



Araştırma Makalesi (Research Article)

Görsel anlatıda gastronomi ve destinasyon imgesi: Nuri Bilge Ceylan sinemasında yemek ve mekan motiflerinin analizi

Gastronomy and destination image in visual narrative: Analysis of food and place motifs in the cinema of Nuri Bilge Ceylan

Mehmet Fatih YELMEN^{1*} (orcid.org/ 0000-0003-1143-7403)

Fevziye YELMEN² (orcid.org/ 0000--0003-1108-146X)

¹Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, Ordu, Türkiye

²Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, Ordu, Türkiye

Özet

Amaç: Bu çalışmada, Nuri Bilge Ceylan filmlerinde yer alan yemek sahneleri ile bu sahnelerin gerçekleştiği mekanların görsel ve anlamsal özellikleri incelenmektedir. Çalışma; gastronomi temsilleri bağlamında yeme içme anları ile destinasyon imgesi bağlamında mekan seçimi arasındaki ilişkiyi; görsel anlatı ve senaryo üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır.

Yöntem: Çalışmada, Nuri Bilge Ceylan sinemasında gastronomi ve destinasyon imgelerinin görsel anlatı içinde nasıl kurulduğunu ortaya koymak üzere nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, filmler betimleyici ve karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir.

Bulgular: Çalışmada; Ceylan'ın sinemasında destinasyon imgesinin çekici ve idealize edilmiş estetik bir anlayışı bulunmadığı, ancak destinasyon imgesinin küçük motiflerle sunulduğu sonucuna varılırken, gastronomi imgelerinin ise çoğunlukla toplumsal ilişkileri, gündelik zamanı ve mekanla kurulan duygusal bağı vurgulayacak özellikler taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Tartışma: Nuri Bilge Ceylan filmlerinde yemek sahneleri, yemekle ilişkili mekanlar ve motifler, karakterler arasındaki iletişimin ya da iletişimsizliğin, içsel çatışmanın ve toplumsal mesafenin görsel metaforu olarak kullanılmaktadır. Ceylan'ın filmlerinde; evdeki sofraya, lokanta ya da kahvehane gibi kamusal alanlardaki yemek anlarına rastlanmaktadır. Zaman zaman kırsal alanlarda ve doğayla iç içe gerçekleşen gündelik yeme pratiklerinde, karakterlerin kimlikleri ve kültürel birikimleri mekan üzerinden tanımlanmaktadır. Destinasyon imgesinin doğrudan turizm bağlamı dışında tutulduğunda, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki görsel söylemin ve senaryo söyleminin, otantik ve melankolik olanı inşa ettiği iddiasında bulunulabilir.

Anahtar Kelimeler: Nuri Bilge Ceylan, Yemek, Mekan, Gastronomi, Destinasyon

Abstract

Purpose: This study examines the visual and semantic characteristics of the dining scenes featured in Nuri Bilge Ceylan's films, as well as the settings in which these scenes take place. The study aims to discuss, through visual narrative and screenplay analysis, the relationship between moments of eating and drinking in the context of gastronomic representations and the choice of setting in the context of destination imagery.

Design/methodology/approach: Qualitative research method is employed to reveal how gastronomic and destination imagery are constructed within the visual narrative of Nuri Bilge Ceylan's cinema; the films are analysed descriptively and comparatively.

Results: The study concludes that, while Ceylan's cinema doesn't present an attractive or idealised aesthetic conception of the destination image which is instead conveyed through subtle motifs gastronomic images predominantly carry characteristics that emphasise social relationships, everyday life and the emotional bond formed with the setting.

Discussion: In Nuri Bilge Ceylan's films, scenes involving food, food-related settings and motifs are used as visual metaphors for communication or the lack in this regard between characters, as well as for inner conflict and social distance. In Ceylan's films, we encounter moments of eating both at the dining table at home and in public spaces such as restaurants or coffee houses. At times, in everyday eating practices taking place in rural areas and amidst nature, the characters identities and cultural backgrounds are defined through the setting. When the image of the destination is considered outside the direct context of tourism, it can be argued that the visual and narrative discourse in Nuri Bilge Ceylan's films constructs an authentic and melancholic atmosphere.

Keywords: Nuri Bilge Ceylan, Food, Place, Gastronomy, Destination

*Sorumlu yazar: mehmetfatihyelmen@gmail.com

DOI: 10.33083/joghat.2026.690

Giriş

Görsel bir anlatı aracı olarak sinemada filmler aracılığıyla çeşitli kültürel temsiller inşa edilmekte ve aktarılmaktadır. Bu anlamda sinema, zaman algısını, mekan algısını ve gündelik yaşam pratiklerini şekillendiren bir görsel iletişim alanıdır. Bir sinematografik anlatı içerisinde yemek kültürü ve mekan kullanımı, filmdeki karakterlerin inşası ve onların birbirleriyle olan ilişkileri konusunda önem arz etmektedir. Bu bağlamda gastronomi, beslenmeye ilişkin bir pratik olmasının yanı sıra; kimlik, aidiyet, sınıf ve kültürel süreklilik gibi çok katmanlı anlamları da taşımaktadır. Benzer biçimde mekan, sinemada senaryo gereği anlatılan hikayenin arka planını oluşturmaktadır. Ancak bunun da ötesinde, anlatının duygusal boyutunu belirleyen, karakterlerin psikolojik durumlarını yansıtan ve seyircinin aidiyet hissi geliştirmesini sağlayan bir anlatı bileşeni olarak işlev görmektedir. Turizm bağlamında destinasyon imgesi, bir yere ilişkin algı, beklenti ve duygusal tutumlarının bütününe ifade edebilecek bir kavramdır. Bu kavramın sinematografik karşılığında, mekan temsillerinin seyircide seyahat etme isteği uyandırabileceği ihtimali bulunmaktadır. Bununla birlikte, her filmin doğrudan turistik çekicilik üretmeyi amaçlamadığı unutulmamalıdır. Çünkü bazı senaristler veya yönetmenler mekanı anlatısal gerçekçiliği vurgulamak için veya toplumsal eleştiri bağlamında kullanabilmektedirler. Bu noktada Nuri Bilge Ceylan sinemasının, turistik çekiciliği amaç edinen bir yaklaşımının bulunmadığı, ancak gündelik hayatın sıradan ritmini ve taşra ile kent ilişkisini, eleştirisini ön plana çıkaran bir anlatı diline sahip olduğu söylenebilir.

Görsel Anlatı ve Sinemada Mekanın Kullanım Biçimleri

Resim sanatı, çizgi, renk ve farklı malzemelerin birleşimiyle şekillenen bir anlatım tekniğine dayanırken; sinema, ilk ortaya çıktığı dönemden itibaren sahip olduğu görsel anlatım imkanları sayesinde seyirciler üzerinde diğer sanatlara kıyasla daha derin bir etki bırakmış ve teknolojinin ilerlemesiyle birlikte anlatı olanaklarını sürekli geliştirmiştir (Evliyaoğlu, 2020). Modern iletişimin sağladığı imkanlar sayesinde ve disiplinler arası etkileşimler üzerinden farklı sanat dalları birbirlerinden beslenmişlerdir. Mekan kavramı sinemada olay örgüsünün içinde hikayenin yaşandığı fiziki çevreyi ifade etmektedir. Andrew Higson'a (1996:134) göre anlatım, mekanla anlamlandırılmaktadır. Ancak bununla beraber mekan, sinemasal anlatının duygusal katmanını da taşıyan aktif bir anlam üretim alanı olarak da değerlendirilmelidir. Mekan seçimi, sahnenin dramatik atmosferini oluşturan bir etkidir. Karakterlerin psikolojik durumları, birbirleri aralarındaki ilişkiler ve anlatının genel yapısı, mekanla doğrudan ilişki kurabilmektedir. Bu açılarından değerlendirildiğinde mekan dekoratif bir unsur olmakla birlikte, anlatının dramatik yapısını da şekillendirebilecek bir özelliğe sahiptir.

Sinematografik bir teknik olarak uzun çekim planları, doğal ışık kullanımı ve doğal mekan çekimleri, seyircinin mekanla kurduğu algısal bağın güçlenmesini sağlayabilmektedir. Mekanın genişliği veya darlığı, doğru çekim açıları ve süreleriyle ifade edildiğinde, seyirci de karakterin mekan dolayısıyla yaşayabileceği duygu ve düşüncelere ortak olabilmektedir. Mekan, bu özelliğinin dışında kültürel ve toplumsal kodları da temsil edebilmektedir, çünkü onlar belirli yaşam biçimlerini, sınıfsal konumları ve kültürel pratikleri görünür kılarak seyirciye sunmaktadırlar. Böylelikle örtük bir anlatı biçimiyle de olsa, anlatının unsurlarından biri olmaktadır. Örneğin evin içinde geçen bir sahnede, aile üyelerinin birbirleriyle olan ilişkilerinin boyutu ifade edilebilir. Hangi karakterin, evin hangi alanında daha çok vakit geçirdiği veya neler yaptığı bu mekan üzerinden görselleştirilerek seyirciye sunulur. Benzer biçimde kamusal alanlar da bireyin toplumla kurduğu bağ yansıtabilir. Bu bağın güçlü veya zayıf olması, hikayenin akışını değiştirebilmektedir.

Kameranın kompozisyon bağlamında konumlandığı yer, kahramanla ve diğer karakterlerle olan mesafesi, bakış açısı, hareketli veya durağan oluşu gibi tercihler; aynı zamanda seyircinin de manipüle edilmesini mümkün kılmaktadır. Örneğin kadrajın içine sıkıştırılmış karakterler, psikolojik olarak da bir yere sıkışmışlık hissiyle karşı karşıya kalmaktadırlar. Aksi bir örnekle, geniş ve boşluk hissi uyandıran mekanlarda karaktere odaklanan bir çekimde, karakterin yalnızlaştığı ve çevresine karşı yabancılaştığı hissi görsel olarak ifade edilebilmektedir. Elbette seyirci de karakterin söz konusu durumlarını paylaşmaya davet edilmiş olmaktadır. Bu türden kompozisyonlar, senaryodaki monologlarla veya diyaloglarla pekiştirildiğinde, sahnenin dramatik yapısı daha da güçlenmektedir.

Gastronomi, Yemek Kültürü ve Sinematografik Temsil

Bir eylem ve içerik olarak yemek, bireylerin kimliklerini, toplumsal bağlamdaki konumlarını ve aidiyetlerine dair kültürel kodlarını da içerebilen ve bunu görünür kılan simgesel bir araçtır. Bu açıdan bakıldığında, yeme içme kültürü, antropolojinin ve sosyolojinin çalışma alanı olmakla birlikte, görsel kültür ve iletişim çalışmaları açısından da önemli bir inceleme alanı olarak değerlendirilmelidir. Bir yeme içme pratiğinin hazırlanma, sunulma ve tüketilme süreci, çeşitli teknik detaylara sahip bir süreçtir. Söz konusu süreci temsil eden bir

kavram olarak gastronomi ise, yeme içme pratiklerinin kültürel kimlik, toplumsal yapı, ritüeller ve gündelik yaşamla doğrudan ilişkili olduğu çok katmanlı bir temsil alanıdır.

Sinemada yemek ve yemek sahneleri, anlatının akışını kesintiye uğratabilecek bir ayrıntı gibi görünebilmektedir, çünkü yemek sahnesinde özellikle vurgu yapılan bir yeme içme içeriği, filmin esas konusunu zedeleyebilme potansiyeline sahiptir. Öte yandan, söz konusu içerik karakterlerin ilişkilerini, güç dengelerini ve duygusal durumlarını açığa çıkaran işlevsel bir anlatı unsuru olarak da kullanılabilir. Örneğin Fatih Akın'ın yönetmenliğini yaptığı Soul Kitchen isimli filmdeki bir yemek sahnesinde, ailenin en büyüğü olan anne ve ailenin diğer üyelerinin de bulunduğu geniş bir aile sofrası bulunmaktadır. Sahnenin bir anında anne; sofrada tartışmaya başlayan çifti ve sofradaki tüm insanları bağırarak ikaz eder ve yemeğe devam etmelerini söyler. Tam o anda tartışma aniden sonlanır ve herkes yemeğine devam eder. Böylelikle, bir yemek sahnesiyle sofranın etrafındaki etkileşimler, aile içi hiyerarşiler, kuşaklar arası gerilimler ve sınıfsal farklılıklar görünür kılınabilmiştir. Bu sahnenin tersi olabilecek yalnızca karakterin yemek yediği bir sahnede ise, yalnızlık, yabancılaşma ve içe kapanma gibi duygusal durumların görsel karşılığı sunulmuş olmaktadır. Bu yönüyle salt yeme içmeye dair sahneler de senaryodaki monologdan veya diyalogdan bağımsız olarak da bir anlatı dili sunabilmektedirler.

Sinematografik temsil bağlamında yeme içme sahneleri, yalnızca kültürel bir pratik olarak değil, aynı zamanda estetik bir unsur olarak da kurgulanmaktadır. Yönetmen, bir sahnenin çekiminde, seyircinin o sahneyi nasıl algılayacağına dair bir fikir sahibidir. Başka bir ifadeyle seyirciyi manipüle edebilecek tercihlere sahiptir ve vereceği kararla bunu gerçekleştirmiş olmaktadır. Yönetmen, bunu yaparken renk, doku, ışık, kamera açısı, konumu, kompozisyon gibi görsel anlatıyı inşa eden temel teknik parametreleri kullanmaktadır. Örneğin bir sahnede özellikle yakın planla gösterilen bir yeme içme anı varsa, burada yiyeceğin veya içeceğin maddesel özelliklerini vurgulanmaktadır. Böylelikle seyircinin duygusal anlamda bir tecrübe yaşaması sağlanmaktadır. Geniş planların bulunduğu sahnelerde ise, yeme içme pratiğinin mekanla ve karakterlerle kurduğu ilişkiye vurgu yapılmaktadır.

Sinemada yeme içme temsilleri, turizm ve destinasyon imgesi inşa etmesi bağlamında dolaylı bir görev üstlenmektedirler. Bahsi geçen sahnelerde bulunan, yerel coğrafyaya ait yemekler, gündelik mutfak pratikleri ve yeme içmenin gerçekleştiği sofranın düzenleri, seyircide belirli bir kültürel coğrafyaya ilişkin otantiklik algısını oluşturabilecek unsurlardır. Bu unsurların kullanımı sayesinde hem mekan hem de yeme içme temsili, cazip bir turizm ve destinasyon tercihine dönüşebilme potansiyelini taşımaktadır. Elbette bu temsiller her film için geçerli değildir. Yönetmenin bu konudaki tercihi, filmi tanıtım odaklı bir yapıya dönüştürebilme riskini barındırdığı için yönetmen yeme içme sahnelerini bilinçli olarak sıradanlaştırarak, turistik cazibeden uzak, daha içsel ve gündelik bir kültürel dramatik atmosfer yaratmayı tercih edebilmektedir. Bu yaklaşıma göre yönetmenin tercihi, yeme içme pratiğini bir gösteri nesnesi olmaktan çıkarıp, yaşamın doğal akışı içinde konumlandırmaktadır. Özetle gastronomi ve yeme içme kültürü, sinematografik anlatı içerisinde hem toplumsal kimliğin hem de duygusal atmosferin inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Yeme içme sahnelerinde, filmdeki karakterlerin sosyo ekonomik ve sosyo kültürel dinamiklerini kültürel bağlamlar üzerinden ifade edilmektedir. Bu sahneler, aynı zamanda mekanla birlikte değerlendirildiklerinde, destinasyon imgesinin inşasının ve algısının oluşmasına da katkı sağlamaktadırlar.

Destinasyon İmgesi ve Film Kaynaklı Turizm

Destinasyon kelimesinin farklı tanımları bulunmaktadır. Olalı (1990:85), destinasyonu; güçlü çekicilik unsurlarına ve gelişmiş ulaşım ile turistik altyapıya sahip olması nedeniyle yoğun turistik hareketlerin yöneldiği, ekonomik gelirlerin büyük ölçüde turizmden sağlandığı ve ağırlıklı olarak yabancı ziyaretçiler ile günübirlikçilerin kullandığı yerler olarak tanımlamaktadır. Bahar ve Kozak (2012:35), destinasyonu; benzer kültürel yapı, iklim ve doğal çevre koşullarını paylaşan, doğal ve kültürel kaynakları turistik ürüne dönüştürebilen, ziyaretçilere yönelik özgün etkinlikler geliştirmiş, konaklama, beslenme, ulaşım ve iletişim altyapısına sahip, kamusal hizmetlerin sürdürülebilir biçimde sunulduğu ve bütüncül bir marka ile imaj çerçevesinde algılanan coğrafi bir çekim alanı olarak tanımlamaktadır. Usta (2009:223) ise, destinasyonu; turistik deneyimden doyum sağlanabilmesi için birlikte var olması gereken, farklı işlevsel düzeylerde birbirleriyle ilişkili olan çekicilikler, konaklama olanakları, yeme-içme hizmetleri, eğlence etkinlikleri ve destekleyici hizmet bileşenlerinden oluşan bütünleşik bir sistem olarak tanımlamaktadır. Cho (2000:144) destinasyonu, bireylerin ikamet ettikleri yerlerin dışında, turistik amaçlı olarak ihtiyaç ve taleplerini karşılayabilecekleri bir bölgeye ya da belirli bir turistik ürüne yönelmeleriyle oluşan hedef mekan olarak tanımlamaktadır. Tinsley ve Lynch (2001:372), destinasyonu; turistik faaliyetlere katılan topluluk ile yerel halkın aynı mekansal bağlamda etkileşim içinde bulunduğu, sosyal ve kültürel ilişkilerin iç içe geçtiği coğrafi bir yer ya da bölge olarak ele almaktadır. Tanımlar incelendiğinde, destinasyonun turizm bağlamında ve

dolayısıyla turistler bağlamında ele alındığı dikkati çekmektedir. Nitekim Kemal Güneş (2021:111), turistlerin turizm destinasyonu ziyaretlerini, bir turizm hizmeti ve ürünü satın almaları olarak değerlendirmektedir.

Destinasyon imgesi, örneğin tıpkı ev imgesinde olduğu gibi, bireylerin onun hakkında sahip oldukları duygu ve izlenimlerin bütününe ifade eden çok boyutlu bir kavramdır. Tanımlardan da anlaşıldığı üzere destinasyon imgesi, turizm literatüründe seyahatle ilişkili motivasyon, tercih ve memnuniyet düzeylerini etkileyen temel belirleyicilerden biri olarak kabul edilmektedir. Yine tanımlardan anlaşılmaktadır ki, destinasyon imgesi, yalnızca fiziksel çevreye ilişkin algıları değil, aynı zamanda kültürel içerik, sosyal yaşam, güvenlik algısı ve duygusal çağrışımlar gibi soyut boyutları da içermektedir. Dolayısıyla destinasyon imgesi, nesnel gerçeklikten ziyade, bireyin zihninde inşa edilen öznel bir temsil alanı olarak değerlendirilmektedir.

Görsel medyanın, destinasyon imgesinin oluşumu ve zaman içinde yeniden biçimlenmesinde belirleyici bir etkisi bulunmaktadır. Tanıtım amaçlı yapımlar haricinde, özellikle sinema filmleri ve televizyon dizilerinde bu mekanlar, duygusal ve simgesel unsurların yer aldığı görsel anlatılar sonucunda kültürel üretimler olarak işlev görmektedirler. Seyirciler, seyrettikleri yapımlarda karşılaştıkları mekanları, seyahat ederek görme isteği geliştirebilirler. Böyle bir durumda, sinematografik temsillerin seyahat motivasyonları üzerinde bir etkisi olduğu fikri ölçülebilir. Bu yönüyle filmler, destinasyonların yalnızca bilinirliğini arttıran birer öge olmanın ötesinde, mekanların sembolik değer kazanmasına ve küresel ölçekte tanınır hale gelmesine de katkı sağlamaktadırlar. Bununla birlikte her yönetmenin, sinematografik temsili filminde doğrudan turistik çekicilik amacıyla kullanmadığı dikkate alınmalıdır. Bir mekan sinematografik açıdan, anlatının görsel ve senaryo gereklilikleri doğrultusunda, sıradan ve gündelik bir atmosfer içinde sunulabilir. Bu estetik yaklaşım, pazarlama odaklı klasik turizm tanıtım filmlerinde rastlanan idealize edilmiş mekan imgelerinden farklı olarak, daha gerçekçi ve yerel yaşamla iç içe geçmiş bir destinasyon imgesi üretmektedir. Böylelikle destinasyon imgesi, görsel cazibenin yanı sıra, seyircinin filmle kurduğu duygusal bağ üzerinden algılanma potansiyelini arttıracaktır. Manzara ya da mimari unsurlar; destinasyon imgesinin oluşumunda önemli rol oynamaktadırlar. Ancak, bunun dışında gastronomi ve gündelik yaşam pratikleri de görsel temsillerde belirleyici unsurlardır. Başka bir ifadeyle, insanların yaşam biçimleri, yeme içme ve gündelik rutinleri, seyircide mekanın ruhuna ilişkin bütüncül bir algı oluşmasına katkı sağlayabilecek niteliktedir.

Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Genel Özellikleri

Nuri Bilge Ceylan, filmografisindeki ulusal ve uluslararası ödülleriyle Türkiye’de modern sinemanın önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Sahip olduğu ve benimsediği minimalist anlatı dili; uzun plan kullanımı, doğal ışık tercihleri, sessizliğin ve durağanlığın anlatısal bir araç olarak işlev görmesi gibi unsurlar üzerinden değerlendirmektedir. Yönetmen bu yaklaşımıyla, anlatıda olaydan çok duruma odaklanmaktadır. Karakterlerin iç dünyalarını seyirciye doğrudan sunmamaktadır. Onun yerine, çeşitli motifler aracılığıyla seyirciye adeta ip uçları vermekte ve onu anlatıya dahil etmektedir.

Ceylan, sinemasında taşra ve kent temsillerine önem vermektedir. Lenand M. Roth (2006:78), mekanı sınırlanan hacmi imgeleyen saf fiziksel mekan, ancak görülerek algılanabilen algısal mekan, insan zihninde işlevselliğini kazanan kavramsal mekan, devinimi esas almasıyla içinde yaşayanların yaşamlarına yön veren davranışsal mekan, bir boşluğu kesin çizgilerle dolduran pozitif mekan, önceden var olan bir alanı boşluğa dönüştüren negatif mekan ve aynı türe ait olan bireylerin kendi aralarında koydukları mesafeyi betimleyen kişisel mekan olarak türlere ayırmıştır. Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde Roth’un tarif ettiği mekanların bazılarını rastlanmaktadır. Melike Taşçıoğlu (2003:61), her mekanın bir söz, bir mesaj barındırdığını ifade etmiştir. Martin Heidegger (1996:68) ise, mekanın içinde olmanın, aynı zamanda var olmak olduğunu ve insanın, mekan ile birlikte varlığını da inşa ettiğini söylemiştir. Bu bağlamlarda, özellikle *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* gibi erken dönem filmlerinde ve sonraki bazı filmlerinde kırsal mekanların kullanımı; aidiyet, sıkışmışlık ve kaçma arzusu gibi duygularla ilişkilendirilebilmektedir. Bir mekan olarak taşra, yalnızca coğrafi bir konum olarak değil, psikolojik bir durum olarak da yorumlanmaktadır. Kent hayatına ait mekanlar ise, bireyin toplumsal ilişkilerden kopuşunu, yalnızlaşmasını ve iletişim sorunlarını ele alan bir bağlam içinde ele alınmaktadır. Bu yaklaşımlar, Ceylan’ın sinemasındaki anlatıda mekanın edilgen bir fon olarak değil, karakterlerin ruh hallerini yansıtan etkin bir unsur olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Henri Lefebvre (2014:407) mekanı, bir hedef güden mücadele ve eylemlerin ana kozu olarak görmektedir. Bu düşünceye göre, mekan sadece boş bir alan olarak tanımlanmamıştır, aksine gücün, kontrolün ve çatışmanın temel merkezi olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde de, mekanlar karakterlerle ve olay örgüsüyle ilişkilendirilebilecek yapıdadırlar. Nermi Uygur (1996:140), “Köydeyken, sen köyü tanımasan da, köy seni tanır. Kentteyken, sen kendini tanısan da kent seni tanımaz” sözü, Ceylan’ın filmlerinden özellikle *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* için geçerli gibi görünmektedir. Söz konusu filmlerin tamamında taşra ve kent ilişkisi, anlatının temelini oluşturmaktadır.

Yönetmenin yavaş ilerleyen anlatı temposu, tekrar eden gündelik eylemler ve uzun bekleme anları, seyirciyi karakterlerin zamansal tecrübelerine ortak etmektedir. Söz konusu tempoyu inşa eden sahnelerle eşlik eden sessizlik ve durağanlık, karakterin psikolojik durumlarının ortaya çıkmasını sağlayan unsurlardır. Nuri Bilge Ceylan, yönetmenlikten önce bir fotoğrafçı olarak anılmaktadır. Onun fotoğrafla olan bağının, sineması üzerine oldukça etkili olduğu söylenebilir (Köse, 2020:100). Ceylan, fotoğrafçı kimliğinin yanı sıra edebiyat ve resim sanatına da ilgi duyan bir yönetmendir. Özellikle Rus edebiyatı ve resmi; tabloyu andıran kompozisyonları, filmlerinin estetik dilini açıklamak için kullanılan unsurlardandır. Ceylan bir röportajında şöyle demiştir: “Bir şey yaşayıp da onun hikâyesini Çehov’da bulamayacağınız durum neredeyse yok gibidir. Muhakkak ki gözlemlerimi bile Çehov etkiliyor bunun da farkındayım. Bir sahne yazarım, sonra bir bakarım bu Çehov’un şey hikayesi, ondan esinlendim galiba derim” (Göktürk ve Çapan, 2000:46). Bu bağlamda sinematografinin yalnızca teknik bir tercih olmadığı, yönetmenin onu anlatının düşünsel derinliğini destekleyen bir ifade biçimi olarak kullandığı ortaya konmaktadır.

Buna karşın, Ceylan sinemasında yemek, sofrası, gündelik tüketim pratikleri ve bu pratiklerin mekansal bağlamla ilişkisi üzerine yapılan çalışmaların sınırlı olduğu söylenmelidir. Yemek sahnelerinin aile içi gerilim, sosyo kültürel ve sosyo ekonomik farklar ya da iletişimsizlik temaları kapsamında ele alınmasından ötürü; gastronomik temsilin kültürel ve mekansal boyutları göz ardı edilebilmektedir. Ayrıca turizm çalışmaları açısından değerlendirildiğinde, Ceylan’ın sinemasının destinasyon imgesi üretimine nasıl katkı sağladığı konusu önem arz etmektedir. Yönetmen, mekanları gündelik ve çoğu zaman melankolik bir atmosfer içinde sunmayı tercih ettiğinden, mekanları idealize eden bir yaklaşımdan kaçındığı söylenebilir. Bu tercih, klasik turizm tanıtım anlatılarıyla örtüşmemektedir. Buna rağmen anlatıyı inşa eden mekan, seyirciye adeta bir mekana dair bir duygu sunmaktadır. Bu yönüyle Ceylan’ın filmlerinde mekan, tanıtım amacı taşımamaktadır, ancak mekanın kimliğinin anlatı ve karakterler bağlamında ele alındığı bir destinasyon imgesi üretmektedir. Bu bağlamda çalışma, estetik ve tematik çözümlemelere odaklanan bir yaklaşımı, gastronomi ve destinasyon imgesi boyutlarıyla genişletmeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, yemek ve mekan temsillerinin birlikte ele alınmasının, Nuri Bilge Ceylan sinemasındaki kültürel ve mekansal anlam üretimini daha bütüncül biçimde açıklayabileceği ileri sürülmektedir. Bu yaklaşım, sinema çalışmaları ile turizm ve gastronomi alanları arasında yeni bir tartışma zemini oluşturmayı hedeflemektedir.

Yöntem

Çalışmada, nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, Nuri Bilge Ceylan sinemasında gastronomi ve destinasyon imgelerinin görsel anlatı içinde nasıl kurulduğunu ortaya koymak üzere betimleyici ve karşılaştırmalı film analizi yapılmıştır. Araştırmanın örneklemini, Nuri Bilge Ceylan’ın ticari olarak piyasada satışa sunulmuş olan uzun metrajlı filmlerinin dvd kopyalarından olan *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011), *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) oluşturmaktadır. Bu filmler, yönetmenin farklı dönemlerini temsil etmesi ve hem kırsal hem de kentsel mekanlarda geçen anlatılar içermesi nedeniyle amaca yönelik örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Veri toplama sürecinde filmlerin dijital kopyaları olan “dvd”lerden faydalanılmıştır. Yeme, içme, sofrası düzeni, gıda maddeleri gibi gastronomi unsurlarının ve mekansal temsillerin bir motif olarak belirgin biçimde yer aldığı sahneler belirlenmiştir. Her sahne, zaman kodlarıyla birlikte kayıt altına alınmış ve analiz sürecinde sahnelerin bağlamsal bütünlüğünün korunmasına özen gösterilmiştir. Bu yaklaşımla, sahneler yalnızca görsel estetik açıdan değerlendirilmemiş olup, aynı zamanda filmdeki anlatı içindeki dramatik işlevleriyle birlikte değerlendirilme yapılabilmesini mümkün kılmıştır. Çözümleme sürecinde sahneler, gastronomi imgesi temsilleri ve destinasyon imgesi temsilleri üzerinden analiz edilmiştir. Söz konusu her iki imgeye dair temsiller, bazı sahnelerde iç içe geçtiği için, analizlerin o sahneler için bütüncül bir yapıda olmasına dikkat edilmiştir. Gastronomi imgeleri; yeme içme pratikleri, gündelik yaşam, aile içi ilişkiler ve kültürel aidiyet bağlamlarında ele alınırken, destinasyon temsilleri; mekansal özellikler, turistik çekicilik, otantiklik, sıradanlık ve duygusal atmosfer gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir.

Bulgular

Bu bölümde filmlerde geçen destinasyon ve/veya gastronomi imgelerine dair sahneler ve motifler ele alınmıştır. Sahnelerin yanında parantez içinde belirtilen süreler için, filmlerin yayımlanmış dvd formatında görülen zaman kodları esas alınmıştır.

Kasaba (1997)

Nuri Bilge Ceylan’ın ilk uzun metrajlı filmi olan *Kasaba*’da, Anadolu’nun bir kasabasında yaşayan ailenin hayatı anlatılmaktadır.

Sahne 1 (18:52) : Asiye, okuldan çıktıktan sonra erkek kardeşiyle birlikte eve doğru yürürken bir mezarlığa girerler. Asiye erik toplamaya ve kardeşiyle birlikte erik yemeye başlar.

Sahne 2 (22:52) : Saffet, yanında bulunan bir kişiyle birlikte taş bir duvar üzerinde oturarak külahta dondurma yemektir. Fonda neşeli müzik eşliğinde yükselen çocuk sesleri duyulmaktadır. Arka planda salıncaklı dönme dolap ve lunaparkın hareketli atmosferi görülmektedir.

Sahne 3 (31:11), Sahne 4 (38:47) ve Sahne 5 (01:14:28) : Sahne 3, Sahne 4 ve Sahne 5 birbirine benzer içerikte olduğu için, her iki sahne de aynı maddede ele alınacaktır. Sahne 3'te, Asiye ve Ali, ormanın içinde ateş yakan ailelerinin yanında oturmaktadırlar. Nine bir yandan elma dilimlemektedir, Asiye için ateşin üzerine közlenmesi için mısır hazırlamaktadır. Sahne 4'te ise, akşam olmuştur ve nine elma dilimlemeye devam etmektedir. Aile üyelerinden bir tanesi ise, kirazların o sene çabuk geçtiğini ve cevizlerin bile zamanında olmadığını söyler. Sahne 5'te anne kavun kabuklarını doğramaktadır.

Mayıs Sıkıntısı (1999)

Ceylan'ın ikinci uzun metrajlı filmi olan *Mayıs Sıkıntısı*'nda, doğduğu kasabaya film çekmek için seyahatler gerçekleştiren Muzaffer'in başından geçenler anlatılır.

Sahne 1 (23:51) : Muzaffer ve Saffet, fabrikanın yakınında bulunan araç lastiklerinin atıldığı bir alanda, lastiklerin üzerine oturmuş olarak hem sohbet etmekte hem de ekmek arası köfteye benzeyen bir yemek ve kutulu bir içecek içmektedirler.

Sahne 2 (37:34) : Muzaffer ve annesi salonda bir yandan televizyon seyretmekte, diğer yandan sohbet etmektedirler. Anne erik yemektir.

Sahne 3 (01:00:30) : Saffet, eve akşama doğru gelir. Komşu kadınların, çocukların ve Saffet'in annesi bulunduğu odaya girer. Yerde bir sini üzerinde peynir, zeytin, ekmek gibi yiyecekler ve bir tas ayran bulunmaktadır. Saffet, sofraya bağdaş kurarak oturup karnını doyurmaya başlar.

Sahne 4 (01:16:53) : Yaşlı bir kadın, Ali'yi çağırır ve sepetin içindeki domatesleri Döndü isimli bir kadının evinen bırakmasını söyler. Ali, sepeti alır ve kadının söylediği yöne doğru yürümeye devam eder.

Sahne 5 (01:31:05) : Sahne 5'te Muzaffer ve annesi mutfaktadırlar. Annesi bulaşık işiyle meşgulken Muzaffer ekmeğe peynir sürmektedir. Annesi yumurta pişirmeyi teklif etse de Muzaffer gerek olmadığını söyleyerek peynir ve ekmeği yemeye devam eder.

Sahne 6 (01:23:10) : Muzaffer, Sadık, anne ve baba; çekecekleri filme mekan bakmak üzere Çanakkale'ye gitmişlerdir. Anne ve baba, deniz kenarında, manzara eşliğinde balık ekmek yemekte ve kutu içecek içmektedirler.

Sahne 6 (01:55:12) : Muzaffer'in babası, bir ağacın kenarında oturup yıkadığı elmayı yemeye başlar. Fonda doğa sesleri duyulmaktadır.

Uzak (2002)

Reklam fotoğrafçısı olan Muzaffer'in evine, köydeki akrabası Yusuf gelir. Filmde hem Muzaffer'in hem Yusuf'un yaşadıkları durumlar anlatılmaktadır. Film İstanbul'da geçmektedir. Bazı sahneler Anadolu'nun farklı yerlerinde çekilmiştir. Bahsi geçen sahnelerdeki manzaraların haricinde, filmin genelinde kısa çekimlerle İstanbul'un çeşitli manzaralarına yer verilmiştir. Nuri Bilge Ceylan, bu filmini en otobiyografik filmi olarak adlandırmaktadır (Teker, 2002:36).

Sahne 1 (07:48) : Mahmut geç vakitte, iki parça bayat gibi görünen ekmeğin bulunduğu mutfaktaki masanın üzerine birkaç parça dilimlenmiş peynirden oluşan bir tabak, birkaç zeytinden oluşan bir tabak, bir miktar zeytinyağından oluşan tabak ve bayatlamaması için buzdolabında saklanan orta format fotoğraf makinelerinde kullanılan 120 mm.'lik altı adet film kutusu bırakır. Ekmeği zeytinyağına bandırır ve bir lokma peynir yer.

Sahne 2 (09:30) : Mahmut, deniz kenarında, plastik masa ve sandalyelerin bulunduğu bir yerde çay içip gazete okumaktadır.

Sahne 3 (14:41) : Mahmut ve Saffet, mutfakta çay içip sohbet etmektedirler. Ancak içtikleri çay siyah çay değildir.

Sahne 4 (18:11) : Sahne 4, Mahmut'un odasının penceresinden İstanbul'un karlar altındaki manzarasına bakmasıyla başlar ve Saffet'in karlar altındaki İstanbul'u keşfetmesiyle devam eder.

Sahne 5 (25:56) : Mahmut, Saffet ile birlikte arkadaşlarıyla oturup sohbet etmektedir. Sohbet uzun bir masanın etrafında gerçekleşmektedir ve masada kuru pasta, cips, kuruyemiş ve meyve çeşitlerinden oluşan yiyecekler ve alkollü içecekler bulunmaktadır.

Sahne 6, Sahne 7 ve Sahne 8 (37:52 - 38:19 - 51:49) : Sahne 6, sahne 7 ve sahne 8 birbirini takip eden iki sahneden ve sahne altının çok benzeri olan sahne 7'den oluştuğu için birlikte ele alınmıştır. Sahne 7'de Muzaffer karlı bir sokakta yürümeye başlar ve sahne caz müziğinin duyulduğu 38:19'da bir kafeye bağlanır. Mahmut'un oturduğu masada bir adet alkollü içecek bulunmaktadır. Her iki sahne de İstanbul'a dair bir mekan ve gastronomi imgesini barındırmaktadır. Sahne 8'de ise Mahmut yine sahne 7'deki mekandır, ancak bu defa masada yediği yemeklerin boş tabakları bulunmaktadır.

Sahne 9 (55:45) : Sahne 9, Türkiye'nin farklı yerlerinden coğrafyaları gösteren uzun bir sahnedir. Sahne boyunca gündüz ve gece anlarına ait pastoral motifler kullanılmıştır.

Sahne 10 (01:06:26) : Sahne 10'da, Mahmut'un kızkardeşi kızına yemek yedirmektedir, ancak kızı pek iştahlı değildir. Masada pilav, salata, su ve çorba ya da tavuk yemeğine benzeyen bir yemek bulunmaktadır. Sahne aileyle yapılan bir gezide çocukların yeme içmeyle ilgili durumlarına atıf yapabilecek bir içerik taşımaktadır.

İklimler (2006)

Yönetmenin dördüncü uzun metrajlı filminde, akademisyen İsa ve sevgilisi Bahar'ın çalkantılı ilişkileri anlatılmaktadır. Film, İstanbul, Kaş ve Ağrı'da geçmektedir.

Sahne 1 (00:28) : Bahar'ın başını bir sütuna yasladığı başlayan sahne, İsa'nın sütunlar arasında gezinmesiyle devam eder. Sahnede tarihi bir mekan gösterilmektedir.

Sahne 2 (08:27) : İsa ve Bahar, arkadaşları Arif ve Semra'nın evinde açık havada akşam yemeği yemekteler. Masadaki yemek tam olarak görünmemektedir, ancak şarap şişesi ve kadehleri anlaşılmaktadır. Semra Türk kahvesi içmeyi teklif eder.

Sahne 3 (17:45) : İsa ve Bahar Kaş'ta deniz kenarında birlikte vakit geçirmektedirler. Sahne; deniz, kum ve güneşin cazibeli birer unsur olarak kullanıldığı bir yaz destinasyonu olarak gösterilmiştir.

Sahne 4 (27:01) : İsa tarihi tapınağın bulunduğu bölgede tek başına vakit geçirmektedir. Taşlardan birine uzanıp, sütunları seyretmektedir. İnsanın tarihle doğrudan temas edebilmesine imkan veren turistik bir destinasyon izlenimi için uygun bir sahne elde edilmiştir.

Sahne 5 (30:33) : İsa yağmurlu bir günde İstanbul'da İstiklal caddesinde tek başına yürümektedir. Arka planda Taksim-Tünel hattında hizmet veren meşhur kırmızı tramvayın geldiği görünmektedir.

Sahne 6 (56:43) : Türk Hava Yolları'na ait bir uçak karlı bir havada piste iniş yapar. İsa bir otele girer ve görevliyle odasına gider. Merdivenlerden çıkarken duvarda bulunduğu yere dair ilk ipucu görülür. Duvarda İshakpaşa Sarayı'na ait olan bir resim vardır. Sahne İsa'nın şehir turu manzaralarıyla devam eder. İsa bir mekanda çay içip simit yer. Sahnenin devamında Bahar'ı görür ve onu takip eder. Bu esnada şehirden manzaralar görülür.

Sahne 7 (01:05:05) : İsa ve Bahar bir mekanda sohbet etmekte ve çay içmektedirler. Sohbet esnasında, İsa'nın konakladığı nehrin diğer tarafındaki Ortadoğu isimli otelden bahseder İsa.

Sahne 8 (01:10:09) : İsa, yolda bir yerde ayakta durmakta ve manzarayı seyretmektedir. O esnada yoldan bir at arabası geçer.

Sahne 9 (01:17:39) : İsa, İshakpaşa Sarayı'nın fotoğrafını çekmek için tepeye tırmanır ve tepede İshakpaşa Sarayı'nın fotoğrafını çeker.

Üç Maymun (2008)

Film, kaza sonucu yaşanan bir ölüm olayının, bir ailenin hayatını nasıl değiştirdiğini anlatmaktadır. Filmin muhtelif anlarında İstanbul'a dair şehir manzaralarına yer verilmiştir.

Sahne 1 (09:23) : İsmail masada tek başına yemek yemektir. Tabaklardaki yemekler tam olarak anlaşılamamaktadır. Bir adet iki buçuk litrelik plastik gazoz şişesi belirgindir.

Sahne 2 (11:50) : İsmail yemek yemek üzere masaya oturur, ardından annesi de gelir. Masada ekmek, karpuz ve salata vardır. Anne az sonra pilav da getirir.

Sahne 3 (30:15) : İsmail, annesinin çalıştığı mutfakta oturmuştur. Önünde porselen bir tabakta yemekler ve tabağın yanında da bir dilim ekmek bulunmaktadır. Yemeklerden bir kısmının biber dolması ve makarna anlaşılmaktadır. Arka planda büyük yemek tencerelerinde yemek pişmekte ve taşınmaktadır. Bu sahnenin hemen ardından İsmail ve annesinin sahilde ekmek arası bir şeyler yedikleri görülür. Yanlarında birer kutu ayrı durmaktadır.

Sahne 4 (32:47) : İsmail ve annesi bir düğündedirler. İsmail arkadaşlarıyla otururken bir bardak meyve suyu içer.

Sahne 5 (01:10:48) : Eyüp, kahvehanede oturmuştur. Bayram ile birlikte çay içip sohbet ederler.

Bir Zamanlar Anadolu’da (2011)

Filmde, bir cinayeti aydınlatmaya çalışan savcı, polis, jandarma, doktor ve onların beraberindekilerin yaşadıkları anlatılmaktadır. Filmin genelinde zaman zaman, filmin geçtiği destinasyon olan Kırıkkale’nin Keskin ilçesinin ve yöresinin öne çıkan özelliği olan bozkır manzaralarına yer verilmiştir.

Sahne 1 (0:28) : Üç kişinin bir sofrada yemek yemek ve sohbet etmektedirler. İçlerinden bir tanesi teneke kutuda gazlı olabilecek bir içecek içmektedir, diğer ikisi ise çay bardağında alkol içmektedir.

Sahne 2 (23:00) : Doktor Cemal tuvalet ihtiyacını gidermek üzere kalabalıktan biraz uzaklaşır. İhtiyacını giderdiği esnada şimşek çakar ve anlık bir aydınlanmayla hemen önündeki kayalardaki yüze benzeyen kabartmalardaki sureti fark edip irkilir. Arap Ali’ye gördüğü manzarayı sorar ve o da civarda o tür kayaların bulunduğunu söyler.

Sahne 3 (46:53) : Arap, bir elma ağacını silkelere ve ağaçtan bir sürü elma düşer. İçlerinden bir tanesi uzak bir yere yuvarlanır. Elmanın durduğu yerde başka elmalar da bulunmaktadır.

Sahne 4 (56:29) : Savcı ve beraberindekiler, köyde muhtarın evinde bir süreliğine konaklamak üzere gelirler. Yer sofrasında yemek yer ve sohbet ederler. Sofrada yufka ekmek, taze yeşil biber, peynir, et ve bal olduğu anlaşılmaktadır. Sahnenin devamında çay servisi yapılır.

Sahne 5 (01:20:33) : Arap, bazlama yapan kadınlardan bazlama ister ve bir kenara oturup yer.

Sahne 6 (01:46:00) : Arap, arabanın bagajına birkaç tane kavun koyar.

Sahne 7 (01:58:52) : Doktor Cemal bir hamamda yıkanır ve sonrasında ilçede yürümeye başlar. Kısa bir manzaradan sonra bir lokantada görünür. Burası çorba, köfte ve dürüm servis eden bir işletmedir.

Sahne 8 (02:03:21) : Hapse giren adamın çocuğu kurumun mutfağında kahvaltı yapmaktadır. Doktor Cemal, aşçıya öğle yemeği için ne hazırlayacağını sorar. O da etsiz Yeşil fasulye, çorba ve salata hazırlayacağını söyler.

Kış Uykusu (2014)

Yönetmen, *Kış Uykusu* filminde eski bir tiyatro oyuncusu olan Aydın’ın ailesi ve çevresiyle yaşadığı ilişkileri anlatmaktadır. Film Nevşehir’in Kapadokya bölgesinde çekilmiştir. Filmde, Kapadokya’ya dair çeşitli lokasyonlara rastlanmaktadır.

Sahne 1 (01:42) : Aydın, bir kabın içinde topladığı melki mantarlarını getirir ve otelinde kalan bir misafire lezzetini methederek isteyip istemediğini sorar.

Sahne 2 (22:20) : Aydın odasında çalışırken Necle ona, ıhlamur bittiği için adaçayı getirdiğini söyler ve sohbet ederler.

Sahne 3 (27:57) : Aydın, arkadaşı Suavi ile sohbet ederken, personel Fatma onlara çay servisi yapar.

Sahne 4 (38:06) : Aydın ve Hamdi hoca, Aydın’ın çalışma alanında sohbet ederler. Bir süre sonra Fatma çay ve kurabiye getirir.

Sahne 5 (49:33) : Aydın, Necle ve Nihal kahvaltı yapmaktadırlar ve sohbet etmektedirler. Bir süre sonra Hamdi hoca ve yeğeni İlyas gelir. Onlara da çay ikram edilir.

Sahne 6 (01:01:17) : Aydın, bir masada Japon turistle sohbet etmektedir. Turistin şarap içtiği görülmektedir.

Sahne 7 (01:35:20) : Nihal, arkadaşlarıyla bir buluşma organize etmiştir ve organizasyonda çeşitli ikramlar vardır. Bir süre sonra Nihal ve Aydın mutfakta tartışır.

Sahne 8 (02:22:00) : Aydın, arkadaşı Suavi’yi ziyaret eder. Odada öğretmen Levent de bulunmaktadır. Uzunca bir süre aynı mekanda hem sohbet eder hem de yemek yerler.

Sahne 9 (02:30:07) : Nihal, Hamdi hocanın evini ziyaret eder. İlyas sehpanın üstünde ders çalışmaktadır. Masada bir tabakta elma ve emaye bir kabin içinde portakal bulunmaktadır. Nihal’ çay ikram ederler.

Sahne 10 (02:47:29) : Aydın, arkadaşı Suavi ve öğretmen Levent ile sohbet etmektedirler. Sehpanın üzerinde karaf içinde şarap, şarap şişesi, ahşap bir kap bulunmaktadır.

Sahne 11 (03:04:17) : Aydın, dekorlu porselen bir fincanda çay içmektedir.

Ahlat Ağacı (2018)

Ahlat Ağacı’nda, üniversiteden mezun olan ve sonrasında memleketi Çan’a dönen Sinan’ın, kitap bastırma hedefine ulaşmaya çalışırken ailesi ve çevresiyle kurduğu ilişki, yaşadığı olaylar ve durumlar anlatılmaktadır. Filmde Çan’dan ve Çanakkale’den çeşitli manzaralar yer almaktadır.

Sahne 1 (0:40) : Sinan çay bahçesinin kapalı kısmında oturmakta ve çay içmektedir. Bir süre sonra elinde çantasıyla Çanakkale manzarası eşliğinde yürümeye başlar. Sahnenin sonunda Truva atının replikası görülür.

Sahne 2 (4:00) : Baba eve girer. Mutfığa uğrar ve buzdolabına bakar. Az sonra elinde üzerinde bir bardak suyun, ekmeğin ve atıştırmalık yiyeceklerin olduğu bir tepsiyle salona gelip masaya oturur. O esnada anne de kızına kuru meyve ve çay getirir.

Sahne 3 (14:13) : Sinan babaannesinin evine gider. Sohbet ederler. Babaannesi elinde açmış olduğu yufkayla gözleme yapma hazırlığındadır. Peyniri yufkanın üzerine koymuş olduğu görülür.

Sahne 4 (37:02) : Sinan bir yandan yürümekte bir yandan arkadaşıyla telefonda konuşmaktadır. İlçe manzarası eşliğinde uzunca bir yürüyüş yapar.

Sahne 5 (45:43) : Sinan evdedir. Babasının mutfakta çay eşliğinde bir şeyler atıştırdığı görülür.

Sahne 6 (52:29) : Sinan ilçe otogarından minibüse biner.

Sahne 7 (53:05) : Sinan, sınavdan çıktıktan sonra şehirde yürür ve sahildeki çay bahçesine gider. Orada çay içip bir tanıdığı Nevzat ile sohbet eder. Adam, makarna, piriç, bulgur ve zeytin alacağından bahseder.

Sahne 8 (56:33) : Sinan, kitapçıdadır. Yazar Süleyman’la uzun süren bir sohbet geçer aralarında. Sonrasında her ikisi de oradan ayrılıp şehir manzarası eşliğinde sohbete devam ederler. Deniz manzarası ve pek çok küçük tekne görülür.

Sahne 9 (01:52:31) : Sinan yolda yürürken, imam Veysel ve imam Nazmi’yi elma ağacından elma toplarken görür. Birlikte elma yerler ve sohbet ederler. Yürüyüşün sonunda köy kahvesinde otururlar, çay içerler ve sohbet etmeye devam ederler.

Sonuç ve Tartışma

Nuri Bilge Ceylan’ın Kasaba filminde, gastronomi ve destinasyon imgeleri, alışlagelmiş turizm filmlerinde olduğu gibi tanıtım odaklı bir içerikte kullanılmamıştır. Bunun yerine, kasabaya dair mekanların, gündelik yaşam pratiklerine göre inşa edildiği görülmektedir. Örneğin Asiye ve kardeşinin mezarlıkta geçirdikleri zaman değerlendirildiğinde, buranın bir dua ritüelinin ve kabir ziyaretinin gerçekleştirildiği mekanın ötesine geçtiği söylenebilir. Sahne, mekanın mezarlık olması sebebiyle destinasyon imgesi açısından ilk bakışta cazip gelmeyebilir. Ancak turizm açısından durum bunun tersidir. Kan bağı dolayısıyla gerçekleştirilen şahsi ziyaretler bir kenara bırakılırsa, bir mezarlığın turizm bağlamında bir destinasyona dönüşmesi için ya mezarlıkta meşhur insanların bulunması ya da mezarlığın mimari ve coğrafi olarak sahip olduğu birtakım ayırıcı özellikleri bulunmalıdır. Örneğin Avustralya Sidney’deki Waverley Mezarlığı buna bir örnektir. Mezarlığın resmi sitesinde; Waverley ve South Head mezarlıklarının, okyanus manzarası ve tarihi mermer anıtlarıyla fotoğrafçılar için büyüleyici bir atmosfer sunduğu, ticari çekimler için konsey izni ve tüm ziyaretçiler için mezarlık adabına uygun hareket etme şartı koşulduğu ifade edilmektedir (Waverley Cemeteries, 2026). Benzer şekilde, Fransa Paris’teki Cimetière du Père Lachaise mezarlığı da bu duruma bir örnektir. Mezarlığın resmi internet sitesinde; 43 hektarlık alanıyla Paris’in en büyük mezarlığı olan Père-Lachaise’in, anıtsal mezarları, labirentimsi yolları ve Frédéric Chopin, Rossini, Jim Morrison, Edith Piaf, Alain Bashung, Molière, Balzac, Colette, Marcel Proust, Jean de la Fontaine, Oscar Wilde gibi ünlü isimlerin izleriyle, sanat, tarih ve dinginliği bir arada sunan, üç milyondan fazla ziyaretçiyi kendine çeken benzersiz bir açık hava belleği niteliğinde olduğu ifade edilmiştir (Pere-lachaise cemetery, 2026). Ülkemizde ise, İstanbul’un Eyüp Sultan ilçesinde yer alan Eyüp Sultan mezarlığı bu durumun bir örneğidir. Eyüpsultan

Belediyesi'nin resmi sitesinde Eyüp Sultan Türbesi çevresinde bulunan bu alanın, Fatih Sultan Mehmet'in inşa ettirdiği külliye sonrasında devlet ve din büyüklerinin defnedilmeyi arzuladığı, manevi değeri yüksek ve pek çok ünlü isme ev sahipliği yaptığı, bugün Camii Kebir haziresi ve Gümüşsuyu Mezarlığı bölümleriyle İstanbul'un en saygın anıtsal mezarlıklarından biri olarak öne çıktığı yazmaktadır (Eyüpsultan Mezarlığı, 2026). Sahne 1, yalnızca destinasyon imgesiyle değil, aynı zamanda gastronomi bağlamında da dikkat çekmektedir. Buna göre, mezarlıktaki erik ağacı ve çocukların erik yemesi, mevsimsel bir atıfı ve mezarlıkta bulunması muhtemel bir ağacı da işaret etmektedir. Filmin Çanakkale'de çekildiği, seyirci tarafından bilindiği için, eriğin işaret edildiği sahne yörenin gastronomi potansiyeli de seyirci için bir keşif alanı oluşturmaktadır.

Çocukların burada yedikleri erik, görsel bir cazibe unsuru olmaktan çok, mekanla kurulan duygusal bağın taşıyıcısı haline gelmiştir. Böylelikle mekan turistik bir dekor olmamıştır. Öte yandan gerek ülkemizde gerekse dünyanın başka coğrafyalarındaki mezarlıkların turizm bağlamındaki ziyaretleri, filmdeki mezarlık sahnesinin turizm bağlamında ele alınabilmesini mümkün hale getirmektedir. Filmdeki panayır sahnesi ise; mekanın süreklilik arz eden turistik altyapısından ziyade, dönemsel olarak kurulan ve toplumsal hafızada oluşan bir tecrübe alanı üzerinden anlam bulmuştur. Bu sahne, destinasyon imgesinin değişmeyen coğrafi özellikler taşıyor olmasına alternatif olarak, dönemsel olarak ortaya çıkabilen turizm pratiği olarak da şekillenebileceğini göstermektedir. Karakterlerin burada yedikleri dondurma, bahsi geçen eğlence mekanını, yaşanan keyifli zamana eşlik eden ve yine çoğunlukla yaz aylarında dönemsel olarak tercih edilen bir yiyeceğe vurgu yapan bir motif olarak karşılık bulmuştur. Bahçede geçen yeme içme sahnelerinin ise, turizm bağlamında yerel mutfacı oluşturan yemeklerden ziyade, aynı bağlamda malzemenin bizzat kendisinin tazeliğini ve otantikliğini vurguladığı sonucuna varılmıştır. Başka bir ifadeyle destinasyonun kendisinin lezzetli yemekler sunabildiği, ancak aynı zamanda yemeklerin malzemelerinin de bu destinasyonda bulunabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Saffet, yanında bulunan bir kişiyle birlikte taş bir duvar üzerinde oturarak külahta dondurma yediği sahne, Türkiye'nin çeşitli yerlerinde kurulan panayırları akla getirmektedir. Panayırlar, kasaba, köy gibi küçük yerlerde yaşayan insanların keyifli vakit geçirmelerini sağlayan ve kısa dönemler için kurulan eğlence alanlarıdır. Buralarda çeşitli etkinlikler yapılmaktadır, yiyecek ve içecekler satılmaktadır. Panayırlar, hem civardaki yerleşim yerleri için turistik bir imkan tanımakta hem de fotoğrafçılar için bir konu sunmaktadır. Nitekim fotoğraf sanatçısı Yusuf Dariyerli Panayır isimli bir fotokitap yayımlamıştır. Sahne, gastronomi açısından Saffet'in ve yanındaki adamın dondurma yemesiyle, yeme içme kültürüne dair bir atıfta bulunmaktadır.

Her iki sahnedeki destinasyon imgesi, köy hayatına dair pastoral bir imge sunmaktadır. Sahne 5'te ise anne ve oğlu köy evinde oturmaktadırlar. Anne, yer sofrasındaki tepsiye kavun dilimlemektedir. Gastronomi bağlamında ise, elmaların dilimlenmesi, mısırın közlenmesi, kirazlara ve cevizlere dair replikler, yer sofrasında tepsiye dilimlenen kavunlar köy hayatının otantikliğine vurgu yapmaktadır. Turizm açısından söz konusu otantiklik değerlidir, çünkü destinasyonun önemi, kimi zaman mekanın otantikliğini korumasıyla da belirlenmektedir. Nitekim Çanakkale Belediyesi'nin resmi internet sitesinde, turistlere rehberlik sağlayan kültürel detaylar sekmesinin *Ne Yenir?* alt başlığında "DUR YOLCU! ÇANAKKALE'DE BUNLARI YEMEDEN AYRILMA - Köy hayırlarında keşkek yemeden" ibaresiyle bir madde yer almaktadır (Çanakkale Belediyesi, 2026). Bunun anlamı, turistlerin Çanakkale'nin köylerini ziyaret etme ihtimalleri, dahası bu konuda bir teşvikin söz konusu olmasıdır. Her iki sahnede de bu durumun örneği bulunmaktadır.

Mayıs Sıkıntısı'nda; Muzaffer ve Saffet'in, fabrika yakınındaki atık lastiklerin bulunduğu alanda oturarak ekmek arası köfte benzeri bir yiyecek ve kutulu içecek tüketmeleri, turistik mekan imgesinden ziyade, turizm açısından sokak lezzetleri bağlamında sıradan, gösterişsiz ancak işlevsel bir alan olduğunu göstermektedir. Destinasyon imgesi bu filmde, mekanın doğal güzellikleriyle değil, özellikle küçük yerleşim yerlerindeki gündelik yaşam pratikleri üzerinden kurulmuştur. Muzaffer'in annesiyle birlikte evde televizyon izlerken annesinin erik yediği sahne; turizm açısından, ziyaret edilen destinasyonların yalnızca tabiat ya da tarihsel özellikleriyle değil, aynı zamanda pazarları, bahçeleri ve günlük alışveriş pratikleriyle de değerli hale gelebileceğini göstermektedir. Saffet'in; komşuların ve ailesinin bulunduğu odada yerdeki bir sinideki yemekleri yiyerek karnını doyurması, yerel gündelik yaşam pratiklerinin kolektifliğini göstermektedir. Önceki sahnelerde olduğu gibi, köy hayatına yakın duran bir yeme içme pratiğiyle otantiklik vurgusu yapılmakta ve böylelikle turizmin gerek destinasyon gerekse gastronomi bağlamındaki yerellik vurgusu ortaya çıkmaktadır. Bu sahne özelinde yemek yeme eylemi bireysel bir ihtiyacı gideren bir anı temsil etmektedir. Ancak bununla birlikte sahnede; destinasyon imgesi bağlamında yerel bir özellik olarak misafirperverlik vurgusu da bulunmaktadır, çünkü misafir bir yandan ayrıcalıklı bir konuma sahiptir, fakat öte yandan ailevi sorunların da yanlarında paylaşılabilirdiği samimi bir imajları da vardır. Filmin Çanakkale'de çekiliyor olmasından ve

Muzaffer'in de hem bunu sahnede belirtmesinden hem de peynir yemesinden ötürü Çanakkale'nin Ezine ilçesinin meşhur peyniri Ezine peyniri akla gelmektedir. Seyirci bu sahneyle, hem gündelik hayat rutininden bir kesit görebilmekte hem de zaman zaman oldukça basit ancak lezzetli olabilen ekmek ve yanına katık olarak tercih edilen peynir ürününe şahitlik ederek kendi hayatıyla özdeşlik kurabilme imkanı bulabilmektedir. Ailenin deniz kenarında balık ekmek yediği sahne, Türkiye'de kıyı kentleriyle özdeşleşmiş bir yeme içme pratiğine işaret etmektedir. Bu sahnede, denize kıyısı olan pek çok yerleşim yerinde hem yerli hem de yabancı turistlerin gerçekleştirdikleri eylemlerden bir tanesi olarak hem destinasyon hem de gastronomi imgesini bir arada bulunmaktadır. Muzaffer'in babasının, yeni kopardığı elmayı ağacın yanında oturarak yediği sahne, gastronomiyi yalnızca mutfakla sınırlı bir alan olmaktan çıkarmış, doğanın bizzat kendisini lezzet deneyiminin parçası haline getiren bir süreç olarak göstermiştir. Filmdeki diğer sahnelerde rastlanan otantiklik, bu sahnede de yer almaktadır. Özellikle, dalından koparıldıktan sonra zincir marketlere gelene kadar birkaç el değiştiren ve dolayısıyla bir süre beklemiş olan bir meyveyi yemekle, dalından koparılır koparılmaz yenen bir meyvenin hazını kıyaslama imkanı veren bu sahne, destinasyon ve gastronomi imgesini bir arada barındırmaktadır.

Uzak filmi, yönetmenin neredeyse tamamı İstanbul'da geçen ilk filmidir. Yoğun kar yağışı sonrasında çekilen film, İstanbul özelinde eşine çok sık rastlanmayan manzaralara sahiptir, ancak yönetmenin filmi İstanbul'u turistik anlamda tanıtmaya gayesi bulunmadığından, kentin kar altındaki görsel manzaralarını kısıtlı biçimde kullandığı görülmüştür. Bu bağlamda; filmdeki gastronomi ve destinasyon imgeleri, estetize edilmiş sunumlar üzerinden kullanılmamıştır. Bu imgeler aksine; göç, yalnızlık, yabancılaşma vb. bireyin yerel bir destinasyondan global bir destinasyona doğru yol aldığı yaşadığı krizi belirgin hale getirmiştir. Başka bir ifadeyle söz konusu imgeler, gündelik hayatın rutini ve sıradanlığı üzerinden kurulmaktadır. Film Filmin kahramanlarından Mahmut senaryoya göre Çanakkale'den İstanbul'a göç etmiştir. Bu olay örgüsü içinde, Mahmut'un yediği peynir ve ekmeğini bandırdığı zeytinyağı, gurbetteyken, peyniri ve zeytinyağıyla meşhur memleketi Çanakkale'den gelen yiyeceklerin lezzetine dair seyircide bir algı ve özdeşleşim oluşturabilecek motif olarak belirgin hale gelmektedir. Sahne 2'de, çayın renginden, adaçayı veya ıhlamur gibi bir çay olduğu akla gelmektedir. Bu sahnede, gastronomi bağlamında, sohbet esnasında siyah çay içme geleneğine alternatif bir içecek önerilmektedir. Sahne 4'te, gastronomi imgesi, arkadaşlarla yapılan sohbete eşlik eden yiyecek ve içecek temsilleri üzerinden ele alınmıştır. Özetle filmde İstanbul, Saffet'in kenti gezerken karşılaştığı yabancı turistlere rağmen cazip bir turizm merkezi olarak gösterilmemiştir. Destinasyon imgesi olarak İstanbul, filmde bireyin kendini sıkışmış ve yabancı hissettiği bir metropol olarak temsil edilmiştir. Yiyecek ve içecekler ise çoğunlukla paylaşım ve keyiften çok, alışkanlık, memlekete duyulan özlem ve zaman geçirmeye eşlik etme işlevlerinin vurgulanması şeklinde ele alınmıştır. Bu yönüyle film, bir destinasyon imgesinin her zaman olumlu ve davetkar biçimde görselleştirilmek zorunda olmadığını ortaya koymaktadır.

İklimler filminde coğrafi çeşitlilik üzerinden inşa edilen destinasyon imgesi, Kaş, İstanbul ve Ağrı kentlerinde yapılan çekimlerle ele alınmıştır. Filmdeki yeme içme temsilleri; sade, gündelik ve bağlama özgü pratiklerle sınırlı tutulmuştur. Buna göre yemek ve içecekler; İsa'nın ve Bahar'ın arkadaşlarının evinde yedikleri akşam yemeği, -İsa ve Bahar arasındaki gerginlik haricinde- sohbet eşliğinde keyifle temsil edilirken, İstanbul ve Ağrı'daki yeme içme motifleri bekleyiş, sohbet ve yolculuk anlarının eşlikçisi olarak anlatıya dahil edilmiştir. Filmdeki destinasyon imgesinin, Ceylan'ın önceki filmlerine kıyasla biraz daha turistik çağrışımlara açık olduğu söylenebilir. Çünkü Kaş'ta tarihi tapınak, deniz, kum ve güneşten oluşan tipik bir yazlık lokasyon algısının, İstanbul'da tramvayın sembolik seferiyle ve Ağrı'da İshakpaşa Sarayı'nın ve İsa'nın kaldığı otelin isminin vurgulanmasıyla, bahsi geçen destinasyonların kültür turizmi açısından önemi vurgulanmıştır. Bu anlamda, *İklimler* filminde, gastronomi imgelerine kıyasla, destinasyon imgelerine dair motifler ağır basmaktadır. Ağrı'da, İsa'nın manzarayı seyrettiği bir anda yoldan at arabasının geçmesi, İsa'nın ait olduğu uçak vb. ulaşım imkanlarına sahip modern hayatın karşılık, at arabası bağlamında İsa'nın bulunduğu destinasyonun otantikliğini ön plana çıkarmıştır. Benzer biçimde İsa'nın İshakpaşa Sarayı'nın fotoğraflarını çekmesi, bir yandan onun akademisyen oluşunun -uzmanlık alanıyla ilgili- bir gerekliliği gibi görünmekte, diğer yandan kültürel mirası belgeleme ve hatıra edinme amaçlarını içeren bir turist refleksini de temsil etmektedir.

Nuri Bilge Ceylan'ın, konusu İstanbul'da geçen başka bir filmi olan *Üç Maymun*'da; İstanbul manzaraları film boyunca zaman zaman görünse bile, destinasyon imgesi turistik bir kent cazibesinden ziyade, karakterlerin yaşadığı hayatın ağırlığı ve sıradanlığı üzerinden şekillenmiştir. İsmail'in masada tek başına yemek yediği sahnede gastronomi, iştah açıcı bir unsur olarak algılanmamaktadır. Buradaki gastronomik imge, fizyolojik zorunlu bir ihtiyaç olarak ve mekanik bir süreç olarak temsil edilmiştir. Benzer biçimde İsmail'in, annesiyle yenen yemekte de, sofraya dair detaylı bir motif görülmemektedir. İsmail'in annesinin çalıştığı mutfakta, porselen tabakta yemek yediği sahne ve o sahnede arka planda büyük tencerelerde yemek pişirilmesi, gastronomik ve mekansal bir imge olarak mutfakın, bir üretim alanı olduğunu göstermektedir. Söz konusu

sahnenin devamında, İsmail'in ve annesinin sahilde ekmek arası yiyeceklerle ayran tükettikleri sahne, daha çok kent yaşamına ait gibi görünen hızlı ve pratik beslenme alışkanlıklarına atıfta bulunmaktadır. Sahnede kullanılan mekan olarak sahil, turistik çekiciliğiyle ele alınmamıştır. Bu sahnede sahil, olarak çalışan bireylerin mesaiden sonra vakit geçirdikleri, dinlendikleri bir alan olarak kullanılmıştır. Bu durum, sahnedeki destinasyon imgesinin gündelik yaşam bağlamında bir tür boş zaman etkinliği olduğunu göstermektedir. İsmail ve annesinin katıldığı düğün sahnesinde, destinasyon imgesi kültürel bir etkinlik üzerinden tanımlanmıştır. Gastronomik imgeyse, düğün gibi toplumsal cemiyetlerde yeme içme eyleminin önceden belirlenmiş sınırlar üzerinden şekillendiğini göstermektedir. Benzer bir sosyalleşme biçimi, Eyüp'ün kahvehanede Bayram ile birlikte çay içerek sohbet etmesi üzerinden ele alınmıştır. Burada da bir içecek olarak çay, gastronomik anlamda sosyalleşmenin motifi olarak kullanılmıştır. Söz konusu sahnedeki destinasyon imgesi ise, kahvehane olarak yansımıştır.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmindeki anlatısında ağırlıklı olarak bozkır manzaralarından oluşan bir destinasyon seçen yönetmen, bu filmde coğrafyanın tek düzelikliğini, mesafelerin uzunluğunu ve taşra yaşamının durağanlığını imgeleştirmiştir. Filmin senaryosunun ana ögesi olan cinayet olayının geçmişi, ilk sahnedeki gastronomi imgesiyle belirtilmiştir. Birlikte yemek yiyen üç kişiden ikisi akrabadır ve içlerinden bir tanesi diğerini öldürecektir. Sahnedeki gastronomi imgesi; birlikte keyifle yenen bir yemeğe rağmen, cinayet gibi öfke yüklü bir olayın gerçekleşebileceğini vurgulayan bir imgedir. Doktor Cemal'in tuvalet ihtiyacını giderirken kayalardaki yüze benzeyen şekilleri fark etmesi, tabiatın insan üzerinde yarattığı gizemli, ürkütücü ve çekici etkiyi göstermektedir. Bu sahnedeki destinasyon imgesinin, İklimler filminde olduğu gibi yalnızca fiziki güzelliklerden değil, daha ziyade psikolojik ve kültürel çağrışımlardan da beslendiğini göstermektedir. Arap Ali'nin silkelediği elma ağacından yere düşen elmalar ve bir elmanın yuvarlanarak başka elmaların bulunduğu yere ulaşması, doğanın kendiliğinden sunduğu bereketin bir temsili olarak belirginleşmektedir. Sahne, aynı zamanda kırsal yaşamda gıdaya erişimin marketlerden değil, doğrudan doğadan sağlanabildiği düşüncesini de akla getirmektedir. Muhtarın evindeki yer sofrasının kurul olduğu yemek sahnesi, filmin gastronomi temsilleri açısından en güçlü sahnesi olarak nitelendirilebilir. Yufka ekmek, taze biber, peynir, et ve baldan oluşan sofraya, hem yerel ürünleri hem de misafire en iyi yiyecekleri sunma geleneğini temsil etmektedir. Arap'ın kadınlardan bazlama ekmek isteyip hemen oracıkta oturup yemeye başlaması, kırsal alanda yiyeceğin hızlı, anlık ve küçük bir ricayla aracısız biçimde temin edilebildiğini göstermektedir. Yine Arap'ın arabanın bagajına koyduğu kavunlar, bölgeyle özdeşleşebilecek bir tarımsal ürünü ve coğrafyanın üretim kapasitesini gösteren bir motif olarak gastronomi imgesine katkıda bulunmaktadır. Doktorun hamamda yıkandıktan sonra ilçedeki çorba, köfte ve dürüm servis edilen bir lokantaya girmesi, küçük yerleşim yerlerinde sosyal yaşamın hamam ve küçük lokantalar gibi mekanlarda şekillendiği fikrini gastronomi ve destinasyon imgesiyle birlikte vurgulamaktadır. Doktorun, kurumun aşçısına sorarak öğrendiği etsiz yeşil fasulye, çorba ve salatadan oluşan öğle yemeği menüsü, gastronomi imgesi bağlamında yemekle kurulan ilişkinin kurumsal işleyiş ve sınırlı imkanlarla şekillendiğini göstermektedir.

Filmin çekildiği lokasyon açısından değerlendirildiğinde, doğrudan bir turizm ve destinasyon imgesi olan Kapadokya, *Kış Uykusu* filminde sıcak hava balonlarına ve peribacalarının sunduğu manzaralara yer verilmemiştir. Öte yandan, söz konusu lokasyonun yılki atları açısından önemli olduğu, anlatının görselliğine katkıda bulunan bir destinasyon imgesi olarak ele alınmıştır. Aydın'ın topladığı melki mantarlarını misafirine önererek lezzetini anlatması, Kapadokya'nın yerel mutfak kültürüne doğrudan bir gönderme olarak dikkat çekmektedir. Bu sahnede gastronomi imgesi, hazır servis edilen bir otel yemeğine kıyasla, doğadan toplanan ve yerel bilgiyle anlam kazanan bir ürün üzerinden temsil edilmiştir. Necla'nın, Aydın'a ihlamur kalmadığını söyleyerek ada çayı getirmesi, bitki çaylarının siyah çaya alternatif bir tercih olduğunu göstermektedir. Bu tercih, soğuk iklim koşullarında içecek kültürünün gastronomik imgesi olarak sağlık ve rahatlama odaklı bir işlev de üstlendiğini düşündürür. Aydın'ın Suavi ve Hamdi hocayla buluşmalarında da çay servisi gerçekleşmiştir, ancak bu defa siyah çay ikram edilmiştir. Çay ikramı, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de dikkati çeken bir motif olmuştur. Ancak *Kış Uykusu*'nda siyah çayın dışına özellikle ada çayına vurgu yapıldığı görülmektedir. Aydın'ın, ada çayını arasında kan bağı olan ablasıyla, siyah çayı ise aile dışından arkadaşı veya misafiri olanlarla içmiş olması, bir gastronomik imge olarak çayın insan ilişkilerine göre tercih edilebilir bir içecek olduğunu da düşündürmektedir. Kahvaltı sofrasının ve ardından misafirlere çay ikramının bulunduğu Sahne 3, Sahne 4, Sahne 5 ve Sahne 7'de, gastronomi imgesi aile içi iletişimi ve sosyal etkileşimi de inşa eden bir imgeye dönüşmüştür. Bu durum yine *Üç Maymun*'da İsmail'in annesiyle yemek yediği Sahne 1 ve Sahne 2'de, ayrıca *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ele alınan Sahne 4'teki içeriğe benzemektedir. Söz konusu filmlerdeki sahnelerde de, sofrada aile içi iletişimin ve sosyal etkileşimin izleri bulunmaktadır. Aydın'ın şarap içmekte olan Japon turistle sohbet ettiği sahne, Kapadokya'nın uluslararası turizm açısından sahip olduğu yere dair ipucu veren bir destinasyon imgesi olmuştur. Aydın, Suavi ve Levent'in aynı mekanda uzun süren

sohbetlerine eşlik eden yeme içme eylemindeki gastronomik bir imge, zamanı adeta yavaşlatan bir sosyalleşme eylemi olarak algılanmaya imkan sağlaması, bu sahneyi diğer benzer sosyalleşme içeriğine sahip gastronomik imgelerden ayırmaktadır. Sahne 9'daki gastronomik imgelerden çayın yanındaki elma ve portakal, Aydın'ın evindeki kurabiye ikramına göre daha mütevazı bir misafirperverliği ifade etmektedir. Aydın'ın tek başına otururken dekorlu porselen fincanda çay içtiği sahne, karakterin yalnızlığını ve statüsünü vurgulayan bir motif olarak belirgin hale gelmiştir.

Nuri Bilge Ceylan'ın Çan ve Çanakkale'de çektiği *Ahlat Ağacı* filminde, destinasyon imgelerinde Truva Atı ve Çanakkale Şehitliği, ön plana çıkarılmayan turizm destinasyonlarıdır. Filmin çekildiği destinasyon imgeleri, geri dönülen, hesaplaşılan ve ilişkilerin yeniden kurulduğu mekanlar olarak temsil edilmiştir. Sinan'ın çay bahçesinde çay içtikten sonra Çanakkale manzarası eşliğinde yürüdüğü sahnenin sonunda Truva Atı replikasının görünmesi, turistik imgelerle gündelik yaşam pratiklerinin aynı anlatı içinde bulunduğunu göstermektedir. Çanakkale'nin sahip olduğu tarihi ve kültürel bağlamdaki turistik öneminin yanı sıra, bir destinasyon imgesi olarak çay bahçesi, yerel halkın gündelik olarak kullandığı bir sosyal alan olarak vurgulanmıştır. Truva Atı küresel ölçekte tanınan bir turizm simgesi olmakla birlikte, Sinan'ın bir sahnede atın replikasının içine saklanması, simgesel bir motifin gündelik hayata karışmış olduğunu ifade eden bir anlatıdır. Babanın mutfaktan aldığı su, ekmek ve küçük atıştırmalıklardan oluşan tepsile salona geçip akşam yemeğini yemesi ve aynı esnada annenin de kızına çay ve meyve getirmesi, hem ailenin maddi durumuna hem de aile içi ilişkilere dair bir temsil oluşturmuştur. Sahnedeki gastronomi imgesi; pratik, gösteriştenden uzak, ancak babanın kendi yemeğini kendisinin servis etmesinden ötürü bireyselliğin vurgulandığı bir imgeye sahiptir. Sinan'ın babaannesini ziyaret ettiği ve babaannenin yufka açıp gözleme hazırladığı sahne, geleneksel mutfak bilgisinin kuşaktan kuşağa aktarıldığını gösteren bir gastronomik imgeyi temsil etmektedir. Sahne 4'te Sinan'ın arkadaşıyla telefonda konuşarak yürüdüğü uzunca süren sahnede, destinasyon imgesi arka plandadır. Sahne 6'daysa Sinan'ın ilçe otogarından şehre gitmek üzere minibüse binmesi, taşra yaşamında ulaşımın büyük ölçüde minibüs ve kısa mesafeli yolculuklarla sürdüğünü göstermekte ve böylelikle sahnedeki destinasyon imgesi olarak otogarın yalnızca turistik erişim noktası olarak değil, aynı zamanda ulaşım anlamında mecburi bir tercih olarak temsil edildiğini de temsil etmektedir. Sahne 5'te babanın mutfakta çay içerek bir şeyler atıştırması, önceki filmlerde olduğu gibi, çayın gündelik rutinin bir parçası olduğu fikrini vurgulayan bir gastronomik imgedir. Sinan'ın sahildeki çay bahçesinde piyangocu Nevzat ile sohbeti sırasında duyulan makarna, pirinç, bulgur ve zeytin gibi temel gıda maddelerine dair detaylar, gastronomik imgenin yalnızca estetik değil, ekonomik ve yaşamsal bir bağlamda ele alındığını göstermektedir. Çay, bu sahnede yine sosyalleşmenin merkezinde olan gastronomik bir imgedir. Destinasyon imgesi olarak sahildeki çay bahçesi ise, potansiyel turistik bir mekanın ekonomik cazibenin yanı sıra gündelik yaşamın sıradan ihtiyaçları üzerinden de şekillenen bir mekan olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Sahne 8'de kitapçıdan çıkan Sinan ve Süleyman'ın deniz ve küçük tekne manzaraları eşliğinde sohbet ederek yürüyüşleri, seyirciye kentin kültürel ve fiziksel alanlarının iç içe geçtiği mekansal bir algı sunmaktadır. Liman ve tekne motiflerinin bulunduğu sahnedeki destinasyon imgesi, seyirciye Çanakkale'nin sahip olduğu kıyı kenti kimliğini hatırlatacak potansiyele sahiptir. Sinan'ın, ağaçtan elma toplayan imam Veysel ve imam Nazmi ile birlikte elma yemesi, yaptıkları uzun yürüyüş ve sonunda köy kahvesinde çay eşliğinde sohbete devam etmeleri; doğrudan doğadan beslenme pratiğini ve kırsal yaşamın sadeliğini vurgulamaktadır. Benzer bir imgelem, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de kullanılmıştır.

Sonuç olarak, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde gastronomi ve destinasyon imgeleri, bir turizm anlatısında rastlanması muhtemel davetkar, cazibeli motifler içermemektedir. Buna karşılık filmlerde, gündelik hayatın içine karışmış, sıradan ama anlam yüklü ayrıntılar yer almaktadır. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda mezarlık, panayır, ev içleri, bahçeler ya da sokaklar; erik, dondurma, ekmek arası yiyecekler ve yer sofrası gibi basit yeme içme pratiklerini temsil eden imgeler, turistik bir dekor olmaktan çok, kasaba yaşamının duygusal ve toplumsal dokusunu yansıtmaktadır. Turizm konusunda dünya çapında önemi haiz olan İstanbul, *Uzak* ve *Üç Maymun*'da yabancılaşmanın, yalnızlığın ve gündelik rutinin ağır bastığı bir yaşam alanı olarak ele alınmıştır. Bu filmlerdeki gastronomi imgesi, çoğunlukla keyifli bir paylaşım anından ziyade, alışkanlıkların ve zorunlulukların parçasıdır. İklimler filminde destinasyon imgeleri, ilk filmlerine kıyasla daha tanıdık turistik çağrışımlar üretse de, yemek sahneleri yine sadedir. Yemek motifleri; yolculuklara, bekleyişlere ve gündelik sohbetlere eşlik eden küçük anlar olarak anlatıya dahil edilmiştir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu*'nda ise destinasyon yalnızca arka planı oluşturan mekanlar değildirler. Gastronomik imgeyi oluşturan motifler; doğadan beslenme, misafir ağırlama, küçük lokantalar, yer sofraları ve bitki çayları gibi kırsal yaşamın ritmini ve insan ilişkilerinin biçimini belirleyen temel bir unsur olarak ele alınmıştır. *Ahlat Ağacı*'nda da, Truva Atı ve Çanakkale gibi güçlü turistik simgeler geri planda tutulmuştur. Gastronomik imgeler bağlamında; çay bahçeleri, minibüs yolculukları, evde yapılan basit atıştırmalıklar ve kuşaktan kuşağa aktarılan mutfak bilgisi

öne çıkarılmıştır. Böylece destinasyon imgeleri, gezilip görülen bir yerden çok, insanın iç hesaplaşma yaşadığı, geçmişle bağ kurduğu ve kendini ait hissettiği bir yaşam alanı olarak temsil edilmiştir. Tüm bu filmler birlikte düşünüldüğünde; Ceylan sinemasında destinasyon imgesinin küçük motifler dışında her zaman çekici ve idealize edilmiş biçimde sunulmadığı, gastronomi imgelerinin ise çoğunlukla toplumsal ilişkileri, gündelik zamanı ve mekanla kurulan duygusal bağı ifade eden biçimde anlatıya dahil edildiği sonucuna varılmıştır.

Etik Beyan: Araştırmanın arşiv tarama ve doküman analizi odaklı olması insan veya hayvanlar üzerinden (anket, mülakat, odak grup çalışması, insan veya hayvanlar üzerinde deneysel çalışmalar) veriler toplanmaması nedeniyle etik kurul raporuna gerek duyulmamıştır.

Yazar Katkı Beyanı: 1. Yazarın katkı oranı %50, 2. Yazarın katkı oranı ise %50'dir.

Çıkar Beyanı: Yazarlar arasında çıkar çatışması yoktur.

Kaynakça

- Bahar, O., Kozak, M., (2005). *Küreselleşme sürecinde uluslararası turizm ve rekabet edebilirlik*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Evliyaoğlu, S. (2020). Anlatının temel kavramları ve sinema. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 345-384.
- Göktürk, Y., Çapan, S. (2000). Böbrek denince. *Roll Dergisi*, sayı 38, s.46.
- Güneş, K. (2021). *Destinasyon kalitesi, destinasyon sadakati ve destinasyon memnuniyeti arasındaki ilişkilerin incelenmesi: Isparta örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Turizm İşletmeciliği Anabilim Dalı. Isparta.
- Heidegger, M. (1996). Kentin felsefesi / inşa etmek, oturmak, düşünmek. *Cogito*, 6, 67-70.
- Higson, A. (1996). *Dissolving views: key writings on British cinema*. Cassell.
- Jafari, J. (Edt.). (2000). Cho, B. H. "Destination". *Encyclopedia of tourism*, Australia, ss. 144-145.
- Köse, K. (2020). *Fotoğraf ve sinema ilişkisinin Nuri Bilge Ceylan sineması bağlamında analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Aydın Üniversitesi Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Televizyon ve Sinema Programı. İstanbul.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekanın üretimi*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Olalı, H., (1990). *Turizm politikası ve planlaması*. İstanbul: İşletme Fakültesi Yayın No: 228.
- Roth, L. M. (2006). *Mimarlığın öyküsü*. (E. Akça, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Taşcıoğlu, M. (2003). *Bir Görsel iletişim platformu olarak mekan*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Teker, A. (2002). Sinemanın etkileme gücü azaldı. *Mega Movie Dergisi*, Aralık.
- Tinsley, R., Lynch, P., (2001). "Small tourism business networks and destination development", 20, *Hospitality Management*, ss. 367-378.
- Usta, Ö. (2009). *Turizm: genel ve yapısal yaklaşım*. Ankara: Detay Yayıncılık.
- Uygur, N. (1996). Kentler, köyler. Kent ve Kültürü, *Cogito* Sayı:8.

İnternet Kaynakları

- <https://canakkale.ktb.gov.tr/TR-216996/ne-yenir.html>, Erişim Tarihi: 10.01.2026
- <https://www.eyupsultan.bel.tr/tr/main/pages/eyupsultan-mezarligi/1814>, Erişim Tarihi: 10.01.2026
- <https://pere-lachaise.com/pere-lachaise-cemetery/>, Erişim Tarihi: 10.01.2026
- https://www.waverley.nsw.gov.au/cemeteries/about_us/filming_and_photography, Erişim Tarihi: 10.01.2026