974), *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981), *Mavi Yolculuk* (1986), *Ada* (1988), *Bizimkiler* (1989-2002), *Şellale* (2001) ve *Kuru Otlar Üstüne* (2023) yapımları seçilmiştir. Analiz sürecinde; karakterlerin sosyo-ekonomik durumları, mekânla kurdukları ilişki ve sanatsal üretimlerinin toplumsal olaylarla kesişimi temel analiz birimleri olarak belirlenmiştir.

Türk Sinemasında Ressam Karakterlerin Yansımaları

Sinemada ressam figürü; toplumsal çatışmaları, yabancılaşmayı ve yaratıcı sürecin ontolojik sancılarını simgeleyen bir metafor olarak konumlandırılmıştır. Bu karakterler, kimi zaman bohem bir kaçışı temsil ederken kimi zaman da toplumsal değişimlerin ve ideolojik dönüşümlerin taşıyıcısı olmuştur. Özellikle sanatçı kimliğinin toplumla kurduğu gerilimli ilişki, sinemanın anlatısal gücünü pekiştiren temel unsurlardan biridir.

Tüm bu toplumsal ve kültürel dinamikler ışığında Türk sineması, sanatın ve bireysel dünyaların kesişim noktasında ressam karakterlerini merkezi bir konuma yerleştirir. Berger'in (1972: 11) vurguladığı 'görmenin tarihsel ve ideolojik bir tercih olduğu' gerçeği, bu karakterler aracılığıyla somutlaşarak sanat ile yaşam arasındaki diyalektik ilişkiyi sinematografik bir düzlemde görünür kılar. Bu bağlamda, *Karanlıkta Uyananlar* (1965) önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar. Ertem Göreç'in yönetmenliğinde ve Vedat Türkali'nin senaryosuyla çekilen film, Türk sinemasında toplumsal gerçekçi anlayışın önde gelen yapımlarından biri olarak değerlendirilir. Scognomillo'nun (1998) ifadesiyle, *Karanlıkta Uyananlar* gibi bir yapının temel değeri, sinemamızda ilk kez büyük bir dürüstlikle emekçi-işveren ilişkilerini, grev ve sendika davalarını, ayrıca sömürücü yabancı sermayenin komplolarını ele almasıdır. Film, bu meseleleri didaktizme kaçmadan, toplumun genel dramından bireysel drama uzanan anlatımı ve önemli bir dönemi yansıtmasıyla dikkat çekmektedir (Görsel 1).

1961 Anayasası'nda ilk kez yer alan işçi haklarını sinema perdesine taşıyan film, bir boya fabrikasında çalışan işçilerin düşük ücretler, sağlıksız çalışma koşulları ve örgütsüzlük nedeniyle yaşadığı sorunları merkeze alır. İşçilerin kolektif bir hareketle haklarını arama çabası, fabrika sahiplerinin sert ve baskıcı tutumlarıyla karşılaşır. Filmde patronlar, işçileri bölmek, sendikalaşmayı engellemek ve mücadeleyi bastırmak için çeşitli manipülatif yöntemler kullanmaktadır (Özön, 1995).

Film, sanayileşme sürecindeki sınıf bilincinin oluşumu bağlamında önemli bir sinematografik belgedir. İşçilerin karşılaştığı zorlukların yanı sıra, toplumsal olaylara tanıklık eden entelektüel figürler de filme dâhil edilir. Bu bağlamda ressam karakteri, sanatın toplumsal olaylarla ilişkisini ve aydınların işçi sınıfıyla kurduğu bağları sorgulayan önemli bir figürdür. Ressam (Nevin), ekonomik açıdan işçilerle kıyaslandığında daha iyi bir durumda olsa da bu onun mücadeleden uzak durduğu anlamına gelmez. Orta sınıf bir figür olarak, sanatıyla toplumsal olaylara duyarlılıkla yaklaşır. Filmin sanatçının toplum karşısındaki sorumluluğunu sorgulayan yapısı, izleyiciye önemli bir soru yönelir: Sanat yalnızca bir gözlemci mi olmalıdır, yoksa toplumsal dönüşüm için aktif bir araç mı? Nevin karakteri, bu sorunun yanıtını arayan bir figür olarak *Karanlıkta Uyananlar*'ın toplumsal gerçekçi bakış açısını taşıyan dünyasında kendine anlamlı bir yer edinir. Burada ressam, pasif bir gözlemci sayılmaz bilakis toplumsal dönüşümün estetik vicdanıdır.



Görsel 1. *Karanlıkta Uyananlar* (1965), (Filmden Detay)

Türk sinemasında ressam figürünün ekonomik ve sınıfsal bir düzlemde tartışmaya açıldığı en dikkat çekici örneklerden biri olan Feyzi Tuna'nın *Enayi* (1974) filmi; toplumsal yozlaşmayı bireysel etik değerler üzerinden eleştiren bir yapıttır (Görsel 2). Filmdeki Metin (Kadir İnanır), idealist ve haksızlığa boyun eğmeyen karakteri nedeniyle girdiği işlerden kovulan, İstanbul'un kurtlar sofrasında dürüstlüğü yüzünden enayi olarak yaftalanan bir gençtir. Bükür'in (1987) *Yeşilçam*'daki masumiyet ve dürüstlük temsillerine dair vurguladığı üzere, Metin karakteri yozlaşmış kent düzenine karşı ahlaki bir direnç noktasını simgeler. Geçimini sağlamak için resme yöneldiği süreçte zengin bir ailenin kızı olan Filiz ile tanışması, sınıfsal bir zıtlığı da beraberinde getirir. Filiz'in ihtişamlı köşkü ile Metin'in mütevazı atölyesi arasındaki karşıtlık, klasik zengin-fakir çatışmasını sanatçı-sermaye eksenine taşıırken; bu mütevazı atölye aynı zamanda dürüstlüğün korunduğu son kaledir.

1970'li yılların ağırlaşan ekonomik koşulları ve sanatın henüz kurumsallaşamamış olması, sanatçıyı üretken olmayan marjinal bir tip olarak kodlayan toplumsal yargıyla birleşince, Metin için geçim derdi aşılması güç bir engele dönüşür. Ressamın trajedisini tam bu noktada; yaratıcı özgürlük tutkusu ile piyasanın dayattığı maddi zorunluluklar arasındaki derin uçurumda şekillenir. Bu noktada karakterin trajedisini Jean-Paul Sartre'ın (2003: 100) varoluşçu felsefesiyle okumak mümkündür. İnsan, her türlü dışsal olumsuzluğa ve absürtlüğe rağmen kendi varlığını eylemleriyle anlamlandırma çabasındadır. Metin, tam olarak bu varoluşsal çıkmazın ortasında, bir yanda sanatın özgürlükçü doğası, diğer yanda hayatta kalma güdüsü arasına sıkışmış durumdadır. Bu yönüyle film, sanatçının etik ve ekonomik tercihlerinin ontolojik bir sorgulamasıdır.

İlk bakışta klasik *Yeşilçam* melodramatik kalıplarına sadık görünse de *Enayi*, sanatçının toplumsal yapı içindeki gerçekçi yaşam mücadelesini merkeze almasıyla dramatik bir derinlik kazanır. Ressam figürünü romantize etmek yerine onu toplumsal gerçekliğin sert çarkları arasına yerleştiren film; 1980 sonrası Türk sinemasında daha sık göreceğimiz yabancılaşmış ve varoluşsal kriz içindeki sanatçı portrelerinin ilk ve en güçlü öncüllerinden biri olarak kabul edilmelidir.



Görsel 2. *Enayi* (1975), (Filmden Detay)

Sanat ile yaşamın iç içe geçtiği, ressam figürünün anlatının düşünsel zeminini hazırladığı en yetkin örneklerden biri Ömer Kavur'un 1981 yapımı *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* filmidir (Görsel 3). Yapım, sanatın insan ruhu, toplumsal baskı ve bireysel dönüşümle olan karmaşık ilişkisini inceleyen bir sosyolojik metin niteliğindedir. Filmin 1980 askeri darbesinin hemen ardından çekilmiş olması, anlatıyı kişisel bir düzlemde çıkararak dönemin kasvetli sosyo-kültürel atmosferiyle doğrudan ilişkilendirir. Sansürün ve siyasi baskının en yoğun olduğu bu dönemde Ömer Kavur, doğrudan bir politik söylem yerine, kasaba yaşamının durağanlığı ve muhafazakârlığı üzerinden dolaylı bir sistem eleştirisi niteliğindedir.

Film, kasabaya yeni atanan edebiyat öğretmeni Aysel'in (Hümeysra) gözünden, taşranın dingin görünen ama aslında sınıfsal çatışmalarla örülü dünyasını betimler. Aysel'in bu küçük evrende kurduğu ilişkiler, onu toplumsal yapıyı sorgulamaya iterken; resim öğretmeni Bedri (Kamran Usluer) ile kurduğu entelektüel bağ, filmin felsefi derinliğini oluşturur. Kasabanın köklü ailelerinden birinin kızıyla evlenmeye zorlanan Fuat (Kadir İnanır) karakteri ise sınıfsal zorunlulukların bireysel arzuları nasıl ezdiğinin bir temsilidir. Fuat'ın filmde geçen "Bu sadeliğin altında neler yatıyor, bir bilseniz!" ifadesi, yüzeydeki dinginliğin altındaki çürümeye işaret eden anahtar bir tespittir. Bu anlatı yapısı içerisinde ressam Bedri karakteri, toplumsal bağları zayıflamış, varoluşsal bir yabancılaşma yaşayan aydın sanatçı tipolojisinin karşılığıdır. Bedri'nin resimleri, sadece estetik birer obje değil; kasabanın boğucu atmosferine karşı geliştirilmiş bir içsel hesaplaşma ve yalnızlık dışavurumudur. Ekonomik olarak dezavantajlı olan ve kasaba burjuvazisi tarafından aykırı görülerek izole edilen Bedri, sanatçının toplumdaki marjinal konumunu simgeler.

Filmin en çarpıcı metaforlarından biri, Bedri'nin tamamladığı resmini hiç tanımadığı bir yabancıya emanet etmesidir. Bu eylem, sanatçının hem toplumsal çevresiyle hem de kendi üretimiyle kurduğu bağın kopma noktasını; sanatın, anlaşılma kaygısından uzaklaşıp saf bir varoluş kanıtına dönüşmesini temsil eder. Kavur, Bedri üzerinden sanatçıyı taşra muhafazakârlığına karşı sessiz ama derin bir direnişin öznesi olarak konumlandırır.



Görsel 3. *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1984), (Filmden Detay)

Benzer bir izleği takip eden ve sanatçı figürünü toplumsal yapının kıyısında konumlandıran bir diğer önemli yapım, Zafer Par'ın yönettiği 1986 tarihli *Mavi Yolculuk* filmidir (Görsel 4). Başrollerini İsmail Hakkı Şen ve genç kuşak oyuncuların paylaştığı bu dramatik yapı, üniversite eğitimini tamamlamış bir çiftin evlilik öncesi çıktıkları balayı seyahatini temel alır. Ancak film, basit bir yol hikâyesi olmanın ötesine geçerek, tesadüfler zinciriyle karşılaşılacak sanatçı figürü üzerinden bir yaşam felsefesi sorgulamasına dönüşür.

Filmde karşılaşılacak sanatçı karakteri, kent yaşamının katı hiyerarşisinden ve neoliberalleşen Türkiye'nin materyalist değer yargılarından uzaklaşmış bir portre çizer. Kendi iç dünyasını ve sanatsal üretimini doğanın sunduğu özgürlük alanı içinde yeniden inşa etmeye çalışan bu figür, toplumsal normların dayattığı başarı ve statü kavramlarının ötesinde bir duruş sergilemektedir. Bu karakter üzerinden

kurulan anlatı, izleyiciye sanatın sadece galeri salonlarına veya atölyelere hapsedilmiş bir pratik değil; aynı zamanda bir yaşam biçimi ve çevresiyle kurduğu alternatif bir iletişim dili olduğunu gösterir.

Mavi Yolculuk, 1980'li yılların Türk sinemasında sıkça rastlanan kente ve düzene yabancılaşma temasını, sanatsal bir bakış açısıyla harmanlar. Sanatçı figürü, ana karakterlerin ve dolayısıyla izleyicinin yerleşik hayat düzenini sorgulamasına neden olan katalizör bir öge olarak var olur. Bu bağlamda yapıt, sanatçıyı toplumun onayına ihtiyaç duymayan, kendi hakikatini doğa ve estetik üzerinden kurgulayan bağımsız bir özne olarak izleyiciye sunmaktadır.



Görsel 4. *Mavi Yolculuk* (1986), (Filmden Detay)

1980 sonrası Türk sinemasında sanatçı figürü daha çok içsel bir sürgün ve mekânsal bir kopuş hikâyesi olarak karşımıza çıkar. Bu izleğin en yetkin duraklarından biri, yönetmenliğini Süreyya Duru'nun üstlendiği, senaryosu ise Macit Koper tarafından kaleme alınan 1988 yapımı *Ada*, Türk sinemasında sanatçı figürünün mekânsal ve ruhsal izolasyonunu ele alan yapıtlardan biridir (Görsel 5). Başrollerini Türkan Şoray (Eser) ve Rutkay Aziz'in (ressam) paylaştığı film, on yıl önce yolları ayrılmış bir çiftin mecburi yüzleşmesini konu edinse de; asıl dramatik aks, Eser'in temsil ettiği toplumsal normlar ile ressamın sığındığı seçilmiş yalnızlık arasındaki ontolojik gerilim üzerine kuruludur.

Filmde Rutkay Aziz tarafından canlandırılan ressam karakteri, toplumdan ve kent yaşamından tamamen soyutlanmış, adanın kısıtlı ama özgür coğrafyasına sığınmış bir figürdür. Ressamın doğayla kurduğu uyumlu ilişki, dışarıdan bakıldığında bir fiziksel huzur arayışı veya bir pastoral kaçış gibi görünse de, sanatındaki karanlık tonlar ve ifade biçimindeki parçalanmışlık, bu huzurun altındaki melankoliyi ve aidiyetsizlik hissini ele verir. *Ada*, sanatçının kasaba yaşamından, toplumsal beklentilerden ve rasyonel dünyadan koptuğu bir içsel sürgün mekânıdır. Atam'ın (2011) belirttiği üzere, bu tür mekânsal tercihler karakterin dış dünyayla kuramadığı bağı kendi içsel coğrafyasında yeniden inşa etme çabasının bir tezahürüdür.

Ressamın ekonomik durumuna dair net verilerin sunulmaması, karakterin materyalist dünyadan ne denli uzaklaştığını vurgulayan bilinçli bir anlatı tercihidir. Kasaba hiyerarşisinin dışındaki bu izole yaşam, onun toplumsal onay mekanizmalarını reddeden bir öteki olarak konumlandığını gösterir. Dolayısıyla *Ada*, ressam figürünü 1980'li yılların Türk sinemasına hâkim olan bireyin iç dünyasına dönüş izleğinin merkezine yerleştirirken sanatçıyı, toplumsal onaydan bağımsız, kendi yarattığı estetik evrenin içinde hem mahkûm hem de hür bir özne olarak tasvir etmektedir.



Görsel 5. *Ada* (1988), (Filmden Detay)

Semir Aslanyürek'in yazıp yönettiği 2001 yapımı Şellale, 27 Mayıs 1960 darbesi öncesindeki Türkiye'nin kaotik sosyo-politik atmosferini, Hatay'da yaşayan bir ailenin mikro-kozmosu üzerinden ele alan çok katmanlı bir anlatıdır. Film, toplumsal bir kırılma eşiğindeki bireyin konumunu sorgularken; gelenek ile modernleşme, yerel ile evrensel arasındaki gerilimi hem mizahi hem de dramatik bir dille harmanlar. Tuncel Kurtiz ve Fikret Kuşkan'ın performanslarıyla derinleşen bu yapı, sanatın bir direniş ve kimlik inşası aracı olarak rolünü vurgular (Görsel 6).

Filmde Fikret Kuşkan tarafından canlandırılan Ali karakteri, taşra kökenli olup kent yaşamının ve modernitenin talepleriyle yüzleşen bir sanatçı adayıdır. Ali'nin dönüşümü, sadece bireysel bir gelişim hikâyesi değil; aynı zamanda toplumsal yapının sanatçı üzerindeki etkisinin de bir yansımasıdır. Bu noktada Ali'nin karakter inşası, Aslanyürek'in kendi kuramsal çalışmasında belirttiği gibi, dramatik yapının karakterin toplumsal ve psikolojik motivasyonlarıyla örüldüğü bir süreci somutlaştırır (Aslanyürek, 2001). Ressamın ekonomik durumu veya toplumsal statüsü metinde doğrudan bir sorun olarak kodlanmasa da karakterin sanatsal eylemi metaforik bir dille bu unsurları kapsar.

Anlatının en özgün damarlarından biri, kasabadaki rüyaları akan suya anlatma geleneği ile sanatçının yaratım süreci arasında kurulan bağıdır. Rüyaların yorumlanmasının metafizik bir otoriteye (Yusuf Peygamber) bırakılması ve suyun bir arındırıcı/taşıyıcı olarak kullanılması, geçmişin ritüellerini güncel bir ifade biçimine dönüştürür. Fischer-Lichte'nin (2016: 158) performatif estetik kuramı bağlamında ele alındığında; akan suya emanet edilen rüyalar, bireyi gündelik gerçeklikten koparıp geçici bir süre için eşiksel (liminal) bir duruma taşıyan ritüelistik bir eylemdir. Ali'nin sanatsal mücadelesi, bu geleneksel doku ile modern sanatın bireysel tavrı arasında bir köprü kurma çabasıdır. Ricoeur'un (2012: 145) hafıza ve anlatı üzerine vurguladığı gibi, bu sanatsal süreç geçmişin izlerini şimdiki zamanda yeniden anlamlandırma işlevi görür. Şellale, sanatçıyı toplumsal bir rüya anlatıcısı olarak konumlandırarak, sanat ile toplum arasındaki dinamikleri tarihsel bir bağlamda sorgulayan özgün bir yapıt niteliği taşımaktadır.



Görsel 6. *Şellale* (2001), (Filmden Detay)

Türk sinemasındaki derinlikli ressam temsillerinin yanı sıra, 1989-2002 yılları arasında Türk televizyon tarihine damgasını vuran Bizimkiler dizisi, sanatçı figürünün toplumsal algıdaki yerini incelemek adına nev-i şahsına münhasır bir örnektir (Görsel 7). Türkiye'nin kentleşme sancılarını ve neoliberalleşmenin getirdiği dönüşümleri bir apartman mikrokozmosu üzerinden okuyan dizi, sanatçıyı gündelik hayatın kaotik ilişkileri içerisine yerleştirir. Kuşkusuz bu temsili, 1980 askeri darbesi sonrasında şekillenen yeni kültürel iklimden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Yılmaz (2005: 42), 1980 sonrası Türkiye'de sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi irdelediği çalışmasında, darbe sonrası baskıcı ortamın sanatı kamusal alandan daha bireysel ve içsel bir alana ittiğini, sanatçının ise toplumsal muhalefetten ziyade kendi özel dünyasına çekilmek zorunda kaldığını vurgulamaktadır. Bu dönüşüm, Gürbilek'in (2014) ifadesiyle 80'li yıllar bir yandan siyasi bir sessizlik dönemi olsa da, diğer yandan arzuların kışkırtıldığı ve her şeyin bir vitrin nesnesine dönüştüğü bir söz patlaması evresidir. Bu süreçte toplumsal yapı kolektif ideallerden koparak kısa yoldan köşeyi dönme hırsına, etik sınırların esnediği bir pragmatizme ve karakterlerin gündelik hayatına sızan küçük kurnazlıklara evrilmiştir. Bu durum Kozanoğlu'nun (1992) vurguladığı, her şeyin piyasa değerine indirgendiği imaj devri karakterleriyle örtüşmektedir.

Cezmi Baskın'ın hayat verdiği İbrikçi karakteri, tam da bu vitrinleşen dünyanın ressamıdır. İbrikçi artık ulaşılamaz bir bohemden ziyade, Dellaloğlu'nun (2021) işaret ettiği kültürel yozlaşma ile pratik ihtiyaçlar (kira, aidat, karın tokluğu) arasına sıkışmış bir zanaatçı-sanatçı tipolojisidir. Sanatçının isminin 'İbrikçi' gibi alaycı bir lakaba evrilmesi, yüksek sanatın mahalle kültürünün pragmatizmiyle nasıl eridiğini gösterir. O da tıpkı diğer apartman sakinleri gibi, piyasa koşullarında ayakta kalabilmek için sanatını pazarlanabilir bir hammaddeye dönüştürmekten çekinmez. Nihayetinde Bizimkiler, ressam figürünü kutsal bir özne olmaktan çıkarıp, 80 sonrası Türkiye'sinin o 'köşeyi dönme' dokusuna başarıyla eklemeler. Bu durum, sanatçının mistik aurasının yıkılarak hayatın sıradan bir parçası haline gelişini belgelemesi bakımından sosyolojik bir kıymete sahiptir.



Görsel 7. *Bizimkiler* (1989-2002), (Filmden Detay)

Güncel Türk sinemasında ressam/sanatçı figürünün taşra ve bireysel sıkışmışlık ekseninde yeniden üretildiği en önemli örneklerden biri Nuri Bilge Ceylan'ın Kuru Otlar Üstüne filmidir. Filmde zorunlu hizmetini yapan resim öğretmeni Samet, 1980'lerin Ömer Kavur sinemasındaki (Kırık Bir Aşk Hikâyesi) taşra boğuntusunu güncel bir perspektifle yeniden üretir. Ancak buradaki ressam temsili artık anlaşılmayı bekleyen romantik bir sürgün değil; hırsları, hayal kırıklıkları ve etik zaaflarıyla daha insani ve gri bir alanda konumlanır.

Ceylan'ın sinematografisinde merkezî bir yer edinen bu anlatı, Doğu Anadolu'nun ücra bir kasabasında mecburi hizmet yükümlülüğünü yerine getiren resim öğretmeni Samet'in köy hayatına alışma güçlüğü ve resim öğretmeni olmasına rağmen resim yapmak yerine daha pratik bir araç olan fotoğrafa yönelmesi, karakterin taşra ile kurduğu mesafeli ilişkinin temel göstergesidir. Resmin talep ettiği tinsel yatırım ve derinlikli bakıştan kaçınarak anlık ve pragmatik bir araç olan fotoğrafı seçmesi, Samet'in içindeki yabancılaşmayı derinleştirirken; Nuray'ın yaşadığı ağır travmanın ardından yaşama tutunmak

için resme bir direnç alanı olarak yönelmesi, sanatın onarıcı gücünü karakterler arasındaki diyalektik çatışmanın merkezine yerleştirir. Bu noktada anlatı, öğrencilerin resim derslerindeki yaşantılarından ziyade, bu iki figürün sanatsal motivasyonları üzerinden şekillenen bir mikro-iktidar ve yabancılaşma portresi çizer. Samet, İstanbul'un kültürel sermayesine eklemlenme arzusu ile taşranın dondurucu statükosu arasında sıkışmış bir kentli aydın prototipidir. Karakterin Nuray ile girdiği diyalektik tartışmalar; bireyin bencilliğini ve adalet duygusunun göreceliğini açığa çıkarır.

Bu ontolojik sıkışmışlık içerisinde Samet için resim ve dijital imge üretimi, çevresindeki gerçeklikle hemhal olmanın aksine o gerçekliği bir antropolojik veri seviyesine indirgeyerek nesnelleştirmenin ve ona mesafelenmenin aracıdır (Eken, Kaya, 2024: 75-89). Samet, portresini çizdiği veya fotoğrafladığı yerel halkla insani bir bağ kurmak yerine, onlara estetik bir mesafeden, hiyerarşik bir yukarıdan bakışla yaklaşır. Bu durum, sanatçı öznesinin toplumsal kurtuluş idealinden (bkz: Karanlıkta Uyananlar) tamamen koparak, kendi narsistik koza yapısına hapsedildiğini belgelemektedir.

Film, Enayi gibi yapımlardaki saf ve ahlaki üstünlüğe sahip sanatçı imgesini radikal bir biçimde yıkar. Nihayetinde bu karakter, Türkiye'nin darbe sonrası geçirdiği toplumsal dönüşümün ve neoliberal aydın tipolojisinin bir çıktısıdır; sanatçı özneyi kutsiyetinden arındırarak Türk sinemasında temsilin ulaştığı en sofistike noktadır.



Görsel 8. *Kuru Otlar Üstüne* (2023), (Filmden Detay)

Sonuç

Bu çalışma kapsamında incelenen yapıtlar ve karakterler ışığında, Türk sinemasındaki ressam figürünün Türkiye'nin modernleşme serüvenindeki toplumsal ve bireysel kırılmaları yansıtan bir metafor olduğu görülmektedir. Sinemada sanatçının temsili; dönemin sosyo-politik konjonktürü, hâkim ideolojik yönelimleri ve değişen bireysel kimlik kurguları doğrultusunda dinamik bir evrim geçirmiştir. Araştırılan tüm örneklerin temelinde, Türkiye'nin darbelerle kesintiye uğrayan siyasi tarihi ve bu darbelerin yarattığı köklü dönüşüm süreçleri yer almaktadır.

1960'lı yılların toplumsal gerçekçi sinema anlayışında ressam; 27 Mayıs darbesi sonrası oluşan özgürlükçü ortamın etkisiyle sosyal sorunlara duyarlı, sınıf bilinciyle hareket eden ve sanatını toplumsal dönüşümün bir kaldırıcı olarak gören muhalif bir aydın portresiyle karşımıza çıkar. Ancak 1980 askeri darbesinin yarattığı baskı ve apolitikleşme süreci, siyasi iklimi kökten değiştirmiştir. Bu siyasi kırılmayla birlikte ressam figürü; kolektif idealizmden koparak bireysel çatışmaların, yabancılaşmanın ve varoluşsal sorgulamaların öznesi haline gelmiştir. Ada ve Kırık Bir Aşk Hikâyesi gibi yapımlarda görülen bu içsel sürgün hali, sanatçının toplumsal merkezden çevreye, yani marjinalleşmeye doğru itildiğini belgelemektedir.

Günümüz sinemasında ise sanatçı temsili, postmodern bir düzlemde bireysel yalnızlık ve belleğin parçalanmışlığı ekseninde ele alınmaktadır. Şellale gibi örneklerde görüldüğü üzere ressam, geçmişle gelecek arasında bağ kuran melankolik bir anlatıcıyken; Kuru Otlar Üstüne ile zirveye ulaşan Ceylan sinemasının narsistik aydınında bu durum, yerini taşra boğuntusu içinde etik olarak grileşmiş bir yabancılaşmaya bırakır. Televizyonun Bizimkiler örneğinde sunduğu sıradanlaşmış sanatçı imgesi ise,

yüksek sanatın popüler kültürle girdiği etkileşimi göstermesi bakımından kritiktir. Nihayetinde, Türk sinemasında ressam karakteri; kimi zaman romantik bir idealist, kimi zaman sistem karşıtı bir aktivist, kimi zaman ise toplumun kıyasına çekilmiş melankolik bir gözlemci olarak kurgulanmıştır. Hangi temsil biçimi seçilirse seçilsin, sinema perdesi sanatçının toplumsal statüsü, yaratıcılığın sancıları ve sanatın ontolojik anlamı üzerine derinlemesine düşünme olanağı sunan entelektüel bir laboratuvar işlevi görmeye devam etmektedir.

Kaynakça

- Abisel, N. (2014). *Türk Sineması Üzerine Notlar*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Aslanyürek, S. (2001). *Senaryo Kuramı*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türk Sineması*. İstanbul: Cadde Yayınları.
- Berger, J. (1972). *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Büker, S. (1987). *Sinemada Anlam Yaratma*. Ankara: Bilsat Yayınları.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar* (Çev. A. Ekmekçi & Okutan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dinçer, M. (1996). *Türk Sineması Üzerine Düşünceler*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2021). *Modernleşmenin Zihniyet Dünyası: Bir Tanpınar Fetişizmi*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif Estetik*. (Çev. T. Acil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gürbilek, N. (2014). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi* (Çev. Yıldız Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özön, N. (1995). *Karagöz'den Sinemaya: Türk Sineması Tarihi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Sartre, J.-P. (2003). *Varlık ve Hiçlik* (Çev. T. Yosun). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Scognomillo, G. (1998). *Türk Sinema Tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Tokgöz, E. (2005). *Cumhuriyet Döneminde Ekonomik Gelişmeler*. Ankara: AKDTYK Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Platon (2017). *Devlet* (Çev. Furkan Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*. (Çev. M. Özkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eken, G., Kaya, B. (2024). *Kuru Otlar Üstüne Filminin Resimsel Analizi*. Myrina Yayınları.
- Kozanoğlu, C. (1992). *Cilalı İmaj Devri 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yılmaz, A. N. (2005). *1980 Sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*. İstanbul: Ütopya Yayınevi.

İncelenen Filmografi

- Görsel 1. Karanlıkta Uyananlar. (1965). Yönetmen: Ertem Göreç; Senaryo: Vedat Türkali. Türkiye: Lale Film.
- Görsel 2. Enayi. (1975). Yönetmen: Orhan Aksoy. Türkiye: Erman Film.
- Görsel 3. Kırık Bir Aşk Hikâyesi. (1981). Yönetmen: Ömer Kavur; Senaryo: Selim İleri. Türkiye: Yeşilçam Film.
- Görsel 4. Mavi Yolculuk. (1986). Yönetmen: Zafer Par. Türkiye: Varlık Film.
- Görsel 5. Ada. (1988). Yönetmen: Süreyya Duru; Senaryo: Macit Koper. Türkiye: Murat Film.
- Görsel 6. Şellale. (2001). Yönetmen ve Senaryo: Semir Aslanyürek. Türkiye: Aslanyürek Film.
- Görsel 7. Bizimkiler. (1989-2002). [TV Dizisi]. Yönetmen: Yalçın Yelence; Senaryo: Umur Bugay. Türkiye: TRT & Show TV.
- Görsel 8. Kuru Otlar Üstüne. (2023). Yönetmen: Ceylan, N. B. Türkiye: NBC Film.

Çatışma Beyanı: Yazarlar bu araştırma ile ilgili taraf olabilecek herhangi bir kişi ya da kurum ile finansal ilişkilerinin bulunmadığını, dolayısıyla herhangi bir çıkar çatışmasının olmadığını beyan etmektedirler.

Destek ve Teşekkür: Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

Katkı Oranı Beyanı: Yazarların çalışmaya katkı oranları eşittir (Gökhan Eken %50, Burcu Kaya %50).