

NEAR EAST UNIVERSITY



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

FACULTY OF COMMUNICATION - COMMUNICATION RESEARCH CENTER  
1st INTERNATIONAL CINEMA SYMPOSIUM

İLETİŞİM FAKÜLTESİ - İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ  
1. ULUSLARARASI SİNEMA SEMPOZYUMU

# KÜLTÜR - SİNEMA İLİŞKİSİ VE SİNEMA DİLİNDE KÜLTÜR BİLDİRİ KİTABI

14-15-16 HAZİRAN 2021

## INTERRELATION BETWEEN CULTURE AND CINEMA AND CULTURE IN THE LANGUAGE OF CINEMA PROCEEDINGS BOOK

14-15-16 JUNE 2021



EDİTÖR  
DOÇ. DR. FEVZİ KASAP  
EDİTÖR YARDIMCISI  
ÖĞR. GÖR. MURAT CEM ACARALP

[www.neu.edu.tr](http://www.neu.edu.tr)



---

**KÜLTÜR - SİNEMA İLİŞKİSİ  
VE SİNEMA DİLİNDE KÜLTÜR  
BİLDİRİ KİTABI**  
14-15-16 Haziran 2021

---

---

**INTERRELATION BETWEEN CULTURE AND  
CINEMA AND CULTURE IN THE LANGUAGE  
OF CINEMA PROCEEDINGS BOOK**  
June 14-15-16, 2021

---

*Editör/Edited by*  
Doç. Dr. Fevzi KASAP

**Editör Yardımcısı / Editorial Assistant**  
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP

Lefkoşa, 2021

## YDÜ YAYINLARI

Elektronik Baskı : Eylül 2021

Yayıncı Sertifika / ISBN : 978-605-9415-65-1

***Kitap bölümlerine ait her türlü yasal/akademik sorumluluk bölüm yazarlarına aittir.***

### © Yakın Doğu Üniversitesi Yayınları

*Her hakkı saklıdır. Yazarından ve yayınevinden yazılı izin alınmaksızın bu kitabın fotokopi veya diğer yollarla kısmen veya tamamen çoğaltılması, basılması ve yayınlanması yasaktır. Aksine davranış, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu gereğince, 5 yıla kadar hapis ve adli para cezaları ile fotokopi ve basım aletlerine el konulmasını gerektirir.*

**Kapak Fotoğraf** : Yrd. Doç. Dr. Ediz TUNCEL

**Kapak Tasarım** : Arş. Gör. Fuat Boğaç EVREN

**Redaksiyon** : Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP :

**Cilt ve Sayı** : 1 / 1

### YAYIN DEĞERLENDİRME VE DÜZENLEME

Doç. Dr. Fevzi KASAP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC - Başkan  
Prof. Dr. Elif Asude TUNCA - Lefke Avrupa Üniversitesi, KKTC - Üye  
Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD - Doğu Akdeniz Üniversitesi, KKTC - Üye  
Prof. Dr. Belkis TARHAN - Lefke Avrupa Üniversitesi, KKTC - Üye  
Prof. Dr. Fatoş ADILOĞLU - Doğu Akdeniz Üniversitesi, KKTC - Üye  
Prof. Dr. Ahmet GÜNEYLİ - Lefke Avrupa Üniversitesi, KKTC - Üye  
Doç. Dr. Sabire SOYTOK - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir - Üye  
Yrd. Doç. Dr. Özen ÇATAL - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC - Üye  
Dr. Öğr. Üyesi Zuhâl ÇETİN ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir - Üye  
Dr. Serkan FUNDALAR - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC - Üye  
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC - Üye

### TEKNİK DANIŞMA EKİBİ

**İdari Koordinasyon** : Öğr. Gör. Zeyde Yalın ÖREK

**YDÜ TV CANLI YAYIN** : Genel Müdür Evren MANER

**Çeviri Danışmanı** : Dr. Görâl Erinc YILMAZ

**Yayın Yönetmenleri**

**Çeviri Destek Web** : Yrd. Doç. Dr. Könl MEMMEDOV

: Barış PARLAN  
: Göksel ŞİMŞEK  
: Ferda AŞAROĞLU  
: Betül ŞİMŞEK  
: Aptullah SAYAR  
: Muhammet ATLİGER  
: Serap KABAK

**Çeviri** : Yrd. Doç. Dr. Ediz TUNCEL

**Web Yazılım**

**Geliştirme ve**

**Tasarım Birimi** : Takım Lideri Orhan ÖZKILIÇ

### Kütüphane Bilgi Kartı

Editör: Doç.Dr. Fevzi Kasap

1. KÜLTÜR - SİNEMA İLİŞKİSİ VE SİNEMA DİLİNDE KÜLTÜR BİLDİRİ KİTABI, Elektronik Baskı
2. ISBN: 978-605-9415-65-1, ii + 253 sayfa, kaynakça var

**GENEL DAĞITIM ve İSTEME ADRESİ**  
**Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Araş. Merk.**  
Yakın Doğu Bulvarı PK.99138 Lefkoşa/KKTC  
Tel : (0.392) 223 64 64 • Faks: (0.392) 223 64  
61 Web: usc2021.neu.edu.tr • e-posta:  
icw.neu@neu.edu.tr

## **ONUR KURULU / HONORARY BOARD**

- Prof. Dr. İrfan S. GÜNSEL - Yakın Doğu Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı  
Prof. Dr. Mustafa KURT - YDÜ Rektör Yrd.- İletişim Fakültesi Dekan Vek.  
Prof. Dr. Tamer ŞANLIDAĞ - YDÜ Rektör Yrd.- Mükemmeliyet Merkezi Bşk.  
Menderes DEMİR - Türk Dünyası Kültür Sanat Sinema Vakfı  
Prof. Dr. Muhsin KAR - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Rektörü  
Prof. Dr. Elchin BABAYEV - Bakü Devlet Üniversitesi Rektörü  
Prof. Dr. Alpaslan CEYLAN - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Rektörü  
Prof. Dr. Asılбек KULMIRZAYEV - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Rektör Vekili  
Prof. Dr. İbrahim YOLDAŞOV - Kazaki Milli Al Farabi Üniversitesi Rektörü  
Prof. Dr. Akan ABDUALİYEV - Kazakistan Jürgenov Milli Sanat Akademisi  
Prof. Dr. İbrahim YOLDAŞEV - Özbekistan-Taşkent Devlet Medeniyet ve Sanat Enstitüsü  
Prof. Dr. Ahmet KARADAĞ - Yozgat Bozok Üniversitesi Rektörü  
Prof. Dr. Refik POLAT - Karabük Üniversitesi Rektörü  
Prof. Dr. Hanım Ceyran MAHMUDOVA - Azerbaycan Medeniyet ve İnce Sanat Üniversitesi  
Sefer CANOSKÍ - Amerika Fon Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkan Yardımcısı  
Engin ÇAĞLAR - FİLM-SAN Vakfı Başkanı

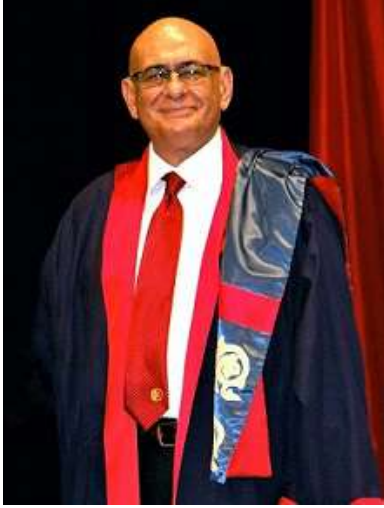
## **SEMPOZYUM YÜRÜTME KURULU SYMPOSIUM EXECUTIVE BOARD**

- Doç. Dr. Fevzi KASAP (Başkan) - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Menderes DEMİR - Türk Dünyası Kültür Sanat Sinema Vakfı  
Dr. Öğretim Görevlisi Zuhal Çetin ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir  
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Ufuk ÇELİK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Sinem KASIMOĞLU - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Ayhan DOLUNAY - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Dr. Öğr. Üyesi Serkan FUNDALAR - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Öğr. Gör. Zeyde Yalınar ÖREK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Hayri ÇOLAŞAN

## BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

- Prof. Dr. Ayhan BIBER - Arel Üniversitesi - İstanbul  
Prof. Dr. Aytekin CAN - Selçuk Üniversitesi - Konya  
Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Fatoş SILMAN – Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ – Selçuk Üniversitesi – Konya  
Prof. Dr. Oğuz MAKAL – Beykent Üniversitesi – İstanbul  
Prof. Dr. Önder ERKARSLAN – Yüksek Teknoloji Enstitüsü – İzmir  
Prof. Halil YOLERI – Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir  
Prof. Dr. Simber Rana ATAY - Dokuz Eylül Üniversitesi  
Prof. Dr. Ahmet Bülent GÖKSEL  
Prof. Dr. Mehmet KOSTUMOĞLU - Dokuz Eylül Üniversitesi. - İzmir  
Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU- Trakya Üniversitesi. - Edirne  
Prof. Dr. İncilay YURDAKUL - Uşak Üniversitesi. - Uşak  
Prof. Dr. Abdullah IŞIKLAR - Bursa Teknik Üniversitesi - Bursa  
Prof. Dr. Şefik GÜNGÖR - Yaşar Üniversitesi. - İzmir  
Prof. Dr. Elif Asude TUNCA – Lefke Avrupa Üniversitesi- KKTC  
Prof. Dr. Belkıs TARHAN - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Oğuz ADANIR  
Prof. Ünlen DEMİRALP  
Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL - Atatürk Üniversitesi - Erzurum  
Prof. Dr. Faruk KALKAN - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Prof. Dr. Abdolhossein LALEH - Çerh-i Nilüfer-i Üniversitesi - Tebriz  
Prof. Dr. Nermin GÜRHAN, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi - Tokat  
Prof. Dr. Ahmet GÜNEYLİ - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC  
Doç. Dr. Fevzi KASAP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Doç. Dr. Naka NIKSIC - Belgrat Üniversitesi - Sırbistan  
Doç. Dr. Onur BEKİROĞLU – 19 Mayıs Üniversitesi - Samsun  
Doç. Dr. Lokman ZOR – Niğde Üniversitesi – Niğde  
Doç. Dr. Metin ÇOLAK – Ege Üniversitesi - İzmir  
Doç. Dr. Safura BORİBAEVA - Al Farabi Milli Üniversitesi - Kazakistan  
Doç. Dr. Tutku AKTER – Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC  
Doç. Dr. Sabire SOYTOK - Dokuz Eylül Üniversitesi. - İzmir  
Yrd. Doç. Dr. Kamil Kanipek - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Ufuk ÇELİK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Ayhan DOLUNAY - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Özen ÇATAL - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Yrd. Doç. Dr. Sinem KASIMOĞLU - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Yrd. Doç. Dr. İzlem Kanlı - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Dr. Öğr. Üyesi Emrah ONAT - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir  
Dr. Öğr. Üyesi Zuhal ÇETİN ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir  
Dr. Berin YOCA - Çukurova Üniversitesi , Adana  
Dr. Serkan FUNDALAR - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Dr. Vali GJINALI - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, KKTC  
Dr. Öğr. Üyesi Burak TÜRTEK - Karabük Üniversitesi  
Öğr. Gör. Stambulbek MAMBETALİYEV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi  
Öğr. Gör. Artıkpay SÜYÜNDÜKOV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi  
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC  
Öğr. Gör. Zeyde Yaliner ÖREK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC

## ÖNSÖZ



Yakın Doğu Üniversitesi İletişim Fakültesi ile İletişim Araştırmalar Merkezi (İLAM) iş birliğinde gerçekleştirilen uluslararası Sinema Sempozyumu 14-16 Haziran 2021 tarihinde hem zor günlere bir görsel anlamda bir soluk getirmiş ve hem de gelecekteki çok-boyutlu sempozyum ve festivallerin bizleri beklediğine hayati bir işaret olmuştur.

Türk Dünyası Belgesel Film Festivali ile Türk Dünyası Kültür Sanat ve Sinema Vakfı tarafından şüphesiz özel bir önem taşımıştır.

Sempozyum sürecinin henüz ilk ivmesini kazandığı bu gelişme içerisinde anlamlı kimlik ve sayıdaki ülkelerin önde gelen üniversitelerince salgın hastalık engeli ve dijital ortamda çevrimiçi ortamlarla yetinmek zorunluluğuna rağmen desteklenmiş bulunması dikkate değer bulunmaktadır.

Sinema'nın, eğer bir kavramsallaştırma yapılabilirse, Dünya Kültürüyle hem-ahenk olması, belki de beşerî nitelikteki kültürel gelişmenin büyük bir yansıması; Dünya üzerinde kendini tahrip etme şiddetini artırmış bulunan insanlığın hâlâ umutla savunmaya çalıştığı bir iletişimdir.

İletişim'in teori ve uygulamasının ehil ve namuslu ellerdeki tohumlarının yeniden yeşertilmesinde, sistem darboğazlarını aşmayı vaad edebilecek bir metoddur sinema. Sinema, zihin ve yüreklerdeki umutların kılavuzudur desek, yeridir sanırım.

***Prof. Dr. Ümit Hassan***

***Rektör***

***Yakın Doğu Üniversitesi***

## EDİTÖRDEN



I. Uluslararası Sinema Sempozyumu; Yakın Doğu Üniversitesi ve Türk Dünyası Kültür Sanat ve Sinema Vakfı tarafından gerçekleştirilmiş olmasının yanında dokuz farklı ülkeden on üç üniversiteyi biraraya getirmeyi başarmıştır.

14-16 Haziran 2021 tarihleri arasında gerçekleşen I. Uluslararası Sinema Sempozyumu bunun yanında; kırka yakın KKTC, T.C. ve Türk Soylu ülke üniversitelerinin genelde sanat, özelde ise en etkili sanat dallarından biri olan sinema ile bir dil oluşturma, biraraya gelme, birbirlerini tanıma ve ortak bilimsel çalışmalar gerçekleştirme yönünde ortaya konmuş önemli bir akademik etkinlik olmuştur.

15 farklı ülkeden bilim insanı, sanatçı ve profesyoneli buluşturma ortamını sağlayan sempozyum; yüz civarı bilim insanının akademik çalışmalarını sunma ortamını başarı ile yaratmıştır.

Değişik bilimsel kategoriler ile Türk Cumhuriyetlerinde bulunan üniversiteleri buluşturma amacını da taşıyan sempozyum, makale ile katılım kategorisi yanı sıra, jüri seçimine dayalı dijital fotoğraf sergisi ve her yıl bir ülkenin sinemasının tanıtımını amaçlayan gösterim kategorisi ile de detaylı ve kapsamlı düzenlenerek emsallerine göre fark yaratmayı başarmıştır.

Sempozyuma katılan ve kabul edilen altmış bildiri yazarların da talebi ve gerekli koşulların yerine getirilmesi kriterine bağlı tutularak sunulmuş ve akabinde iki farklı bildiri kitabının oluşması sağlanmıştır.

Tüm yazarlarımız, çift kör hakem uygulaması sonuçlarına göre düzenlemelerini sonuçlandırarak, bildiri kitaplarımızın yayına hazırlanmasına önemli katkı koymuşlardır. Bu yoğun çalışma süreci sonucunda; tam metin bildiri kitabı yanı sıra özet bildiri kitabının hayata geçirilmesini de Sempozyum sürecinde ciddi ve titiz bir akademik tutum sergileyen Sempozyum Yayın Değerlendirme Kurulu'nun meşakkatli çalışması neticesinde oluşmuştur.

Şu anda elinize ulaşan I. Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı'nı yukarıda da bahsi geçtiği üzere Sempozyum Özet Bildiri Kitabı takip edecektir.

Sinema sanat dalı ile ilgili gerek KKTC gerekse Türkiye'de çok fazla akademik etkinlik düzenlendiğini söylemek mümkün değildir. Aşikârdır ki; toplumsal ve estetik gelişmenin önemli uyarılarından biri olarak sinema, çok daha fazlasını hak etmektedir. I. Uluslararası Sinema Sempozyumu'nun, sinema sanatı ile ilgili kısa ve uzun vadede bu boşluğu dolduracak önemli bir mecraya dönüşmesi en önemli dileğimizdir. Bu düşünce ile sempozyumun gerçekleşmesini maddi ve manevi olarak destekleyen; tüm yöneticilerin, akademisyenlerin, profesyonellerin, sanatçıların ve sinema öğrencilerinin katkı ve destekleri takdire şayandır. Bu bağlamda; öncelikle sempozyumun oluşumuna öncülük eden Yakın Doğu Üniversitesi yönetim kadrosuna, sonsuz destek veren Türk Dünyası Kültür Sanat ve Sinema Vakfı Başkanı Menderes Demir ve ekibine teşekkür etmek kaçınılmazdır.

“Ada'da Kıtalı Gibi Yaşamak” öngörüsünü, kurduğu Yakın Doğu ve Girne Üniversiteleri ile gerçeğe dönüştüren ve KKTC'nin bilim adası olmasını sağlayan Kurucu Rektör Dr. Suat İ. Günsel'e en içten duygularla minnettarlığımızı sunmamız bir borçtur.

Onur Kurulunda yer alma inceliğini ile destek veren ve güç katan başta YDÜ Oluşumu Mütevelli Heyet Başkanı Prof. Dr. İrfan Suat Günsel olmak üzere; tüm Rektör, Mütevelli Heyet Başkanlarına, Yöneticilere ve Sanatçılara en içten teşekkürlerimizi takdim ediyoruz. Yoğun mesailerine rağmen sempozyuma desteklerini esirgemeyen; Mükemmeliyet Merkezi Başkanı ve

YDÜ Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Tamer Şanlıdağ'a ve İletişim Fakültesi Dekan Vekili ve Rektör Yardımcısı Prof. Dr. Mustafa Kurt'a sonsuz teşekkür ediyoruz. Ayrıca akademik kariyerlerini tartışmak mümkün olmayan ve alanlarının önemli bilimsel temsilcileri olan tüm Bilim Kurulu ve Düzenleme Kurulu üyelerimize de şükranlarımızı sunuyoruz. Sempozyumda konuşmacı olarak katkı koyan değerli bilim insanlarına, bildirimleri ile katılarak güç katan tüm bilim insanlarına ve araştırmacılara, moderatör, hakem ve iletişim görevleri üstlenen tüm hocalarımıza en içten teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Sempozyumun düzenlenmesinde sinemada da olduğu gibi kamera arkasının gerçek kahramanları olan; Teknik ekip çalışanlarına (YDÜ TV, YDÜ Kurumsal İletişim Birimine- Evre Selhanoğlu, YDÜ Yazılım Geliştirme ve Tasarım Birimi'ne- Orhan Özkılıç, YDÜ Çeviri Ofisi sorumluları Yrd. Doç. Dr. Ediz Tuncel ve Doç. Dr. Könül Memmodava ve ekiplerine) Sempozyum afiş tasarımları ile büyük emek veren Öğretim Görevlisi Fuat Boğaç Evren ve Hüseyin Aşkaroğlu'nun emeklerini minnetle anmak gerekmektedir.

Meslektaş olarak uzun yıllardır birlikte çalıştığım YDÜ Radyo TV ve Sinema Bölümü öğretim görevlileri bu sempozyumun başarısına katkı koyan diğer önemli akademisyenlerdir. Yrd. Doç. Dr. Mustafa Ufuk Çelik, Yrd. Doç. Dr. Sinem Dursun Kasımoğlu, Yrd. Doç. Dr. Ayhan Dolunay ve özellikle bölümdeki idari görevlerime desteği ile bana rahat çalışma hususunda zaman ve alan yaratan Öğr. Görevlisi Zeyde Yaliner Örek'e minnettarım.

Sempozyumun olduğu kadar her iki kitabın hazırlanmasında da yaz- kış, gece- gündüz mefhumu düşünmeden engin bilgilerini ve zamanlarını paylaşan Sempozyum Yayın Değerlendirme Kurulunda görev almayı içtenlikle kabul eden ve yoğun çalışma saatlerini severek göğüsleyen ; Prof. Dr. Bahire Özad, Prof. Dr. Fatoş Adiloğlu, Prof. Dr. Belkıs Tarhan, Prof. Dr. Elif Asude Tunca, Prof. Dr. Ahmet Güneyle, Doç. Dr. Sabire Soytok ve özellikle yol göstericiliği ile de her zaman yanımızda olan Dr. Öğretim Üyesi Zuhâl Çetin Özkan'a en içten minnet ve şükranlarımızı takdim ediyoruz. Desteğini ve yardım çağrılarımızı geri çevirmeyen Dr. Göral Erinç Yılmaz hocamızı minnetle anıyoruz. Ayrıca kuruldaki meşakkatli çalışmaları yanı sıra sempozyumun başarılı geçmesinde büyük rolleri olan Yrd. Doç. Dr. Özen Çatal ve yükün büyük kısmını da üstlenen Dr. Serkan Fundalar ile editoryal süreci tek başına sonlandıran Öğr. Görevlisi Murat Cem Acaralp'e en içten teşekkürlerimi ve sevgilerimi sunuyorum.

Aziz Atamızın da ifade ettiği gibi; *“Sinema öyle bir keşiftir ki, bir gün gelecek barutun, elektriğin ve kıtaların keşfinden çok, dünya medeniyetinin veçhesini değiştireceği görülecektir. Sinema, dünyanın en uzak köşelerinde oturan insanların birbirlerini sevmelerini, tanımalarını temin edecektir. Sinema, insanlar arasındaki görüş, düşünüş farklarını silecek, insanlık idealinin tahakkukuna en büyük yardımı yapacaktır. Sinemaya layık olduğu ehemmiyeti vermeliyiz.”*

Bu ifadeyi şiar olarak sanat ve sinema ile önümüzdeki yıllarda Uluslararası Sinema Sempozyumu'nun devam etmesini sağlamak en büyük idealimiz olmalıdır. Sinema yüz yıl önce olduğu gibi yüz yıl sonra da toplumlara derinden etkileyen önemli bir sanat alanı olmaya devam edecektir.

İlerleyen süreçte daha çok ülke ve daha çok araştırmacı ile bir araya gelebilmek umuduyla.

Yaşasın Sinema...

*Doç. Dr. Fevzi KASAP*

*Değerlendirme ve Düzenleme Kurulu Bşk.*

*YDÜ İletişim Araştırmaları Merkezi Bşk.*



## İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

<b>FOTOĞRAF-SİNEMA EKSENİNDE KENT VE İNSAN İLİŞKİSİNİN SORGULANMASI .....</b>	<b>6</b>
AKINER AKIN, SEFA ÇELİKŞAP .....	6
<b>SİNEMA MİMARİSİNDE KENTSEL İÇ MEKÂN YAKLAŞIMLARI: "PARİS'TE GECE YARISI" FİLMİ ÜZERİNDEN KENTSEL İÇ MEKÂNLARIN ANALİZİ .....</b>	<b>14</b>
AYÇA ARSLAN .....	14
<b>CATERİNG TO EVERY TASTE: INTER-CULTURAL TRANSLATABİLİTY OF THE RİNG FRANCHİSE.....</b>	<b>37</b>
AİTOLKYN ASHİMOVA.....	37
<b>TÜRK SİNEMASINDA PROFESYONEL MAKYAJIN GELİŞİMİ.....</b>	<b>44</b>
MÜZEYYEN SEVTAP AYTUĞ.....	44
<b>SİNEMANIN GÖRÜNMEYEN HİZMETKARI SES VE METZ'İN BEŞ İLETİŞİM KANALINDAN YOLA ÇIKARAK FİLM ANALİZİ İÇİN YENİ BİR YOL ÖNERİSİ .....</b>	<b>58</b>
TAYFUN BİLGİN.....	58
<b>TÜRK FİMLERİNİN SİNEMATOGRAFİSİNDE KÜLTÜRLERARASI İLETİŞİM.....</b>	<b>68</b>
SAFURA BORİBAYEVA .....	68
<b>KÜLTÜR VE TOPLUM KÖPRÜSÜ: SİNEMA .....</b>	<b>75</b>
ÖZLEM ÖZTÜRK BULUT .....	75
<b>ATAERKİL KÜLTÜRÜN BİR YANSIMASI OLARAK FEMME FATALE (ÖLÜMCÜL KADIN) KADIN TEMSİLİ: <i>GONE GIRL</i> FİLMİNDE 'MEDEA' MİTİ.....</b>	<b>86</b>
DİLEK ÇAKIR.....	86
<b>DECONSTRUCTING HEGEMONIC SYMBOLS IN POSTMODERN FILMS: AN ANALYSIS OF DERVİŞ ZAIM'S CINEMATIC FILM RÜYA.....</b>	<b>96</b>
<i>MERYEM EZEL</i> .....	96
<b>YEŞİLÇAM SEYİRCİSİNE BAKIYOR: SİNERMADA FİLM İZLEME DENEYİMİNİN TEMSİLİ .....</b>	<b>104</b>
DİLARA BALCI GÜLPINAR .....	104
<b>YABANCILARA TÜRKÇE ÖĞRETİRKEN SİNEMA BİR ÖĞRENME VE ÖĞRETME ARACI OLABİLİR Mİ? DİLSEL VE KÜLTÜREL ÖĞRETİLER TEMELİNDE BİR DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>114</b>
AHMET GÜNEYLİ.....	114
<b>İDEOLOJİ VE İRAN SİNEMASI .....</b>	<b>127</b>
ABDOLHOSSEİN LALEH, NAFİSE LALEH .....	127
<b>1960 VE 1980 DARBELERİ KAPSAMINDA <i>KARANLIKTA UYANANLAR (1964) VE FAİZE HÜCUM (1982) FİMLERİNİN ANALİZİ .....</i></b>	<b>139</b>
FAZİLET LEKESİZ, NURSELİN AKER.....	139
<b>"DİLSİZ" FİLMİNDE MODERN İNSANIN SEYR Ü SÜLÛKÜNÜN VARDIĞI YER: İNCİNEMEK YAHUT ÖLMEDEN EVVEL ÖLMEK.....</b>	<b>151</b>
SEMA NOYAN .....	151

<b>THE LORD OF THE RINGS' ORIGINAL SOUNDTRACK: ITS PERSUASİVE POWER .....</b>	<b>164</b>
EDİZ PİRHAN, BAHİRE E. ÖZAD.....	164
<b>ENGELLİ, YAŞAM VE MEKÂN ODAKLI SİNEMA FİMLERİNDE KİŞİSEL VE KENTSEL MEKÂNLARIN KURGUSAL ANLATIMLAR ÜZERİNDEN İRDELENMESİ .....</b>	<b>171</b>
ÇİĞDEM BELGİN DİKMEN, HİLAL SERT .....	171
<b>JOSEPH CAMPBELL, ALGİRDAS JULİEN GREİMAS VE VLADİMİR PROPP PERSPEKTİFİNDE 'EVLİYA ÇELEBİ VE ÖLÜMSÜZLÜK SUYU' FİLMİNİN İNCELENMESİ....</b>	<b>190</b>
MELİS TAŞ.....	190
<b>ULUSLARARASI GÖÇ KÜLTÜRÜ VE SİNEMADAKİ ANLATISINI TARTIŞMAK .....</b>	<b>209</b>
ÖZLEM ÖZDEMİR, TOLGA TELLAN .....	209
<b>İMGESİZ KORKU VE KÜLTÜRÜ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME .....</b>	<b>226</b>
ALİ MUHAMMET BAYRAKTAROĞLU, ATAMAN OĞUZ YILMAZ.....	226
<b>"HİCHKİ" FİLMİ ÖZELİNDE SİNEMADA "ÖTEKİ" OLMAK .....</b>	<b>235</b>
DILAR DİKEN YÜCEL.....	235

# FOTOĞRAF-SİNEMA EKSENİNDE KENT VE İNSAN İLİŞKİSİNİN SORGULANMASI

*Akmer Akın,\* Sefa Çeliksap\**

ICW-2021-0103-01-01

## ÖZET

Bu yazının amacı, hızla nüfusları artarak büyüyen kentleri oluşturan bireyler midir yoksa kent mi bireyi oluşturur sorusuna fotoğraf ekseninden sinemaya uzanan sanat akımları üzerinden dikkat çekmektir. Özgün ve özgür sanatçıların aynı zamanda yapıtlarıyla bireyi tanımlayacağı açıktır. Bu nedenle Caneletto gibi ressamlar, Agn s Varda, Nuri Bilge Ceylan gibi auteur film yönetmenleri, belgesel ve sanat fotoğrafçıları kent-insan ve imge üzerine yoğunlaşırlar. Yaşadıkları çağ düzleminde sahip oldukları iletişim araçlarının sınırlarında şahit olma i güdüsü altında hareket etme ihtiyacı hissetmektedirler. Resim ve fotoğrafın ardından sinema da kendi özgün dil yapısı doğrultusunda kentlere ait mimarinin şekillenmesi bağlamında kendi üzerine düşün görevi yerine getirmektedir.

İki yazarlı olarak ele alınan makale farklı disiplinlerde bir iř birliği sonucu ortaya çıkmış ve kendi üzerimize aldığımız kaygılarımız doğrultusunda özgün fotoğraf, görsel çalışmalarımız ile desteklenmekle birlikte klişe sayılabilecek yöntemleri kullanmaktan kaçınılmıştır. Ancak makalede ele alınan konu teknik sınırlamalar ve sonrasında kitap olarak geliştirileceğinden çalışmada bilinçli olarak örneklemeler dar tutulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Kent, İmge, Sinema, Fotoğraf, Mimari

## ABSTRACT

The aim of this article is to draw attention to the question of whether individuals form cities with rapidly growing populations or whether cities constitute individuals, through art movements ranging from photography to cinema. It is clear that original and free artists will also define the individual with their works. For this reason, painters such as Caneletto, auteur film directors such as Agnès Varda and Nuri Bilge Ceylan, documentary and art photographers focus on the city-human and image. They feel the need to act under the instinct of witnessing at the borders of the communication tools they have in the era they live in. After painting and photography, cinema also fulfills the task of self-reflection in the context of shaping the architecture of cities in line with its own unique language structure.

\* Doktora  đrencisi, İstanbul Ayvansaray Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalı

\* Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo Tv- Sinema Bölümü

The article, which is handled by two authors, has emerged as a result of a collaboration in different disciplines and in line with our own concerns, it is supported by our original photography and visual works, but avoiding the use of methods that can be considered cliché. However, since the subject discussed in the article will be developed as a book after technical limitations, the examples are deliberately kept narrow in the study.

**Keywords:** City, Image, Cinema, Photography, Architecture

## GİRİŞ

Kent yaşayan canlı bir metabolizma gibi düşünüldüğünde, onunla birlikte var olan bireylerin de bu organikleşmiş metabolizmayı oluşturan hücreler olduğu söylenebilir. Kent olgusu; her şeyden önce içinde yaşayan bireylerin farklı yaşam pratiklerinde, sosyal bir yapılanma olarak belirmektedir. Doğal olmayan yollardan oluşturulan binaların birikimiyle insanın kendi ihtiyaç ve hayal gücüyle sosyal bir olgu olarak ortaya çıkan kent mekânı, sinemanın ele aldığı konular bağlamında devasa bir stüdyoya dönüşür. Çünkü bireyi konu alan bir sinema yapıtı, bireyin habitatu olan kent olgusundan bağımsız tutmak mümkün görünmez. Sinemada senaryo gereği tasarlanan kent mekânı somut bir görsel anlatım dilini oluştururken, çoğu zaman bireyler kentlerin kapsayıcı temsil imgesinde kalır. Başka bir ifadeyle, bireylerin kimlikleri kentin sahip olduğu imgede gerçekleşir. Bireylerin kent temsilinde kaldığı filmlere, endüstri üretimine dönüşen birçok Avrupa, Uzak Asya, Uzakdoğu ve Hollywood filmleri örnek verilebilir. Kitlesele bir yapıya ulaşmaya çabalayan seri üretim sinema, kentlerin ikonlaşmış imgeleri ile simgesel imajların temsillerini kullandığını ön görülebilir. Ancak, sinema bir kent yaşamındaki bireyin sosyal çözümlemesine yer vermek isterse kameranın sokaklarda olması kaçınılmaz görünmektedir. Bu bağlamda, kenti oluşturan bireylerin eylem ve faaliyetlerini konu edinen sinema, özellikle “Yeni Dalga” akımı ile kuvvetli olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda birey ve kent ilişkisi sinema anlatımında incelendiğinde, bireyi gözlemleyen ötekine ait bir bakışı yönetmen kamerasıyla sokaklarda yani kent yaşamının içinde var eder.

Küreselleşen dünya kentlerinde, nihayetinde bir kent içinde yalnız kalan ve yabancılaşan bireylerin kendine ait biricik sorunlarına 1962 yılında “Cléo de Cinq a Sept” (Cléo Beşten Yediye, 1962) filmi ile Agnès Varda anlatıcı olma sorumluluğunu alır. Bu filmi ile Varda, Avrupa’da kültür başkenti olma iddiası da taşıyan Paris kentini, belgeler nitelikte sunmaktadır. “Cléo Beşten Yediye” isimli filmde bir kadının kanser olup olmadığını belirleyecek olan o bir buçuk saat filmin konusu olmuştur.. Ayrıca Varda, Venedik Film Festivali’nde “Altın Aslan” ödülü kazandıran “Sans Toit Ni Loi” (Damsız ve Yasasız, 1985) filmi ile, bir kadının soğuktan ölmesinden hareketle yola çıktığı anlatımında, toplumun duyarsızlığına atıfta bulunmaktadır (Teksoy, 2005, ss. 501–502). Kent ve fotoğraf ilişkisi bağlamında aynı yaklaşım Nuri Bilge Ceylan ve Theo Angelopoulos filmleri için de tanımlanabilir. Kent kendi içinde sosyal ilişkiden psikolojik hareketliliğe, tarih ve şimdi-şu an ilişkisi, kamusal ve birey bağlantısına kadar karmaşık bir ilişkiler ağına sahiptir. Edebi yapıtın yazarı tıpkı bir fotoğraf sanatçısının elinde kamerasıyla dolaşarak yatay-dikey kadraj ve “o an” içinde bulunduğu o kentin ikonik şifrelerinin arayışı içerisinde. Fotoğraf çalışmaları sırasında dikey kadraj kullanmak kent içinde yer alan yüksek binaların kayıt altına alınması sırasında avantaj sağlar, ancak sinemada dik kadraj kullanılmadığından bu sorunun çözümü teknik olarak geniş açı lensler ile sağlanmaktadır.

Bu bağlamda fotografik üretimden bir sinema disiplinine dahil edilen kent mekânı konusu, sosyal bir olgu olarak temsil edilmesi bu yazının konusunu oluşturmaktadır. Bir fotoğraf sanatçısının sinemada bir anlatım dilini kent mekânında var etmesi, kent okumasına dahil edilebilir bir aralığı da oluşturur. Auteur yönetmenlerin kent mekânında bireylerle kurduğu ilişkiler sonucu elde ettiği görüntülerin anlatı yoluyla imgeye dönüştürmesi, kalıplaşmış bir kent imajının arkasında saklı duran bireyleri açığa çıkarmaktadır. Gözlemci yönetmen her bir bireyin kent içindeki yaşam pratiklerini gözlemlerken bir yandan da video kamerasıyla kaydeder.

Gözlem ve video kaydın aynı anda gerçekleşmesi, bir anlamda kent mekânında elde edilen bilgiyi deneysel bir boyuta taşıdığı söylenebilir (Crary, 2010). Yönetmenlerin filmlerine yansıyan öznel yapı bağlamında, bir kent mekânına ait yeni anlamların yüklenmesini sağlamış olur. Sinema yapıtlarına konu olmadan önce kent mekânı, fotoğrafçıların gözetimi ve gözlemleri sayesinde kent ve mimarisinin gelişmeleri kayıt altına alınmaktaydı.

## Kent İmgesi Ve Birey

İzlenimcilik sanat akım anlayışı sonrası atölye dışına çıkan ressamın doğayı ve kent yapılarını değişen ışık şartları altında gözlemlemesi ve daha sonraları fotoğraf ekseninden çeşitlenerek sinemada konu edinilen kent mekânı, sahip olduğu sosyal bağlamları ile sürekli devinen ve dönüşen bir şehir için hem bir belge hem de imgelerin arşivlendiği yer konumunu alır. Mekanın betimleyici öğeleri, mimari yapıların bütünü ile düşünüldüğünde gerçekleşir. Mimari yapıların kent mekanındaki varlığının oluşturduğu statik yapısını kente dair zihin haritamızı oluşturan katmanlar olarak görülebilir. 1930 yıllarda belgesel fotoğrafçıların "Auteur" fotoğrafçıları olarak görülmesi dönemin fotoğraf kitaplarında bahsedilir. Brassai'nin Parsi du nit (1933), Bill Brandt'ın A Night in London, Weegee'nin Naked City (1945) kitapları, auteur fotoğrafçıları olarak bahsedilen örnekler arasında yer almaktadır. Bir dönem ressamlık yapan Brassai'nin fotoğrafa yönelmesine iten gücün gazeteciliğe getireceği önemli değeridir (Bate, 2013). Bu bağlamda 20. yüzyılda fotoğraf kamerasının gelişimi sayesinde gazetecilikte açığa çıkan yeni varlığı, 1917 Rus Devrim'inden sonra da kitlesel özgürlük ve eşitlik arayışları içinde olan sıradan insanın da çok sayıda belgesel nitelikte görsel üretilere yoğunlaşmasına katkı sağlamaktadır. Böylelikle fotoğraftan sinemaya genişleyen kamera yeni gerçekçiliği ve kent mekânında sıradan insanların gündelik hayatlarının önemli olduğunu ifade etme aracına dönüşür.

Resim sanatının benzerliğin üretimi peşinden gitmek suretiyle yaratım sürecine dayalı bir felsefesi olduğunu düşünmek biraz eksik bir çıkarım yapmaktır. Fotoğrafın bulunmasıyla yok olmak yerine kendi özgürlüğünü ilan ederek fotoğraf ve onun doğurduğu sinemanın hayat bulmasını sağlarken, sanatın sanat olma varlığını sürdürmesini daha derin biçimde sağlamıştır. Andre Bazin: "Fotoğrafçılık, Batı resminin gerçekçi tutkudan kesinlikle kurtulmasını ve kendi özerk estetiğini yeniden bulmasını sağlamıştır." Bu özgün tanımlamasının alt metni bize resmin benzerlik üzerine ütöpik anlamda yoğunlaşırken, kompozisyon, renk, ışık gibi unsurları başta fotoğraf olmak üzere sinema içinde uyulması gerek kurallar ve çıkış noktaları olmasını sağlamıştır. Fotoğraf ve sinema kendi kabul ettirdikten sonra algılamının hem görsel hem de işitsel boyutlarında sınırı genişleterek kültürün absorbe edilerek sanatı popüler bir morfolojisi üzerine oturtmuştur (Bazin, 1985, s. 32).



Fotoğraf 1: İstanbul 2021. Akiner AKIN.

Yukarıda yer alan fotoğraf 2021 yılında İstanbul'un ara sokaklardan birinde yakalanmış görüntü ile bahsedilen belgeleme niteliği kazanan fotoğrafın aynı zamanda kameranın ardında kalanın, bakmak ile görmek kavramı arasında gerçekleştiği düşünülen eylemin tanımını ifade etmektedir. David Bate'nin "Fotoğraf: Anahtar Kavramlar" kitabında 1930'lı yıllarda belgesel fotoğraf niteliğinde çalışan kişilerin, dergi ve kitap yayınlarında "auteur" olarak görülmesi günümüzde de güncelliğini korumakla birlikte gelişimini sürdürdüğünü ifade eder.

(Bate, 2013). Fotoğrafın 21. Yüzyıl zaman aralığında da “auteur” kavramı çerçevesinde gelişmekte olması ve her an her yerde internet ağı ile kitlesel sunulması, fotoğraf kamerası ardında kalanın yani öznenin, kent mekanını anlamlandırma çabasının devamı olarak görülür.

Kent içerisinde soyutlanan ve neredeyse yıkılmakta olan yapının fotoğrafını ilginç kılan, kentlerde yapıların eskimiş cephelerinin -kenti oluşturan alışılmış ara yüzlerin- yerine yitip giden iç mekân yaşantısını açık hava sergisine dönüştüren görünümüdür. Daha geniş bir ifadeyle, fotoğraf yapının mimari kesit çizimini sunan bir düzen alır. Duvarlar, pencereler ve lavabo görünümleri retrospektif bir mekân okuması vermektedir. Böylelikle kenti anlamlandırma tutkusunu gezen sıradan kentli insan 19. yüzyılda Charles Baudelaire'in "Paris Sıkıntısı" kitabında geçen "flanör" kavramına özdeş yanını gerçekleştirmiş olur (Baudelaire, 2006).



Fotoğraf 2: İstanbul 2018.Akın AKIN

Fotoğraf kayda değer bir tarihsel süreçte kolektife ait olan belgesel nitelikte tasarlanır. Bu nedenle kentli olmanın sosyal bağlarına ait politik bakışın resmedilmesi fotoğrafın gayesi olmuştur. 21. yüzyılda da “flanör” kavramı bağlamında aylakça gezen kentli birey, bir sanatçı olmadan da fotografik gözetleme yöntemine dahil ettiği koşullarda politik görüşünü oluşturmuş olur.

Günümüzde cep telefonlarına entegre edilmiş fotoğraf kameraları ile birlikte kent içinde dolaşımda olma ilişkimiz yukarıda yer alan fotoğrafta gösterilen sokak mekanının dünyanın -belirsiz- herhangi bir kentin sokağına ait olduğunu betimlemesine dahil olur. Herhangi bir yer betimlemesi fotoğrafın soyutlama özelliği ile elde edildiği açıktır. Diğer bir deyişle fotoğraf kamerasıyla kent mekanının kaydını tutan öznenin, kenti nasıl ifade ettiğine yönelik söyleme taşımaktadır. Böylece evrensel alana taşınan politik görüş ve sosyo-ekonomik konular, öznenin kent mekânından söz sahibi olma çabasını açığa çıkartır (Debord, 1996). Bu bağlamda, İstanbul’da cep telefonu kamerasıyla kaydedilen yukarıdaki fotoğraf; siyah örtülü kıyafetiyle çöp konteynerin arka planda kalan siyah renkli köpek imajının yanında “Savun!”, “Aç sesini”, “Ya sen?” yazan metinlerle tamamlanan fotografik kompozisyon, sokaklarda her an karşımıza çıkan bir yansımayı aktarır. Bu durumsal eleştiri, gerçekten sahiplenmesi gereken kent içinde yaşam bulmaya çalışan canlıların mı yoksa kadının yanında bulunan çocukla birlikte yiyecek toplayan bir sınıfın mı sahiplenilmesi mi gerekir? Bu iki çelişkili soru fotoğrafın göstereni olarak birbiri içinde girift bir yapı oluşturur.

Lynch’in “Kent İmgesi” adlı kitabında kent, kendi imgeleri içinde anlam bulur. Kentte yaşayan insanlar ve eylemleri, fiziksel mekanların önemli olduğu kadar kent bütünselliğinde gerçekleşen gösterinin önemli parçalarını oluşturur. Bu gösterinin, her duyunun birlikte yürütüldüğü bir faaliyet dizisinin katılımı ile mümkün olduğunu ifade eder. Bu nedenle, bir kentin imgesini, kenti oluşturan bireylerin eylem ve faaliyetlerinin birleşimi olarak tanımlar. Kentleri tasarlama eyleminin; mimariden, edebiyat ve müzikten farklı olmamasına şaşmamak gerektiğini aktarır. Kentleri tasarlarken bu sanatlardan öğrenecek çok şey olduğunu eklemektedir (Lynch, 2020).

Kent insan ilişkisine baktığımızda, yaşam standartlarının altında oluşturulan denetimsiz barınakların birikimiyle insan doğal ihtiyaçlarını karşılamakta zorlanır.

Rowe ve Koetter “Collage City” adlı kitabında; Le Corbusier’in modernist parklar, kuleler tasarlayarak kent mekânında yaratmış olduğu anlamsız boşlukların nasıl çözüleceğini tanımlarlar.

Postmodernist mimari yaklaşımlarını yazıya getirdiği “Collage City” kitabında kent için ideal ütopyayı sunmaktadır (Rowe & Koetter, 1978). Postmodernizme eleştirel bakışı ile Harvey, diğer yanda bir postmodern yaklaşım kurucusu olarak Rowe ve Koetter’in ortak paydada tanımladıkları, Modern kentin sorunlarla dolu olduğudur. Bu sorunlar; kimlik, kent hafızası ve imge başlıklarında temellendirilebilir.

Hayal gücüyle sosyal bir olgu olarak ortaya çıkan kent mekânı, fotoğraf ve sinemanın ele aldığı konular bağlamında devasa bir stüdyoya dönüşür.

Uygurlukların Grameri kitabında Ferdinand Braudel’e ait görüşün dışında başka bir alan olan sinemada ise Lynch’in bahsettiği, kentte yaşayan insanların eylemleri ile oluşan kent mekânı tanımı; aynı eksenle sinemada anlatı oluşturma metodu, bireylerin eylemlerini düşünmeye teşvik edici bir söylem olarak, kentin toplumsal imgesini genişletir (Braudel, 1996). Tüketerek öğütülen yaşamlar imge haline gelen kent kalabalığında görünmez olurlar. İyi bir gözlem yapan fotoğraf sanatçısı ve bu eylemin temelini bırakmamış bir auteur film yönetmeni tarafından kent yaşamındaki bireyin sosyal çözümlenmesine yer vermek isterse kameranın sokaklarda olması kaçınılmaz görünmektedir. Bu bağlamda, kenti oluşturan bireylerin eylem ve faaliyetlerini konu edinen başta fotoğraf olmak üzere sinema toplumsal bir bellek bankası oluşturmaktadır.



Fotoğraf 3 "ARAMIZDALAR" serisi 2020. Sefa ÇELİKSAP

Kentin anlatıcısı rolündeki fotoğrafların sunduğu görseller; insanın kent içinde bilimkurgu karakteri gibi ruhen robotlaşması dikkat çekicidir. Mimari ve sosyal baskıların altında ezilmişliğinin ve özellikle de kadın hakları ve özgürlüklerinin geçmişle gelecek arasında sıkışıp kalmış, kültür erozyonuna uğramış çaresizlik kent imgesi ve birey bağlamında konu edinilmiştir.

Belgesel fotoğraf anlayışının dışında deneysel kurgu tekniği ile gözlem, izlenim ve dışavurum ben, biz ve kent insanı imgesel anlamda yeni küresel biçimlenmede ya yok olacak ya da Franz Kafka felsefi doğrultusunda dönüşüme uğrayarak yolculuğuna devam edecektir. Fotoğraf ve sinema sanatı da resim sanatının estetik disiplinleri denetiminde üzerine düşen görevi yerine getirmekle yükümlü kalacaktır.

Harvey, “Postmodernliğin Durumu” adlı kitabında şehirlerin farklılaşmış zevk ve kültürü taşımalarına rağmen ulusalcılığın hiç gelmediği bir noktaya geldiğini belirtir. Büyük çapta yaşanan göçler sonucu farklı ülkelerden gelen insanlar, yerleştikleri kentlerde kendilerine ait kültürlerini, alışkın oldukları mekânsal özellikleri devam ettirmek amacıyla olurlar. Bu nedenlerden dolayı, gerçek bir coğrafyanın tanımı belirsiz hale gelir. Kent mekânında, postmodernizmin seçici alıntılama yönü de eklenerek, bu belirsizlik desteklenmiş olur. Aynı zamanda, yapay sütunlar, bir döneme ait süslemeler, farklı zamanlardan yapılan alıntılama anlam bütünlüğü olmayan bir durumu ortaya çıkarır (Harvey, 1997, ss. 107–110).



Fotoğraf 4 "ARAMIZDALAR" Serisi 2015. Sefa ÇELİKSAP

Bir yazarın kalemi gibi kullanılan kameranın sokaklarda oluşu kent yaşamında insanın biricik sorunlarını, Hollywood sinemasına öykünmeden uzak bir dönemin kapısını, öznel duruşlarla açıldığı söylenebilir. Birey ve kent arasında geçen görüntüler düzeni, kentlerin insanı değiştiren ve geliştiren bir olgu olarak aktarıldığı vurgusu önemli görünmektedir. Aynı zamanda bu aktarımlar, Modernizm ve teknoloji sonrası değişen dünyada birey, tanımlandığı kent içinde ve değişime uğradığı sosyal yapılarda varlık kazanır.

Yer yüzündeki tüm şehirler kendilerine özgü ikonlar içerirken ilginç biçimde çözümlenmesi zor ironilerde barındırmaktadır derinliklerinde. Graham Clarke kitabında "...Talbot, Lacock Abbey'nin (Lacock Manastırı) sınırları ötesine geçerek hem Paris'i nem de Londra'yı fotoğraflamıştır, yine de fotoğrafları, fotoğraf makinesini görüntülediği kenti görsel bir okuma şekli olarak kullandığında veya perspektif duygusuna çok fazla şey ortay koymaz (Clarke, 2017, s. 87).

Kayıp kültürel-mimari yapıların ve onların kentin sokaklarında sakladığı gizli imgeyi yine içinde barındırdığı sığıntı bireylerin oluşturduğu kalabalıkların zayıflıkları, aşırılıkları üzerinden konu edinmek farklı bir fotografik ve sinematografik zeminin tanımlaması olarak görülebilir (Çeliksap & Akın, 2018). Aynı zamanda kent şiddet ve yağmacılığın imgesini de içinde barındırır. Kalabalık yığınlar halinde dolaşan bireyin yani kentli insanın ben ve biz kavramı bağlamında öne çıkıp çıkmamasına ya da yöneten erk tarafından fark edilmesinin sağlanmasında aslında elinde kamerası olan kişiler karar vermiş olmaz mı?

McLuhan, "Global Köy" isimli kitabında 2020 yılına kadar geçecek zaman süreci için yaptığı tahminde; yasal ve yasal olmayan, giderek artan göçler nedeniyle 21. Yüzyıl Amerika'sının, tek yanlı bir biçimde tahıl üretmeyecek veya çelik fabrikalarını arttırma çabasında bulunmayacağını, görsel iletişim araçlarının gelişimine daha fazla olanak tanınacağını aktarır. "Bütün medya, bir yeniden yapımdır; insanın icra edebileceği yeteneklerin ötesinde hızlandırılmış bir takım biyolojik yeteneklerin modelidir: Tekerlek ayağın bir uzantısıdır; kitap, gözün bir uzantısıdır; elbise derinin uzantısıdır.... Medyumlar, bütün medya bir arada hareket ettiklerinde bilinçliliğimizi, ruhsal anlamda tümüyle yeni evrenler yaratacak ölçüde değiştirebilirler" (McLuhan & Powers, 2001, s. 141). Mc Luhan'ın tek kültürlü bir yapının oluşumunu hazırlayan iletişim araçlarının gelişimi olduğu temeline dayandırmaktadır. Bu bağlamda bireylerin, her yerde her an var olan görsel bombardımanında imgeleri görsel temsillerinden bağımsız düşünemez bir hal alacağını ifade eder. 1956 yılında yayınlanmış olan "İmge ve Göz" isimli kitabında da Ernst Gombrich ise şöyle belirtir: "Çağımız görsel bir çağ. Sabahtan akşama kadar resimlerin bombardımanı altındayız. Kahvaltıda gazeteyi açtığımızda, haberlerde erkeklerle kadınların fotoğraflarını görüyoruz; gözlerimizi gazeteden kaldırdığımızda, mısır gevreği paketindeki resimle karşılaşıyoruz. ...geçmişte ya da uzak ülkelerde yaratılmış imgelerle bile, yaratıldıkları kitleden daha kolay ulaşıyoruz. ...imgenin yazılı sözün yerini alacağı bir tarih dönemine girmekte olduğumuzun dile getirilmesine şaşmamalı"(Gombrich, 2015, s. 137).

Fotoğraf kökenli bir yönetmen olan Nuri Bilge Ceylan plan-sekans yöntemi ile filmlerindeki olayları gerçek hayata yaklaştırmaya çalışırken karakterleri hep yalnız olarak betimler. Bu yöntem aynı zamanda hareketli görüntü içinde fotoğraf mantığında durağan, ölü planlar yaratarak izleyicinin düşünmesi ve sorgulaması için



zaman yaratır. Deneysel bir görsel anlatım diliyle kırsal ve kent arasında sıkışmış, göç yoluyla şehirleşmeye çalışan bireyin çelişkileri, kendi kültürüne ve geleceğe yabancılaşmasını fotoğraf tadında sinema yapıtlarıyla perdeye yansıtırken senaryolarında siyasi yaklaşımının gizli kaldığını görmekteyiz. Filmlerinde kentin ezici yalnızlığını ve sessizliğini kendi içinde kaybolan, tek başına yaşayan insanın erimesini imgesel olarak kullanır (Çeliksap & Köse, 2020). Kent-Birey çekişmesine, yabancılaşmasına ve bireyin sosyal yaşamı ile ilgili tanımlamaya Türk sinemasından bir örneklemeyi Ünsal Oskay “Tek Kişilik Haçlı Seferleri” kitabında ilginç bir çözümleme ile vermiştir. Kent ve insan ilişkisinde insanın kendini tüketme eylemi yönetmenliği Atif Yılmaz tarafından yapılan “Mine” filmi üzerinden etkili biçimde okuyucuya sunulmuştur.

“*Dağınık, eğitimsiz, bilgisiz bırakılmış kalabalıklar olarak itildiğimiz modern dünya...*” tanımlamasında ikonik hale getirilmiş filmin başrol oyuncularını aracılığı ile kentleşmenin yarattığı yabancılaşmanın, bireyin kendi içine düştüğü açmazların imgesel yaklaşımının beyaz perdedeki gölgesi ile Ünsal Oskay dikkat çekmektedir. “Mine” filmine ait yorum üzerinden Ü. Oskay aynı zamanda kadın-erkek ilişkisinde kent kültürüne uyumsuzluk sonucu ortaya çıkan yozlaşmayı da sunmaktadır. Bu fiili durum, yönetmen aracılığı ile kent insan ilişkisine dair gözlemlerin kentleşmenin insan duygu ve ilişkileri üzerinde yarattığı ağır değişiminin sinema aracılığı ile Kafka’nın dönüşüm tanımlamasını çağrıştıran imgesel metafor olarak karşımıza çıkar (Oskay, 2014).

## SONUÇ

Fotoğraf sanatı ekseninden sinemaya konu olan bireyin kent bağlamında ilişkisini tartışmaya açan bu yazı; kent içindeki bireylerin kimliklerini öznel bir imge anlamında ortaya çıkartmasını sağlayan yeni sanat anlayışlarının ortaya çıkmasıyla mümkün olduğuna dikkat çekmektedir. Özgürlükçü sanat fikirleri ve algısı kendi özgün ve özgür ifadesini bulması yeni bir başlangıç olarak görülmüştür. İçinde yer aldığımız çağda da farklı araçların kullanımı ve anlatım dilinin çeşitlenmesiyle devam edeceği açıktır.

Gerçeklik algısının değişiminde önemli rolü olan fotoğraf bu alandaki tüm kavramları değiştirdi. Görüntü oluşturmada hareketi durağan hale getiren yeni teknolojik buluş kendini de aşarak saniyede 24 kareye sıkışan durağan o ana devinim kazandırarak sinemayı dünyaya getirdi. Sanat ve tasarım alanında bundan sonra hiçbir şey eskisi gibi olamadı, olmayacak.

Modern dönem iletişim teknolojilerinin modernizmin değişimine etkisi tartışılmaz. Yeni kayıt araçları ve onula birlikte gelişen anlatım dili sadece doğa, ölü-doğa ile sınırlı kalmayıp, kente dair mimari karakterleri, insana ait zenginlikleri, farkındalıkları bazen acımasızca da olsa kayıt altına alma görevi üstlenmiştir. Fotoğraf-sinema ekseninde kent ve insan ilişkisinin sorgulanması bu noktada önem kazanmaktadır.

Tasarlanarak içinde yaşamaya zorlandığımız yeni yerleşim kültürü kent çelişkileri ve güzellikleri bir arada barındırır. Bu bağlamda kent: birey farkında olmadan yaratılan sosyo-mikro organizma içinde erir. Sokaklarda mimari ile çevrilmiş değişmiş yapı bloklarında farkında olmadan suni bir özgürlük altında modern tutsaklık yaşamaktadır. Beslenme zincirinde tatları yok edilmiş konserve gıdalar ve onların çöpleriyle beslenmek zorunda kalan sınıflar oluşur. Kendi içinde ahlak kavramı, değerini yitirir. Kalabalığın yaydığı ısı mimariden, giyime, tüketimdeki artış ile kadın-erkek, çocuk ve sokak hayvanları da dahil geri dönüşüm çöplüğüne dönüşür.

Gözlemci, gezgin bir fotoğrafçı ya da film yönetmeni olarak dolaşırken kamera vizör açısından bakarken tek gözümü kapattığımızda kent içindeki kendi boyutumuzu ve sorumluluğumuzu da görebiliriz. Fotoğraf sanatçıları, film yönetmenleri olarak gerçekleşen bu kaos ortamını -içinde birey olarak- bireyin yalnızlığına, fark edilmez küçüklüklerine de tanık oluruz. Işık ve gölgenin oyunu altında sokakların, mimari yapıların şifrelerini, politikaların yalnızlaştırdığı insanın iz düşümünü sanat diliyle çözmeye çalışırız. Bu nedenle mimari yapıları tasarlayanlara, fotoğrafın tanıklığında belgesel anlayışla hareket eden yapımcılara, Nuri Bilge Ceylan gibi auteur film yönetmenlerine, sanatın tarafsızlığında fotoğraf sanatçılarına ihtiyaç duyulur. Tüm bu çabayı göstermenin nedeni biz kent insanlarına verilen en büyük başarı simgesi olan içinde bulunduğumuz kentin bizden alıp götürdüğü zaman, duygu ve haz kitlesi ve toplumsal bellek oluşturma içgüdüdür. Eskinin dayatılmış geleneksen anlayışı, ideal güzellik algısı yeni dünya düzeninde yok edilmiştir. Savaşlar, ekonomik eşitsizlik ve çöküntüler, hastalıklar gibi faktörler yüzünden birey kent içinde kendi benliğinde kendi kendine bırakılmıştır. Bizler, bilinç altındaki birikimlerinin görsel aktarımı, harekete bağlı ve sınırlı-kontrollü olabileceği gibi düşünen makineler ve yapay zekâ sistemleri ile yapılan deneyimlerde çok daha özgürleşirken,

aynı zamanda kontrolü de kaybedebiliyoruz. Günümüz kent insanı gelecek için nasıl bir miras bırakmaktadır? Sorusu bu anlamda önem kazanmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Bate, D. (2013). *Fotoğraf; Anahtar Kavramlar*. (A. Karadoğan, Ed.) (1. Basım). ANKARA: De Ki Basım Yayım LTD. ŞTİ.
- Baudelaire, C. (2006). *Paris Sıkıntısı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bazin, A. (1985). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Braudel, F. (1996). *Uygurlıkların Grameri*. İstanbul: İmge Yayınları.
- Çeliksap, S., & Akın, A. (2018). Symposium & Exhibition The Theory In Art and Design- ADD-IST Sanat ve Tasarım Diyologları Sempozyumu. İçinde *Tasarlama Sürecinde Fotoğraf Sanatının Rolüne Fenomenolojik Yaklaşım* (ss. 90–98). İstanbul Aydın üniversitesi Yayınları.
- Çeliksap, S., & Köse, K. (2020). Thehedoros Angelephos ve Nuri Bilge Ceyan Filmlerinde Şiirsel Dil Kullanımı. İçinde *UBAK- Uluslararası Bilimler Akademisi-Cumhuriyet Zirvesi 3. Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi* (ss. 72–83). Erzurum.
- Clarke, G. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf* (1. Basım). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri*. Metis Yayıncılık.
- Debord, G. U. Y. (1996). *Gösteri Tolumu ve Yorumlar*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (2015). *İmge ve Göz*. Yapı Kredi yayınları.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu : Kültürel Değişimin Kökenleri* (1. Basım). Metis Yayıncılık.
- Lynch, K. (2020). *Kent imgesi*. İş Bankası Kültür Yayınları.
- McLuhan, M., & Powers, B. R. (2001). *Global Köy*. (B. Ö. Çeviren: DÜZGÖREN, Ed.) (1.). Scala Yayıncılık.
- Oskay, Ü. (2014). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.
- Rowe, C., & Koetter, F. (1978). *Collage City*. MIT Press.
- Teksoy, R. (2005). *Sinema Tarihi* (1.). İstanbul: Reklamcılık, Oğlak Yayıncılık ve.

## TAVSİYE EDİLEN KAYNAKLAR

- Baudrillard, Jean, Simüklaklar ve Simülasyon, “Simulacred et Simulation” Doğu Batı Yayınları, 2003.
- Oskay, Ünsal, “19 yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevi-“ “Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım.” İnkılap Kitapevi 2014.

# SİNEMA MİMARİSİNDE KENTSEL İÇ MEKÂN YAKLAŞIMLARI: "PARİS'TE GECE YARISI" FİLMİ ÜZERİNDEN KENTSEL İÇ MEKÂNLARIN ANALİZİ

*Ayça Arslan\**

ICW-2021-02P2-02-02

## ÖZET

Bu makale çalışması; görsel sanatların birincisi olan ‘mimarlık’ ile yedinci sanat dalı olan sinemanın yakın ilişkisini incelemekte ve bunu her iki sanat dalının arakesitinde duran ‘mekân’ konsepti ile gerçekleştirmektedir. Çalışmada özellikle mekân konsepti olarak ‘kentsel iç mekânların’ keşfi Paris’te Geceyarısı film okuması üzerinden yapılmaktadır. ‘Paris’te Geceyarısı’ filmi ile ünlü yönetmen Woody Allen geçmişte ikon haline gelmiş sanatçıları tekrardan canlandırarak, izleyicilere çok yönlü bir sanat yolculuğu sunmaktadır. Edebiyattan resme, jazz müzikten moda (kostüm) tasarımına kadar birçok ünlü isme; Ernest Hemingway, Pablo Picasso, Salvador Dali, Cole Porter, Zelda & Scott Fitzgerald gibi filmde yer veren Allen, bu şekilde sinemada sanat ve sanatçı ağırlıklı, bir geçmiş dönemi yansıtmayı başarıyor. Diğer taraftan daha filmin başında başrolde Paris kentinin olduğu çok açıktır. Yönetmen Allen Paris kentinin kimlik mimari öğelerine vurgu yaparak başlar filme ve filmde özellikle Paris sokakları ve yağmurda Paris sokaklarında yürüyen insanları, Paris’in panoramik manzarası, Louvre müzesi, III. Alexander köprüsü, Luxembourg Bahçesi, Versay Sarayı, Trocadero’dan Eyfel’e doğru çiçek tarlalarını görmek mümkündür. Ayrıca Fransız şehir mimarisinin en ayrıcalıklı özelliği olan süslü daracık taş döşeli yollar ve kaldırımlar ve o taşlara uygun tasarlanmış bina duvarları, bu eşsiz kent mimarisini desteklemektedir. Yine Paris’in en süslü köprüsü olarak bilinen III. Alexander köprüsüne yer veriliyor olması, sadece mimari açıdan değil estetik açıdan da su kıyısı kentlerine ve yürüyüş yollarına bir gönderme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Allen’in mimari öğelerle ve sanatçı kişiliklerle süslemiş olduğu ‘Paris’te Gece Yarısı’ filmi, bu çalışmada ‘kentsel iç mekânlar’ ve kent bileşenleri ile incelenmekte ve filmde bahsi geçen kentsel manzaralar, kamusal alanlar incelenerek, öncesinde tariflenen kentsel iç mekânlar filmdeki sinemasal mekânlar üzerinden alan çalışması niteliğinde sunulmaktadır. Bu noktada ‘kentsel iç mekân’ kavramı, onu kamusal mekândan ayıran dinamikleri güncel yaklaşımlar üzerinden incelenmektedir. Çağdaş yaklaşımlar bakımından; kentsel mekân ile mimari mekânın kesişiminin de üçüncü bir ara mekân olarak karşımıza çıkan ‘kentsel iç mekân’ kavramı, özellikle ‘Urban Interior’ kavramının Türkçe karşılığı olarak, iç mimarlık ile kentsel mekân kesişimini de tarifler. Kamusal taşıyan ve kentle birebir ilişkide olan kentsel iç mekânlar, sınırlandırılmış alanlar olarak, hem iç-dış mekânların hem de kentte doluluk-boşluk kavramlarının arakesitleridir. Ayrıca çağdaş kavramında yer alan geçicilik ve geçici olma hali, kentsel iç mekânlar kavramı ile daha da belirgin olur. Bu yüzden çalışmada

\* Dr. Öğr. Üyesi, Mimarlık ve Tasarım Fak. Uşak Üniversitesi [ayca.arslan@usak.edu.tr](mailto:ayca.arslan@usak.edu.tr)

özellikle kentsel mekânın iç mimarlık ile ilişkisine de değinilmektedir. Sonuç olarak, ‘kentsel iç mekan’lar kavramı Paris’te Gece Yarısı film sahnelerinin geçtiği Paris kentinin kamusal alanlarında tariflenmeye çalışılacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Paris’te Geceyarısı, sinema ve mekân, mimarlık, kentsel iç mekânlar

## ABSTRACT

This article study; examines the close relationship between ‘architecture’, the first of the visual arts and cinema, which is the seventh art branch and realizes this with the concept of ‘space’ standing at the intersection of both art branches. In the study, especially the discovery of ‘urban interiors’ as a space concept is made through the film reading *Midnight in Paris*. *Midnight in Paris* takes the audience on a nostalgic inter-disciplinary art journey by reviving iconic artists of the past by famous director Woody Allen. Many famous names from literature to painting, from jazz music to fashion (costume) design; Allen, who has featured in films such as Ernest Hemingway, Pablo Picasso, Salvador Dali, Cole Porter, Zelda & Scott Fitzgerald, reflects the melancholic longing for the past by bringing nostalgia to the fore in this way. In particular, Gil, who is trying to become a writer, goes to the golden age in a nostalgic car while walking around the streets of Paris in the rain, exhibits his nostalgia for the past. On the other hand, it is very clear that the city of Paris is in the lead role at the beginning of the movie. The director begins the film by emphasizing the identity and architectural elements of the city of Paris. Especially the streets of Paris and people walking on the streets of Paris in the rain, the panoramic view of Paris, places such as; the Louvre and it is possible to see flower fields from the III. Alexander Bridge, Luxembourg Garden, Versailles Palace, Trocadero towards the Eiffel. In addition, the ornate narrow paved roads and pavements, which are the most privileged features of French urban architecture, and walls designed in accordance with those stones, support this unique urban architecture. Also known as the most decorated bridge in Paris, III. Alexandre Bridge is included as a reference to the waterfront cities, not only in terms of architecture but also in terms of aesthetics.

The film ‘*Midnight in Paris*’ which Allen decorated with architectural elements and artistic personalities, is examined in this study with urban interiors and urban components and the urban landscapes and public spaces mentioned in the film are examined and the urban interiors described before are the cinematic elements in the film are presented as a field study over spaces. At this point, the concept of ‘urban interior’ and the Dynamics that distinguish it from public space are examined through current appraoaches. In terms of contemporary appraoaches; the concept of urban interior which appears as a third intermediate space at the intersection of urban space and architectural space, also defines the intersection of interior archicture and urban space. Urban interior spaces which carry publicity and are in direct contact with the city are the intersections of both interior/exterior spaces and the concepts of occupancy/emptiness in the city as delimited spaces. In addition, the temporality and transience in the concept of contemporary become even. Therefore in the study, the relationship between urban space and interior architecture is also mentioned. As a result, the concept of ‘urban interiors’ will be tried to be defined in the public spaces of the city of Paris, where the movie *Midnight in Paris* takes place.

**Keywords:** *Midnight in Paris*, Cinema and Space, Architecture, Urban Interiors’

## 1. GİRİŞ: SİNEMA MİMARİSİNDE KENTSEL İÇ MEKÂNLARIN KEŞFİ

Sinema bir kenti keşfetmenin en kolay ve sanatsal yöntemlerinden biridir. Sinema ve filmler aracılığıyla, kentler ve manzaralar filmlerin başrolüne otururlar. Sinema sahneleri; seyirciyi alıp o kente, o semte, o meydana ve sokaklara yani o kentsel sahneye götürürüz izleyiciyi bir anda ve bu yönü ile hiç gitmediğimiz yerleri görmeyi, o yerlerdeki mekânları sahnedeki de olsa deneyimleyebilme imkânını sunar. Sinema izleyicileri tüm detayları ve gerçekliği ile bir anda bambaşka kentsel sahnelere taşıyabilir. İşte sinemanın bu büyüğü dünyası ve kentsel sahneleri seyirci ile buluşturması tartışma götürmez bir güzellik ve görsel estetik ve dünya dediğimiz yer sinema sayesinde aslında bir anda her an deneyimleyebilme şansımız olan sahne ve kentsel mekânlara dönüşür. Sinema aracılığıyla, kimi zaman kendimizi hiç gitmediğimiz bir kentin en meşhur meydanında, kimi zaman Arnavut kaldırım sokaklarında, kimi zaman nostaljik köprülerinde ve kimi zamanda son derece ihtişamlı saraylarda buluveririz ve o kentsel sahnenin içindeymiş gibi hissederiz. İşte sinemanın büyüğü de budur. Woody Allen'ın yazıp yönettiği Paris'te Gece Yarısı filmi, Gil Pander (Owen Wilson) adlı bir adamın, nişanlısı ve onun ailesi ile çıktığı Paris yolculuğunda, altın çağını deneyimleme hikâyesini anlatmaktadır. (Lekesiz & Orta, 2020). Paris'te Gece Yarısı filminin başlangıcında yönetmen Allen Paris'e genel bir bakış atmakla başlar filme. Anıtlar, kafeler, yağmur altında Paris sokakları, o sokaklarda yürüyen insanlar, ışıklar altında Paris'in panoramik manzaraları, caz şarkısı Si Tu Vois Ma Mere eşliğinde yönetmen tarafından izleyiciye sunulur. Düzenli, romantik ve eşsiz bir güzellikte, sarı ve yeşil tonlarının hâkimiyeti ile sunulan şehir ve romantizm ilişkisi ilk sahnelerde kurulur. (Lekesiz & Orta, 2020) Zamanda Yolculuk ve Altın Çağa Dönüş... Gil'in zaman yolculuğu bir gece Paris'in dar sokaklarında yürürken, gece yarısına girildiğinin habercisi çan sesi duyulduktan sonra önünde antika bir taksi durması ve arabaya binmesiyle başlar.

### 1.1.Problem Tanımı

Sinemada kentsel iç mekân kavramına odaklanan çalışma, sinemasal iç mekânların kent içinde sınırlandırılma ve alt mekânları tanımlama yöntemlerini araştırmaktadır. Günümüzde 7. Sanat dalı olarak anılan sinema sanatını mimarlık, kent ve kentsel tasarım ile olan yakın ilişkisinin ortaya çıkartılması ve 'şehir-sinema / sinema-şehir' ikilisinin birbirini nasıl etkilediği ve aslında birinin diğeri ile nasıl hayat bulduğu sorusu çalışmanın genel problemidir. Bu doğrultuda araştırma soruları;

**Soru-1:** Mekân tanımlamasının çok boyutluluğu ne şekilde ortaya çıkar, iç mekânları tariflemeye ve sınırlamaya kullandığımız 'duvar-döşeme-tavan' üçlüsü, konu kentsel iç mekânlar olunca ne derece geçerli oluyor, kısacası kentsel iç mekânları nasıl sınırlandırıyoruz ve tanımlıyoruz?

**Soru- 2:** Sinema-kent / kent-sinema ikilisinin ilişkisinin mimarlık ve kentsel tasarım üzerinden ele alacak olursak; kentler olmasa sinema olur muydu?

### 1.2.Amaçlar

Bu çalışmanın asıl amacı, kentler var olduğundan beri çok yakın bir ilişki içinde olan kent-sinema etkileşimine 'mimari-kentsel tasarım-kentsel iç mekânlar' gözüyle bakmak ve kentlerimizde her gün kullandığımız kentsel iç mekânların, sinemasal mekânlar olarak filmlerde nasıl hayat bulduğunu kanıtlamak. Diğer taraftan da günümüz kentlerinde hızla artan kamusal mekân kalitesinin 'kentsel iç mekânlar'ı tariflemeye rolünün belirlenmesi amaçlanmıştır.

### 1.3.Metodoloji

Özellikle kentsel mekanlar, iç mekanlar, kentsel iç mekanlar, sinemasal mekanlar, kentsel mekan kuramları üzerine çok geniş akademik bir literatür taraması yapılmış, bu doğrultuda özellikle Suzie Attwill'in 'urban Interior's konusunda ki kitapları ve yayınlarına yer verilmiş, diğer taraftan Rob Krier, Kevin Lynch, Bill Hillier gibi akademisyenlerin kentsel tasarım ve kentsel mekanlar konularında ki yayınları, Asu Beşgen'in 'sinemasal mekanlar' hakkında ki çalışmalarına ve özellikle bir inter-disipliner çalışma alanı olan 'Kentsel iç mekanlar'ın keşfi için 'kentsel tasarım/iç mimarlık' ara kesitin de ki çalışmalara literatür araştırmalarında yoğun yer

verilmiştir. Sonrasında ‘Paris’te Gece Yarısı’ filmi alan çalışması olarak, literatür çalışmalarından elde edilen kentsel iç mekanların film üzerinden okumaları ve sahneler üzerinden gösterimleri yapılmıştır.

## 2. ‘SANAT & MİMARLIK VE KURAMSAL BAKIŞ AÇISIYLA KENTSEL İÇ MEKÂNLAR

Bu bölümde; kamusal mekânlara ve mekân kalitesinin arttırıldığı, insan odaklı geçici işgal mekânları yaratma da karşılaştığımız ‘kentsel iç mekân’ kavramına; sanat, mimarlık ve özellikle; ‘Lynch & Krier & Hillier’ gibi kuramcılarının yorumları açısından bakılacaktır.

### 2.1.Sanatta Kentsel İç Mekânlar: Flaneur ve Koleksiyoncu

İç mekânın fiziksel sınırlarının ötesine geçerek, atmosferik ve deneyimsel niteliklerini de kapsayan kentsel iç mekân kavramı, yeni bir çalışma ve uygulama alanını tariflemektedir. Konuyla ilgili çalışma yapan araştırmacılar, söz konusu kavramın farklı yönlerine dikkat çekmektedir. Farklı araştırmacılar tarafından kentsel iç mekân kavramı; içten dışa, dıştan içe ya da birbirini tamamlayan ve birbirinden ayrılmaz bir bütünün parçaları olarak tanımlanmaktadır. Walter Benjamin’in; ‘gezin’ (flaneur) ve ‘koleksiyoncu’ (collector) kavramsallaştırması, kentsel iç mekânın içten dışa ve dıştan içe doğru tanımlanmasına açıklık getirmektedir. (Cordan & Çolak, 2015)

- 1) **Gezin;** Benjamin’e göre gezgin, kentsel alanda kendi oturma odasındaymış gibi hareket eden kişidir ve bu sayede iç mekân dinamiklerinin ve özelliklerinin kente taşınmasına aracılık eder. Bir başka deyişle, içi dışa doğru genişleten ve böylece içi fiziksel sınırlardan koparan bir anlayışa sahiptir.
- 2) **Koleksiyoncu;** ise dış mekândan (kentsel) etkilenen ve dışarıdan topladığı objeleri kendi (özel) dünyasına entegre ederek içselleştiren ve böylece kontrolü elinde bulundurmaya çalışan eve /içe dönük kent soylusudur. O’nun oturma odası, içinde dünya tiyatrosu olan bir kutudur. (Cordan & Çolak, 2015)

Deleuze ise diğer taraftan bilindik kısıtlamalar ve sınırlandırmalar olmaksızın iç ve dış arasındaki ilişkisel duruma deyinerek iç mekânın seçilmiş bir dış mekân ve dış mekânın planlanmış bir iç mekân olduğunu belirtir. Deleuze gibi ‘geçirgen kent’ kavramıyla Wagenfeld iç ve dış arasındaki atmosferik etkileşime, diyaloga ve geçirgenliğe işaret etmekte, iç ve dışı tanımlayan sınırların birbirinden ayrılmaz oluşuna ve aralarındaki bağıntının fiziksel sınırların / duvarların ötesine geçen sinestezik ve simbiyotik bir ilişki olduğuna vurgu yapmaktadır.

Giunta, kentsel iç mekân kavramı ile kullanıcı etkileşimiyle oluşan ‘geçici ikamet’ durumuna değinmektedir, bu bağlamda kentsel iç mekân;

- 1) **Bedenter (sosyal bileşen=bireyler ve topluluklar),**
- 2) **Nesneler (cansız aktörler) ve**
- 3) **Mekânlardan (taşıyıcı sistemler) oluşan çevresel bir sistemdir’ (Cordan & Çolak, 2015)**

Giunta’dan farklı olarak daha az devingen ve geçici olmayan nitelikler barındıran Jonas’ın ‘kentin içi’ tanımlaması da birbiriyle ilişkili, birbiri içine geçen ve bütünü oluşturan parçaların birliğine gönderme yapmaktadır. (Cordan & Çolak, 2015) Church, kentsel iç mekânın ‘görünmeyeni görünür yapma’ potansiyeline dikkat çekmekte ve kentsel peyzajın ayırt edici nitelik ve değişkenlerini görünür kılmak ve kucaklamak için ‘kentsel pratiklerin keşfi’ tanımlamasını yapmaktadır. Ayrıca söz konusu kavramın, kentin bir iç mekân olarak deneyimlenmesi düşüncesinden ziyade, kentte ‘aşinalık’ ve fiziksel olarak kentin ‘içinde’ olma durumu ile ilişkili olduğuna değinerek; öznellik, geçicilik ve deneyimsellik ile bağlantılı keşiflere dikkat çekmektedir. Postiglione, ‘kent içinde yaşama’nın yeni bir varoluşsal durum olduğuna değinmekte ve giderek daha çok dış mekâna benzeyen bir iç mekândan söz edildiğini belirtmektedir. (Çolak 2015)

Böylece kent ve iç mekân arasındaki etkileşim, ilgili disiplinlerin var olan tanımlarının ve sınırlarının ötesine geçmekte ve ‘insan odaklı bir tasarım anlayışı’ üzerine temellenen iç mimarlık pratiğinin duyarlılığı ve teknikleri kentsel çevreye taşınmaktadır. Bir başka deyişle, iç mimarlık disiplininin sadece bina içleriyle veya mekânsal ilişkiler ile sınırlandırılmaması gerektiği savunulmakta ve iç mimarlığa özgü ayırt edici niteliklerin kent mekânlarına taşınması öngörülmektedirler. Bu anlamda, Çolak’ında (2015) belirttiği gibi, ‘genel yargıda kabuğun içi ya da bir hazne işlevi gören ve fiziksel sınırlarından kurtulan iç mekân, mekânsal, sosyal ve kültürel olarak işlevini ve etki alanını genişletmektedir’.

**Kentsel İç Mekân = Sınırsız İç Mekân..... (Cordan & Çolak, 2015)**

Hinkel, kent ve iç mekân arasındaki alanın, üretken etkileşimi sorgulayan bir dinamiğe sahip olduğuna vurgu yapmakta ve bu alanın kolektif ve / veya tekil olarak çeşitlilik gösteren fiziksel ve algısal mekânların kurgulanmasına neden olduğuna değinmektedir. Bu bağlamda, uygulama alanında kentsel iç mekân ile ilgili pratikler, çok yönlü ve ucu açık projeler şeklinde ortaya çıkmaktadır. Kentsel kamusal mekânların en önemli bileşenlerinden olan cadde ve sokaklar da kentsel iç mekân pratikleri açısından önemlidir. ‘Arka Sokaklarda Işık’- adlı bir kamusal sanat projesini hayata geçiren İspanyol sanat ekibi Boa Mistura, halkın da katılımıyla sokaklarda atıl durumdaki belli alanları canlandırmak üzere renklendirmiş ve sınırları boya ile belirginleştirerek kentsel iç mekâna dair kullanım potansiyellerini ortaya çıkaran deneysel bir çalışma gerçekleştirmiştir. (Resim 1) (Cordan & Çolak, 2015)



Resim 1. Geçirgen Kent, Arka Sokaklarda Işık Projesi, San Paulo, Brezilya, 2012. Kaynak: [www.plataformaarquitectura.cl/2012/06/10/luz-nas-vielas-de-boa-mistura/](http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/06/10/luz-nas-vielas-de-boa-mistura/) [Erişim: 09.07.2014]

İçinde bulunduğumuz coğrafyada ise iç ve dış arasındaki ayrımın fiziksel sınırların ötesine geçtiği ve etkileşime dayalı ilişkisel durumlarının gözlenebildiği sokaklara rastlanır. Ev önü oturma, iş yapma, eğlenme, çamaşır asma / kurutma, oyun oynama ve benzeri pek çok eylem ve aktivitenin gerçekleştiği ortak kamusal alanlar olarak, ev içinin dışı taşıdığı önemli kentsel mekânlardır. Bir başka deyişle, özel ve kamusal alan arasında kalan bu alanlar kentsel iç mekânlardır. Kamusal alanlarda kentsel iç mekânlar, çoğunlukla belli süreler için var olan geçici mekânsal eklerdir. Bu anlamda, bir süreliğine bir kent parçasını işgal eden açık veya yarı-açık mekânsal niteliğe sahip pazar yerleri de ‘geçici ikamet’ durumuna örnek teşkil etmektedir. Resim 2’de görülen ve 4. Levent’te salı günleri kurulan pazar yeri örneğinde olduğu gibi, her gün farklı bir yer ve mekânda kurulan mahalle ve semt pazarları; belirli bir yerde, belirli bir süre için fiziksel ve sosyal mekâna eklemlenen etkileşime dayalı, deneysel, anlık ve devingen durumlar yaratan kentsel iç mekânlardır. Bazı durumlarda kentsel iç mekân kavramı, geçici, değişken, deneysel, deneysel aktiviteler ve eylemler için yaratılmış alanları tanımlamaktan öteye anlamlar taşıyabilir. Bazen bir ağacın veya asma altının yarattığı alan, fiziksel ve sosyal bir mekân haline dönüşebilir ve bir kentsel iç mekân olarak işlev görebilir. (Resim 2 a-b,3) (Cordan & Çolak, 2015)



Resim 2. a. Geleneksel Dokuda Sokak Kullanımı, Tarlabası, İstanbul. Fotoğraf: Engin Korkmaz

b. 4. Levent Semt Pazarı, İstanbul, 2013



Resim 3. Kentsel İç Mekân, Tarihi Çınaraltı, Çengelköy, İstanbul, 2011

## 2.2.Mimarlıkta Kentsel İç Mekânlar: Tarifler & Tanımlamalar

Kent mekânları için yeni çözümler arayan araştırmacıların ve akademisyenlerin tartışmaya açtığı; kentsel iç mekânlar, kamusal olan kent ile özel alanı tarifleyen iç mekân arasındaki geçiş mekânlarına karşılık gelmektedir. İç/dış, bireysel/toplumsal, özel/kamusal, formel/enformel, geçici/kalıcı, fiziksel/algısal gibi kavramların arakesitindeki etkileşimli alanları içerir. Küreselleşmenin bir getirisi olarak kent içinde yaşam sorunu, yaşam aktiviteleri sokaklara taşıkça kritik bir hal almaktadır. Yemek yeme, içme ve sosyalleşme gibi yaşamsal eylemler küçük apartman dairelerinden taşarak, insanların yaşam alanı haline gelen sokaklara dökülmektedir. Bu ihtiyaçlar doğrultusunda insanlar ile çevreleri arasındaki ilişkiye dayalı çeşitli fonksiyonlara hizmet eden kentsel iç mekânlar (*urban interior*) yaratılmaktadır. (Nalbant & Adıgüzel,2019)

### Kent – İç mekân – Dış mekân

Kentler mevcut durumlarda yapı ve yapı çevrelerinden oluşur ve kentte yapılar dolu hacimleri karşılarlar. Kentsel iç mekânlar; yapı dışında kalan, sokak, cadde, meydan gibi alanları ve boş hacimlere karşılık gelir. Yapıların oluşturduğu hacimlerin, sokak ile bağlantısının sınırlandığı alanlar iç mekândır ve bunun dışında kalan alanlar ise dış mekânı oluşturmaktadır. Kentte oluşan doluluk-boşluk ilişkisinden yola çıkıldığı zaman bir iletişimin olması gerektiği mekânların, kent bütünü ile her zaman bir iletişiminin olması gerektiği düşünülmektedir. Kentsel mekân ve mimari mekânın kesişimin de karşımıza, kentte var olan üçüncü bir ara-geçiş mekânı çıkmaktadır. Bu geçiş mekânlarının, kent ile kurduğu ilişki ve günümüz de kent mekânındaki ihtiyaçlar, 'kentsel iç mekân' uygulamalarının tüm boyutları ile net bir biçimde tanımlanmasını gerekli kılmaktadır. (Nalbant & Adıgüzel, 2019)

Kent, insanların yerleşik düzene geçmeye başladığından beri var olan fiziksel ve duyuşsal ihtiyaçları sonucu ortaya çıkan bir boşluktur. Var olan düzen, zaman içerisinde farklı toplumlar ve yaşayışlar döngüsünde gelişmiş ve bugünkü kent kavramı ortaya çıkmıştır. Kentlerin oluşumlarından bu yana, her kent içinde barındırdığı toplumu şekillendirmiş ve aynı şekilde toplumu oluşturan her bireyden etkilenecek şekilde şekillenmiştir.



Bu nedenle kent her zaman aktif ve devingendir. Devingenlik hali ile ortaya çıkan önemli kavramlardan biri de ‘kentsel iç mekân’dır. (Nalbant, Adıgüzel,2019)

Suzie Attwill’in (2011) tanımıyla kentsel iç mekân kavramı; literatür de ‘Urban Interior’ kavramının karşılığı olarak dilimize çevrilmekte ve iç mimarlık disiplininin, kent ile etkileşimini açıklayan bir kavram olmaktadır. Kent (urban) ve iç mekân (interior) kavramlarının bir araya gelmesi ile oluşan kentsel iç mekân, toplumsal ilişkilerin tanımlandığı, geçici aktivite alanlarının tasarımına karşılık gelir. Kentsel iç mekân, bedenlerden (sosyal bileşen–bireyler ve topluluklar), nesnelere (cansız aktörler) ve mekânlardan oluşan çevresel bir sistemdir. (Attwill, 2011) Bu mekânlar; kapalı yaya alanları ve iç mekân parkları gibi kamuya açık özel mekânlar ile kent mekânını birbirine bağlayan, bir geçiş veya katılım bölgesi olarak da değerlendirilebilir. Kentsel iç mekânların, kalıcı mekânlardan çok geçici mekânları bünyesinde barındırması ve her toplumun farklı kültürel yaklaşımlara sahip olması kentsel iç mekânların çeşitliliğini artırır. (Cordan ve Çolak, 2015)

Karma kullanımlı iç mekânlarda, ticari öncelikler ve kent planlama standartları göz önüne alınarak tasarım yapıldığında halka açık alanların eksik düzenlendiği görülür. Mourice Harteveld son yıllarda kentsel boşlukların, yapıların iç mekânları ile olan oran durumunun önem kazanmaya başladığını belirtmiş ve büyük iç mekânlar ile dış yaya akslarının bir düzen çerçevesinde şekillenmeye başladığının altını çizmiştir. (Poot, 2015)

Son dönemlerde, iç mekân ve kent mekânın ortak noktası olan ve birbirinden beslenen, birbiri ile ilişkili olan ‘kentsel iç mekân’ kavramı ortaya çıkmıştır. Kamusal olan ‘kent’e karşılık, özel alanı tarifleyen ‘iç mekân’ arasındaki diyalektik ilişki, bu iki kavramın bir araya gelmesiyle oluşan ‘kentsel iç mekân’ kavramına açıklık getirmektedir. Kentsel iç mekân, iç ve dış mekânın kesiştiği üçüncü bir bölgeye karşılık gelmektedir. Üçüncü bölge denilen alan, iç ve dış mekânı içinde barındıran ve sürekli bu mekânlar ile ilişkili olan ve onları etkileyen bir oluşumdur. Kentsel iç mekânlar, kullanıcı etkileşimi aracılığıyla geçici mekânlar yaratır. (Nalbant, Adıgüzel,2019)

Kentsel iç mekânlar, kent olgusunda olduğu gibi fiziksel ve algısal duyuları da bir arada bulunduran geçici alanlardır. Kentsel iç mekânların ‘deneysel ve deneyimsel alanlardan’ oluşması, mekânları geçici kılar ve bu alanlar kent mekânından farklılaşır. Kentsel iç mekândaki geçicilik durumu; mekânın geçiciliği veya kentlilerin kent mekânlarında devingen bir şekilde bulunma halidir (Cordan ve Çolak, 2015). Resim 4’de görülen kentsel iç mekân örnekleri; kent içinde var olan yapı bölümlerinin ve kentte çeşitli zaman dilimlerinde geçici olarak inşa edilen alanların kentsel iç mekân olabilme halini göstermektedir.



Resim 4 a-b-c. Kentsel iç mekân örnekleri

İç mekândaki olguların dışa doğru genişleyerek insan varlığı ile birlikte dışarıya aktarılması, kent mekânının da insan faktörüyle ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Kentsel iç mekânlar; farklı disiplinler ile şekillenen geçici, deneyimsel, işlevsel, dinamik, ulaşılabilir, insan odaklı ve kentliye ait olan mekânlardır. Kentte yer alan; meydan, cadde/sokak, park alanı, pazar yerleri ve duraklama alanları vb. alanlar kentsel iç mekânlara karşılık gelmektedir. Modern kentlerde ise; metro/tren istasyonları, alışveriş merkezlerinin etkinlik alanları, kamu yapılarının ortak alanları ve deneyime dayalı mekanlar kentsel iç mekân potansiyeli taşımaktadır. (Nalbant, Adıgüzel,2019)

### 2.3. Teorilerde Kentsel İç Mekânlar

Makale çalışması kapsamında; Kevin Lynch, Rob Krier ve Bill Hillier'in kent kuramları incelenmiş ve bu doğrultuda kentsel iç mekân olabilecek kamusal alanlar tanımlanmıştır. Kent mekânı belirtilen kent kuramcılarının düşünceleri üzerinden ele alınmıştır. (Resim 5)



Resim 5. Kuramların şematik dağılımı

Kent fiziksel algısından başka, psikolojik, toplumsal, sosyolojik vb. algıları da barındırır. Kent, içinde yaşayan insanları etkilediği gibi tüm canlılarda içinde buldukları kenti, tarih boyunca etkilemiştir. Örneğin Kevin Lynch, kent imgelerini beş ana başlık altında incelemiştir.

\*Lynch kent kuramını oluştururken kullanıcı etkenini ele alarak çıkarımlarda bulunmuştur.

\*Rob Krier'in düşünce sistemine göre ise, sokaklar ve binalar kenti oluşturan öğelerdir. Krier kente mekân boyutundan yaklaşmıştır ve bu mekânların birbiri ile etkileşim halinde olduklarını savunmuştur.

\*Hillier ise, kenti fiziksel etkilerden çok sosyolojik değerlendirmeler ile incelemiştir.

#### 2.3.1. Kevin Lynch: kent bileşenlerinin 5 ögesi

Lynch'e (1965) göre kentin okunabilirlik 'legibility' değeri, kentsel görünüm ve kent parçalarının belirgin bir açıklık ve netlik içinde kolaylıkla tanınabilmesi ve bu parçaların uyumlu ve tutarlı bir örüntü içine yerleştirilebilmesiyle oluşmaktadır. (Yıldız,1996) Kent bileşenlerinin okunabilirliği, kentin imajını da arttırmaktadır. Bu kapsamda, okunabilirlik değeri ile kentin imajı arasında doğru orantılı bir ilişki söz konusudur. Zira okunabilirliğin artmasıyla birlikte kentin imaj değeri de artmaktadır. Lynch'in bulgularına göre, zengin, algılanabilir, açık, okunabilir bir kent imgesi oluşturan beş öğe:

\*Yollar (paths): Sokaklar, kaldırımlar, patikalar, doğrultular, insanların üzerinde gittiği her tür kanaldır.

\*Bölgeler (districts): Belli bir ortak karaktere sahip büyükçe alanlardır.

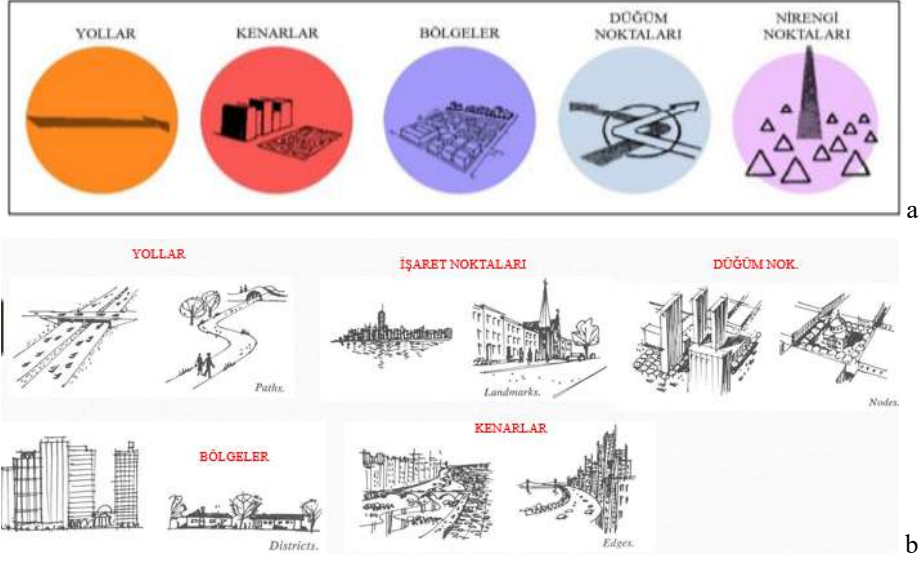
\*Düğüm (nodes): Merkezi noktalar, meydanlar, kavşaklardır.

\*Röper noktaları (landmarks): Anıtlar, bölgedeki diğer her şeyden farklı, kolayca algılanabilen ve bir referans noktası olan öğeler.

\*Sınırlar /kenarlar (edges) : Duvarlar, bina kenarları, kıyıları gibi algılanan sınırlardır(Sağlık & Kelkit, 2019).

Dolayısıyla bu bileşenler kapsamında okunabilir bir kent; yolları, bölgeleri, düğüm noktaları, sınırları ve röper noktaları kolaylıkla tanımlanabilen ve tüm kentsel örüntü içinde gruplandırılabilen bir kenttir. Okunabilirlik kentsel kurguya getirdiği açıklık ve netlik ile yalnızca bir görsel kalite olmakla kalmamakta, kentin insanlar tarafından algılanan karmaşık bir olgu olduğu düşünüldüğünde, insanların çevreyi tanımları, sahiplenmeleri, strüktürünü algılayabilmeleri bakımından da önemli olduğu görülmektedir. Bu kapsamda 'okunabilirlik'

değeri, yapısal çevrenin kurgu sistemine bağlı olarak insanların buldukları yerde yollarını bulmalarını (oryantasyonlarını) önemli ölçüde etkiler. (Resim 6 a-b) (Yıldız,1996)



Resim 6 a-b. Lynch'in kent bileşenlerinin grafik gösterimi

Lynch'e göre ; 'özel bir kullanımın veya faaliyetin bir cadde üzerinde yoğunlaşması, o caddenin gözlemciler için önem kazanmasına neden olmaktadır' (Lynch, 1973) Daha çok geçici faaliyetler için oluşturulan bu caddeler, kentsel iç mekân olma potansiyeli taşır fakat iç mekân ile bağlantısı olmadığı durumlarda daha çok kamusal mekân olarak değerlendirilir. Bu nedenle Lynch'in kent kuramında yer alan 'yollar' her durumda potansiyel kentsel iç mekân olarak ifade edilmez. Lynch'in kent imgeleri değerlendirildiğinde; kenar aksları iç ve dış mekân ile bağlantı kurarak etkilediği alanların, kentli ile direkt iletişim kurmasını sağlamaktadır. İç mekân ile kentin ilişki kurduğu noktalarda kenar akslarının bir hacmi belirtmesi, bu alanların kullanılabilir olduğunu gösterir. Kenarlar genel olarak yollar gibi yönsel nitelik taşısa da bulunduğu alanda bir hacmi ifade eder ve bu hacimler kentsel iç mekân olarak değerlendirilir. Çeşitli yapı türlerinde farklı nitelendirilse de bu alanlar en geniş kapsamı ile giriş bölgeleri olarak açıklanabilir. (Nalbant, Adıgüzel,2019)

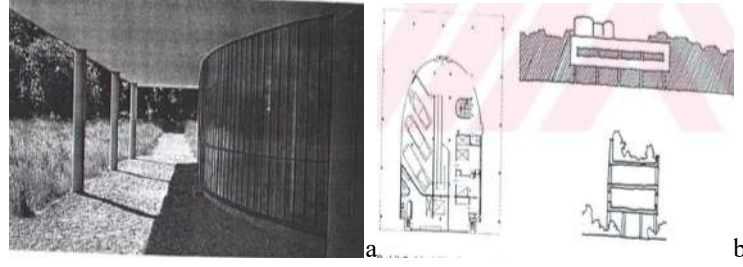
Yol aksı ile yapıların birleşiminde bulunan giriş bölgeleri, iç ve dış mekânı ayıran ve birbiri ile bağlantısını sağlayan alanlardır. Giriş bölgelerine örnek olarak; kamusal bir yapının iç ve dış mekân kesişiminin de karşılaşılan rüzgarlık veya saçaklı bir yapıda saçak altında kalan alan verilebilir. Yapının yol ile kurduğu ilişki de geçişi sağlayan çeşitli alanlar giriş bölgeleri olarak nitelendirilebilir. (Resim 7) (Nalbant, Adıgüzel, 2019)



Resim 7. a.Herzog & de Meuron Forum Binası,Barcelona b. Peckham Kütüphanesi, Londra, c.Marseille Vieux Port, Marsilya Fransa 2011

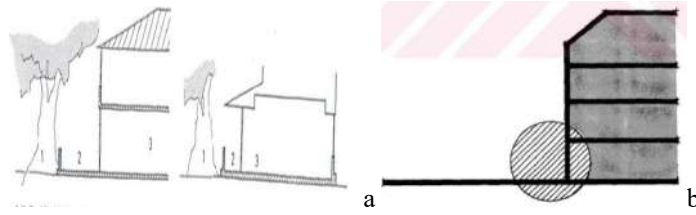
\* Bina Giriş Bölgeleri ve Saçaklar: Le Corbusier'in mimarisinde bina ile peyzaj arasında geçişi sağlayan ilginç detaylar görülmektedir. Villa Savoye'un zemin katında, pilotilerle cam yüzey arasındaki zemin döşemesi,

kısmen peyzajla, kısmen de binaya ait olduğu görünümünü vererek, bina ve peyzaj arasında doğal bir geçiş unsuru oluşturmaktadır. (Resim 8) (Yıldız,1996)



Resim 8. a.Villa Savoye'de bina ve peyzaj arasındaki geçiş elemanları, b. Villa Savoye ,Paris, Poissy, 1929-31: Le Corbusier'in mimarisinde peyzaj ile ilişkiler

Wright'ın binalarında ise, binanın dış duvarı bina ve peyzajı birbirinden ayıran bir sınır değildir, iç mekânı tanımlayan, fakat aynı zamanda iç mekânın dış mekâna ve peyzaja açılan daha çok bir ekranı gibidir. Bir mimari mekân olarak bina, başka bir mekânın içindedir ve bu mekân peyzajdan oluşan doğal mekândır. (Resim 9) (Yıldız, 1996)

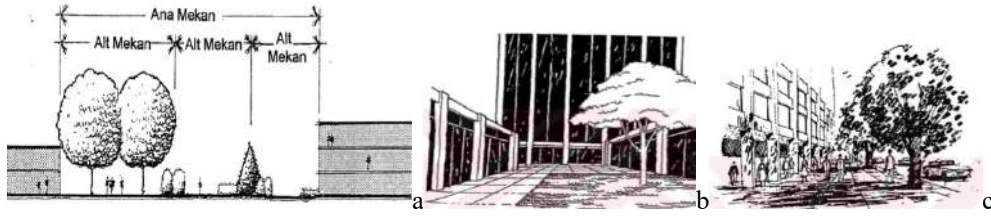


Resim 9. a. Wright'ın Ward Willits evinde peyzajı binaya bağlayan geçiş elemanları, b. Sokağı tanımlayan binaların görsel karakteristikleri ile birlik içinde çeşitlilik kurmaya çalışan tasarım örnekleri (Yıldız,1996)

Bir kentsel mekânda farklı aktivitelerin gerçekleşmesine olanak veren alt mekânları tanımlayarak, mekân organizasyonu sağlamak ve mekânda gerçekleşen aktiviteleri desteklemek, mekânın kullanım değerini artırır. Giriş bölgelerinin kentli ile kuracağı bağlantı, özellikle kamusal yapılarda büyük öneme sahiptir ve kamusal yapıların kentli ile kuracağı iletişim açısından değerlendirilmelidir. Bu nedenle giriş bölgelerinin kentsel iç mekân olarak değerlendirilmesi kent mekânlarının iyileştirilmesine imkân sağlayacaktır. (Resim 10-11)

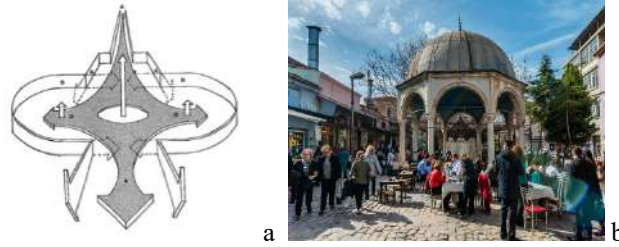


Resim 10. Saçak altı yine kentsel iç mekânlar olarak rol alır, üst örtü ve saçaklar kentsel iç mekânlardır



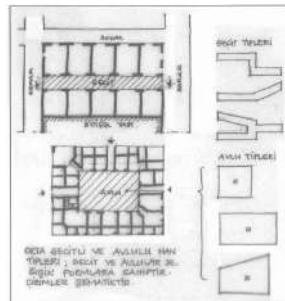
Resim 11. Kenar hacimleri = kentsel iç mekânlar

\*Odak Noktaları: Objeleri taşıdıkları semboller yoluyla kentsel mekânda, mekâna kimlik ve anlam kazandıran birer araç olarak kullanmak, insana bilişsel olarak mekâna ait belirli bir imge oluşturmasını, mekânın da bu imgeyi oluşturan özelliklerle anılmasını sağlar. Böylelikle kent mekânları hatırlanabilir kılınmış olurlar. Resim 12'de, Kemeraltı meydan düzenlemesinde şadırvan bir taraftan odak noktası oluştururken, diğer taraftan insanları davet eden bir toplanma mekânı olmuştur. Lynch'in kent kuramında bulunan işaret öğeleri ise kentlilerin birbirleri ile en sık karşılaştığı alanlardır. Bu alanlar kimi zaman bir meydana kimi zaman ise kentte yer alan heykel, çeşme gibi kent donatılarına denk gelmektedir. (Resim 12 a-b) (Nalbant, Adıgüzel, 2019)



Resim 12. Odak noktalarının ve işaret bölgelerinin kentsel iç mekânlar olarak kullanılması

\*Hanlar ve Avlular: Geleneksel ikinci tip ticaret yapıları hanlardır ve tarihi anlamda değerli yapılardır. Plan tipleri; orta koridorlu ve orta avlulu hanlar olarak ikiye ayrılır. (Resim 13-14) Tarihi pasaj ve avlular kentsel iç mekânlardır. (Resim 13-14)



Resim 13. Han tipleri



Resim 14 a. Kemeraltı pasajı çarşısı, Kızlarağası han-Kemeraltı

\*Bina Zemin Kat Boşlukları-Atriumlar-Arkadlar: Bina zemin kat boşlukları, pasajlar ve atriumlar hem kentsel boşluk hem de kentsel iç mekânlardır. Arkadlı koridorlar kentsel iç mekânlar olarak işlev görmektedir. Diğer taraftan, kentsel boşluk dediğimiz ‘meydanlar’ geçmişte mimari yapılar ile sınırlıyken, günümüzde mimari yapının kendisi boşluk vasıtası ile kentsel mekânlar oluşturmaktadır. (Kuloğlu,2013) Le Grande Arch yapısı da içinde ki büyük boşluk ile insan etkinliklerini kavrayarak farklı bir anlayışla bir kentsel mekân tarifler ve buna kent odası denir. (Resim 15-16)



Resim 15. a. Konak Belediye binası boşluklu zemin katı ve meydan ile olan etkileşim, b. Kentsel Boşluk, **Kent odası** olarak Le Grande Arch 1989, Paris



Resim 16. Kemeraltı çarşısında tarihi arkadlı çarşılar

### 2.3.2. Rob Krier'in 3 kentsel bileşeni: meydanlar + sokaklar + binalar

Rob Krier'in kent planlama şekline göre; merkezde bulunan ana meydan, kentin işaret ögesi konumundayken, meydanı çevreleyen yapılar, sınırlayıcı bir öge olarak kabul edilmektedir. Meydan ile yapıların birbiri ile kurduğu iletişim kentte birtakım aksları meydana getirmektedir. Bu akslar bağlantıyı sağlayarak, kentsel bellekte yer bulan yapıların ve kentlilerin buluşma alanı olan meydanların, imgelebilirliğini arttırmaktadır. (Nalbant, Adıgüzel,2019)

Krier'e göre; kentteki sokaklar ve caddeler bu ulaşım akslarını oluşturmaktadır. Sokaklar iletişim ve ulaşım ağının parçalarıdır ve bu parçalar doğrusal düzlemde birleşerek meydanla sonlanır. Yapılar ile buluşma alanlarının kesişimin de bulunan sokaklar ve caddeler, kent arazisindeki dağılım için bir çerçeve oluşturur ve bireysel mekânlara erişimi sağlar. Sokaklar, kent mekânları arasında bağlantıyı sağladığı gibi kent formunun oluşmasında ve yorumlanmasında büyük öneme sahiptir. Kentteki doluluk-boşluk oranları bu sayede belirginleşir ve yapılar arasındaki iletişimin nasıl bir boyutta olacağı belirlenir. (Nalbant, Adıgüzel,2019)

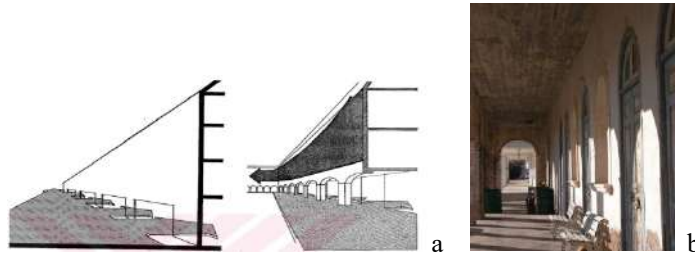
Rob Krier, kentsel mekânların iki ana elemandan oluştuğunu vurgulamaktadır; meydanlar ve cadde/sokaklar başlıkları altında topladığı bu elemanların çalışmasını, aynen bir ev içindeki 'koridor-oda' işleyişine benzemektedir. Meydan ve sokak gibi iki temel elemandan oluşan kentsel dış mekân kurgusu, insan-insan ve insan-yapılaşmış çevre ilişkisinin güçlü bir biçimde kurulmasına olanak tanıyan niteliklere sahiptir. Bu nedenle kent yaşamı etkinliklerinin merkezi durumundadır. Meydanlar ve sokak/caddeler biçimlerini, kentsel ortam aracı mekânda bulan temel elemanlardır ve özellikleri kentsel bir kompozisyon kurulmasında etkindir. (Çınar,1996)

\*Meydan: Kentsel mekânın insanlarla etkileşimi açısından en önemli özelliği, kent meydanlarında ortaya çıkmaktadır (Baştürk 2000) . Meydan, Rob Krier'e göre, bireylere, istemli istemsiz gelişigüzel hareketlilik sağlayan, içinde sürekli ve yönlendirilmiş bir hareket düzeninden çok, durma imkânı veren ve hareketliliğe zorlamayan mekânlardır. Bunlar hareketlerin kaynaştığı, kenetlendiği noktaldır. Krier'in sokaklar ve binalar üzerinde yaptığı kavramsal ve fiziksel çalışmalar incelendiğinde binaların sokaklar ile kesişiminde, doluluk-boşluk ilişkisine bağlı olarak insanların birbir etkileşim halinde bulunduğu alanların, kentsel iç mekân olma potansiyeli taşıdığı tespit edilmiştir. Yapılarda; **giriş, arkad, gölgelik, açık teras** gibi alanlara denk gelen bu hacimlerin kentli ile kurduğu bağın geliştirilmesi ve güçlenmesi, bu alanların nitelik kazanmasını ve işlevsel olarak devingen bir hal almasını sağlayacaktır. Yapı cepheleri tasarlanırken sokak ile kesişimine denk gelen bölgelerin, iki yapı arasında kalan alanların kontrollü bir şekilde oluşturulması, yapıların kent ve kentli ile ilişkilendirilmesinde faydalı olabilir. (Resim 17) (Nalbant, Adıgüzel,2019)



Resim 17. Sokaklar, kapı önü giriş terasları

\*Arkadlar: Zemin kat seviyesinde binayı pilotiler ile geri çekerek kamusal alanın artırılması kentsel mekâna bir katkıdır. Bina, iç programı ve fonksiyonları ile iç mekân-dış mekân ilişkisi çerçevesinde dış mekânı beslemesi gereken bir öğedir. Burada önemli olan, bina programındaki dış mekân yaşantısını besleyici nitelikteki fonksiyonların, tasarımda dış mekânla ilişki kurabilecek şekilde uygun yerleştirilmesidir. (Yıldız, 1996) Bologna'daki arkadlı bir sokaktaki yaya bölgesi, dış mekânlardan korunmuş, zengin bir kentsel mekân algısı ortaya çıkmıştır ayrıca burada ışık ve gölge sürekli değişir ve farklı mekânsal algılar oluşturur. (Resim 18)



Resim 18. a. Arkad gösterimi, b. Bologna'da arkadlı bir bina

Gerçekte her bina türleri için önem taşıyan; ön alan, karşılama platformu, meydancık, sokak, avlu, bahçe gibi kentsel dış mekânlar oluşturan öğeler, bazı bina türlerinde zorunlu bir gereksinim haline gelmektedir. Örneğin, sosyo-kültürel yaşantı içinde toplayıcılık, çekicilik, teklifsizlik içermesi ve sokaktaki adam ile bütünleşmesi gereken yerel yönetim yapıları, kültür merkezleri ve müzeler gibi binalarda bu özellik ön plana çıkar. (Yıldız,1996)

### 2.3.3. *Bill Hillier kentsel iç mekânlar: mekân sentaksı-mekân ilişkileri*

Hillier'in kente dair söylemleri ele alındığında; kent ve mekânlara sosyolojik yönden yaklaştığı görülmektedir. Kent mekânlarına farklı bir bakış açısı getirerek, kentlerin kentli ile birebir düşünülmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. Hillier diğer araştırmacılardan farklı olarak mekânın fiziksel oluşumlarından çok insan hareketleri ile anlam kazandığını ve bu da mekânların fiziksel olarak algılanan alanlarının dışında başka bir boyutta ele alınması gerektiği fikrini ortaya koymuştur. (Köseoğlu, 2011)

İnsan hareketlerinin mekânda bıraktığı izler, soyut düşüncelerden oluşan birtakım yaşanmışlıklardır. Hillier, bu düşünceleri somutlaştırarak, mekânı ve bireyi çeşitli veriler ile incelemek istemiştir. Sayısal veriler elde edebileceği bir metod olan mekânsal dizin yöntemini uygulamıştır. Mekânsal dizin (space syntax) binaların ve şehirlerin mekânsal dokularını incelemek için kullanılan bir teknikler bütünü ve mekân ile toplumu birleştiren bir teoriler zinciri olarak mimarlık ve kentsel tasarım disiplinlerindeki bilimsel hareketlerden biridir. (Çakmak, 2010)

Oluşturulan yöntem ile kent boşluğunun, birçok etkene bağlı olarak ne sıklıkla kullanıldığı ve tercih edilen alanlardaki işlevsel faaliyetlerin kentli ile arasındaki ilişkileri incelenebilmektedir. Krier'in kent kuramındaki katılığının aksine, Hillier kente ilişkin bakış açılarının gelişeceğini veya değişeceğini savunmuştur. Hillier'e göre 'ister kent ölçeğinde, isterse daha küçük ölçeklerde olsun, mekânlar tek başlarına değil, birlikte ve bir dizim içerisinde ele alınmalıdır' (Köseoğlu, 2011)

Bu nedenle insan hareketlerinin mekânı şekillendirdiği gibi, mekânlar da diğer mekânlarla kurduğu ilişkiye göre şekil almaktadır. Yani insan ve mekân birbiri üzerinde izler bırakan ve birbirini etkileyen unsurlardır. Mekân kurgusu, sosyal katmanda ve gündelik yaşamda insanların birbirleriyle karşılaşmasında önemli bir etki yaratır. (Çil, 2006) Hillier'in mekânsal kurgudaki asıl düşüncesi, insana bağlı olan hareket izlerinin mekânı şekillendirdiğidir. Hillier'e göre kent analizindeki en büyük sorun, açık mekânların nasıl korunması gerektiğidir. Bu konumlandırma sadece semtin kimliği ya da o lokasyonun kent hareket şebekesine nasıl eklenildiği bağlamında değil, hareket halinde algıya hâkim olan ya da onun dışında kalan binaların kent kurgusuyla çakıştırılmasıyla yapılabilir. (Çil,2006)

Hillier, kent mekânını iki şekilde analiz etmiştir; görüş aksları (axial lines) ve konveks mekânlar (convex spaces). Kent içerisinde yaşayan olarak adlandırıldığı akslar; sokaklar ve meydanlardır. Durağan olarak adlandırıldığı konveks mekânlar ise; yapılar ve duraklama alanlarıdır. (Köseoğlu, 2011) (Nalbant, Adıgüzel,2019)

Hillier'in analizlerinden yola çıkıldığında, sokak ve meydan gibi hacimleri kapsayan yaşayan bölgeler, kentlilerin en çok zaman geçirdiği alanlardır, durağan olarak adlandırılan bölgeler de kentlilerin belirli bir zaman aralığında vakit geçirdiği kentsel mekânlardır. Yaşayan ve durağan bölgelerin kesişimin de var olan alanlar ise kentli için verimli ve işlevsel olabilecek nitelikte alanları kapsamaktadır. Bu düşünceye dayanarak, kentlinin tanımladığı hareket aksı ve bu aksın, yaşayan veya durağan bölgelerle kesişimin kentsel iç mekânlar olarak değerlendirilebileceği sonucuna varılabilir. Örneğin, bir meydana yer alan dinlenme alanları kentlinin geçici olarak ikamet ettiği alanlardır ve meydanın bu alanı kapsamaması hem meydanın hem de duraklama alanının kentli ile buluşmasını sağlamaktadır. Yine sokaklar ve yapıların arasında kalan kesişim alanı potansiyel kentsel iç mekânları oluşturmaktadır, bu alanlar yaşayan ve durağan bölgelerin kesişimin de vardır. (Nalbant, Adıgüzel,2019) (Resim 19)





Resim 19. Kentsel iç mekanlar olarak meydanlar, iki bina arası bölgeler, cadde ve sokaklar

Kevin Lynch , Rob Krier, Bill Hillier'in kente dair söylemlerinden yola çıkarak kentsel iç mekanların sınıflandırılması; girişler, atrium boşlukları, etkinlik ve ticari mekanları, meydanlar, arkad alanları şeklinde özetlenebilir. Mimari mekânın, dış mekân ile kesişimin de bulunduğu ve kentle iletişim halinde olan yarı açık alanlar kentsel iç mekândır. Mimari mekânların insan ile direkt ilişkili olduğu giriş mekânları hem geçiş mekânlarıdır hem de kentsel iç mekamdır. Yapı içinde bulunan atrium boşlukları bir hacmi ifade eder. Yapının giriş kısmı ile başlayan ve bulunduğu her kat ile iletişim halinde olan atrium boşlukları, kullanıcıların yapı içi ve dışı ile kurduğu bağda etkilidir. Atrium boşlukları özellikle kamusal yapılarda, yapı bütünü ve kent ile birlikte düşünülerek tasarlandığında kentsel iç mekâna dönüşebilir. Kentsel iç mekân, kamusal mekândan ayıran geçicilik kavramının karşılığı olarak çeşitli şekilde yenilenen ve değişim gösteren etkinlik alanları bulunmaktadır. Bu etkinlik alanları yarı açık hacimlerin oluşturduğu geleneksel ticari alanlarda (pazar alanları, pasajlar, çarşılar vb.) yer alan ve kentlinin kısa bir süre deneme imkânı bulduğu yerlerdir ve kentsel iç mekânları kapsar. Yapıların fiziksel durumları incelendiğinde, binaların cephelerinde girinti ve çıkıntı oluşturacak hacimlerin yol ile bağlantısında bulunan alanlar (arkad alanları vb.) kentli ile birebir ilişki kurduğundan kentsel iç mekândır. Meydanlar, insan-mekân-zaman ekseninde geçici kentsel iç mekânların oluşturduğu kent parçalarıdır.

### 3. KENTSEL MEKÂNIN İÇ MİMARLIK İLE İLİŞKİSİ

#### 3.1.İç Mimarlık ile Kentsel İç Mekân Kavramı Etkileşimi ve Arakesitleri

*Attwill; Kentsel iç mekân kavramını, 'insanların yaşam alanları içinde gerçekleştirdikleri yaşama, çalışma, oyun oynama, satış, sergileme ve benzeri eylemlerin dış mekâna taşmasıyla söz konusu aktivitelere ev sahipliği yapan geçici, deneysel ve deneysimsel alanlar' olarak tanımlar. (Attwill,2011)*

Kentsel iç mekânlar, insanlar ile çevreleri arasındaki ilişkinin oluşturduğu çeşitli fonksiyonlara hizmet eden geçici mekânlardır. İnsanların ihtiyaçları, aktiviteleri ve isteklerine yoğunlaşmak yani insan odaklı tasarım anlayışı sıkça iç mimarlık pratiği ile özdeşleştirildiğinden başka bir birey veya toplum için deneyim tasarlarken iç mimarlık pratiğine gerek duyulmaktadır. (Çolak, 2012) Kentsel iç mekân (urban interior), fikirleri karıştırıp bireyler arası ve kolektif ilişkileri gelecek için bir kompozisyon yaratmak amacı ile düşünmeye teşvik eder. Ayrıca kentsel iç mekân kullanıcı etkileşimi aracılığıyla oluşan geçici ikamet alanları yaratır ve bireylerin oluşturduğu toplumlar, cansız aktörler olan objeler ve alanlardan oluşan bir çevresel sistemi üretir. (Attwill, 2011) Kentsel iç mekânlar, toplumsal ilişkilerin tanımlandığı ve fiziki ortam yaratan geçici aktivite alanlarının tasarımından oluşur. (Çolak, 2012)

Kentsel iç mekân (urban interior) iç mimarlık disiplinin sadece bina içleriyle ve ilişkiler odağında olmaması gerektiğini savunmakta ve iç mimarlığın mantığı ve tekniğini kent mekânlarında kullanmayı önermektedir. Kent ve iç mekân (urban and interior) kavramlarının bir araya gelmesi ile iç mimarlık pratiğinin çağdaş kente katkısının ne denli önemli olacağı vurgulanmaktadır. Kamusal alanda kentsel iç mekânlar, iç ve dış mekânın koşullarının mevcut çerçevedeki etkilerinin dışında birbirleriyle olan ilişkileri ile ilgilidir. (Çolak, 2012) Kentsel iç mekân (urban interior) iç mimarlık disiplinin sadece bina içeriyle ve ilişkiler odağında olmaması gerektiğini savunmakta ve iç mimarlığın mantığı ve tekniğini kent mekânlarında kullanmayı önermektedir. Kentsel iç mekânı, kentsel mekânın genelinden ayıran en önemli özelliği geçicilik durumudur. Kentsel iç mekânlar, insanların yaşam alanları içinde aktivitelerin dış mekâna taşması ile bu aktivitelere ev sahipliği yapan geçici alanlardan oluşur. (Çolak, 2012)

Kentsel iç mekân insan odaklı bir tasarım yaklaşımıdır. Aşağıdaki örneklerde görüldüğü üzere tasarlanan kentsel iç mekânların önemli bir özelliği tanımlanmış belli bir alan içinde yer almalarıdır. Belli sınırları ve etki alanları vardır. Kent mekânı içinde işlevlerine uygun olacak şekilde kompozisyon oluşturmaktadır.

**\*Kentsel Koridor** adlı projede 1+1 Mimarlık Stüdyosu tarafından 2011 Antalya Bienali kapsamında bir çalışma yapılmıştır. Planlamanın amacı iki ana mevcut sosyal aktiviteleri keşfetmektedir. Tasarlanan kentsel iç mekân bir koridor olarak görev yaparken aynı zamanda iç kısımda insanların hareketlerini haritalayan bir enstalasyon gösterilmektedir böylece insanlar dijital medya aracılığı ile mekânın bir elemanı haline gelmektedir.



Kentsel koridor projesi

**\*Northern Gate** adlı projede ele alınan mekân, farklı karakteristikte olan iki cadde arasında bir buluşma noktası olarak yer almaktadır. Projenin amacı, günün farklı saatlerinde çeşitli kullanımlara olanak sağlayan bir kamusal alan yaratmaktır. Tasarım çevre sakinlerinin evleri ve bahçeleri ve park yerleri arasında bir perde görevi görmektedir. Ayrıca oyun, tartışmalar ve törenler için bir sahne olarak işlev de görmektedir.



Northern gate projesi

**\*The Waiting Trees** adlı projede, kamusal kuruluşların arasında yer alan mekân çalışanlarının araçlara inme-binme noktası olarak işlev görmektedir. Tasarımın amacı sürücülerin de kullanacağı kentsel bekleme odaları yaratmaktır. Bekleme odaları kentsel iç mekân olarak insanların iş yerlerinden çıkıp araçlarına binerken güneşten ve yağmurdan korunduğu birer sığınak görevi görürler. (Attiwill,2011)



The waiting trees projesi

**\*The Backyard** adlı projede, evlerin arka bahçelerinde bulunan dar arazilerin kullanım potansiyelini ortaya çıkarmak ve mevcut özelliklerini bozmadan onları birer ön bahçe gibi düzenlemek amaçlı yapılan tasarımlardır. Bu örnekte mekânın sınırları yerde kullanılan malzeme ile tanımlanmıştır. Ayrıca sarkıt olarak kullanılan malzemeler ile iç mekânlara gönderme yapılarak, ev ortamının dış mekân da yansımaları hedeflenmiştir.



The backyard projesi

\*The Salon adlı projede, ele alınan mekân üç kentsel durumun arasında yer almaktadır; konutların bulunduğu sokak, mahalle parkı ve ağaçlı bir bulvar. Projenin amacı zengin fiziksel özelliklere sahip bu mekânların farklılıklarını birbirine uydurmak ve mümkün olan kullanımları seyreletmektir. (Attiwill, 2011) Kamusal kent mekânlarındaki, kentsel iç mekân potansiyellerini keşfetmek amacı ile Berlin’de Mimari Tasarım inovasyon programı kapsamında bir dizi çalışma yapılmıştır. Mekân (territory) yaratmak nasıl olur, sorusu ile çalışan ekip, kamusal kent mekânlarında katılımcı olarak gözlem yaparak cevaplar aramıştır. (Attiwill 2011)



The salon projesi

### 3.2.Kentsel İç Mekân ve İç Mimarlık Disiplini

Tasarımdaki birliğin altını çizmek amacıyla Rapaport (2004), ‘peyzaj mimarlığı, kentsel tasarım, mimarlık ve iç mimarlık sadece tek bir sistemin farklı parçalarıdır’ demiştir. Kamusal alanda kentsel iç mekânlar, insanlar ve çevrelerinin ilişkileri odağında ele aldığı bir çalışma alanıdır. Bu nedenle iç mimarlığın çalışma alanına girdiğini söyleyebiliriz. (Rapaport, 2004) Tüm kentsel mekânların bütünsel ve katılımcı bir yaklaşımla değerlendirmek önemlidir. Bu gereklilik birçok uzman tarafından hali hazırda bilinmektedir. Bu bağlamda uzmanların ortak görüşlerinin birbiriyle karıştırılması ve planlamaya bakış açıları ele alınarak, kentsel mekânlarda geniş kapsamdan giderek daralan çerçevedeki doğru tanımların oluşturulmasına çaba gösterilmektedir. (Attiwill S.,2011)

Mekânları tanımlayan bilindik öğeler (duvarlar, odalar, binalar) dışında mekânı tanımlayan limitler nelerdir? Mekânı kabul gören referanslar dışında nasıl tanımladığımız ve iç mekân kavramının nerede başlayıp hangi noktada bittiği, kentsel iç mekân kavramının tartışmalı konularındandır. İç mekânın tanımlanması, o mekânın nasıl okunduğuna ve bakış açısına bağlı olarak değişmektedir. Genel yargıda mekânlar birer hazne olarak görülmektedir, fakat aynı zamanda sosyal ve kültürel temsilin desteği olarak da görev yapmaktadırlar. (Attiwill S.,2011) İç mekân sınırlarının yalnızca fiziksel yapılar olmadığı, bir etki alanının da mekân tanımladığı kentsel iç mekânlar ile ilişkilere ve fonksiyonlara alan yaratılmalıdır. Kentsel iç mekânda fiziksel bir tavan koşulu aranmamalıdır. Tavan olmadığı zaman, hacmin üst kısmında fiziksel bir sınırlayıcı olmamasına rağmen gökyüzü tavan olarak işlev görür. (Norgerg-Schulz,1980)

İç mimarlığın çalışma alanını genişleten bu yeni kavram, tanımlı alanlar için çözümler üretilmesini sağlarken, aynı zamanda iç mekân tasarım ilkelerini kent mekânlarına da uygulamaya olanak sağlamaktadır. Kamusal alanda bulunan kentsel iç mekânlar mekâna özgü tasarlanmış öğelerden ve/veya önceden tasarlanmış ve bir

kompozisyon oluşturacak şekilde bir araya getirilmiş öğelerden oluşabilmektedir. Bu öğelerin büyük bir kısmını kent mobilyaları oluşturmaktadır. Hangi kent mobilyasına ihtiyaç olduğu, nerelere yerleştirilmeleri gerektiği, karakteristiğinin ne olacağı bir başka deyişle seçim kriterleri, tasarımın kritik bir aşamasıdır (Childs, 2004) (Attiwill S., 2011)

Kentsel ve iç mekânın birlikteliği, 'iç'i, yaratıcı bir sorunsal olarak dışarıya sorusuna açar. Kentsel bir bağlamı potansiyel olarak ortaya koyarak, yalnızca mimari bir bağlamın pratiği olarak iç tasarımın denklemlerini bozar. 'İç' terimi yaratıcı bir sorun olarak yoğunlaşır. Örneğin, meydan ve sokaklar gibi dış mekânların iç mekânlara dönüştüğü yapıları çevrenin tersine çevrilmesi ve yapıları çevre tarafından üretilen kapalı alanlar. Kent odası kavramına, mimar Louis Kahn'ın 'Sokak bir odadır' çizimlerinde ve 19. yüzyıl şehir plancısı Camillo Sitte'nin kentsel düzenlemeye ilişkin sanatsal ilkelere göre önermelerinde rastlarız. Muhafaza ve kapalılık sanatı... Bu örneklerde mimari ve strüktür, cepheler ve duvarlar iç mekânları tanımlayan unsurlardır. İçeriden dışarıya bir tersine çevrilme olsa da mimari doku/kentsel doku, birincil kuşatma eylemi olarak ortaya çıkmaya devam eder. (Attiwill S., 2011)

#### 4. ALAN ÇALIŞMASI: PARİS'TE GECE YARISI FİLMİ VE KENTSEL İÇ MEKÂNLARIN TARİFLENMESİ

##### 4.1.Sinema/Mekân İlişkisi ve Sinemasal Mekânlar

*DÜNYA BİR SAHNEDİR VE BİZDE OYUNCULARI...*

*WILLIAM SHAKESPEARE*

*Bütün dünya bir sahnedir,*

*Ve bütün erkekler ve kadınlar sadece birer oyuncu; girerler, çıkarlar.*

*Bir kişi birçok rolü birden oynar.*

*Bu oyun insanın yedi çağıdır'*

Sinema, yapısı ve bünyesinde barındırdığı anlamsal ve teknik bileşenler gereği, mimarlık ile ilişki içinde olan birçok disiplinden sadece biridir, ancak sinema, diğer tüm sanat dallarını bünyesinde barındırmasına ek olarak hareket, zaman ve mekân boyutlarını içermesi sebebiyle mimarlık ile kurduğu ilişki açısından diğer disiplinlerden ayrılır. Sinemanın icadıyla başlayan sinema mimarlık ilişkisine bakıldığında, iki sanat dalının birbirinden etkilendiği açıktır. (Beşgen & Köseoğlu, 2019)

Sinemasal mekânlar sinema ve mimarlık ara kesitinde yer alırken, her iki bilim ve sanat dalının en önemli ortak kullanım alanını oluştururlar. Ancak, mekân sinemada bir araç iken mimari de sanat mekânı yaratmak için kullanılır. Bu özellik, sinematik mekânı mimari mekândan ayıran önemli özelliklerden biridir. Sinemada amaç, mekân tanımlamak ya da yaratmak değildir, mekân amaca ulaşmak için kullanılan bir araç niteliğindedir. Sinemasal mekân; senaryo, müzik, ışık ve aktörler gibi kaçınılmaz elemanlardan biridir. Sinema da mekânın oluşturulması, kimi zaman mevcut mekân kullanımı ile kimi zaman da kurgusal mekân yaratılması ile gerçekleşir. Mekân bazen fon, bazen tamamlayıcı, bazen de bir başrol oyuncusu gibi şekilden şekle girer. (Beşgen & Köseoğlu, 2019) Allen'in Paris'te Geceyarısı filminde Paris kentini ve kentsel mekânları başrol yapması gibi.

Mekân, ünlü Fransız felsefeci Henri Lefebvre'ye göre de; 'sosyal bir üretimdir' ve tüm gerçekliği ve oluşumu ile kullanıcıları tarafından yeniden ve yeniden üretilir ve hiçbir zaman tek boyutlu değildir, 'yaşanan / tasarlanan / algılanan' boyutları ile sürekli devingen bir oluşum içinde sosyal bir üretimdir. Dolayısıyla, Lefebvre'nin mekânsal diyalektiği iç mekân tasarımında karşılık bulur ve iç mekân tasarımı da kullanıcısıyla hayat bulur, yani bir sahne gibi senaryo bazlı, insan odaklı zamansal ve mekânsal dizilimler gerektirir. Diğer taraftan sinema ve mekân ilişkisi bakımından; sinemasal mekânlar fiziki ve/veya deneyimlenmiş mekânların sinema sanatı aracılığıyla dolayımınarak perdeye ya da ekrana getirilmesiyle vücut bulur. Fiziki mekânlar, manzaralar-peyzajlar; kent manzaraları, deniz manzaraları çerçevelenerek ve kurgulanarak sinemasal mekânlara dönüşür. (Çam,2019)

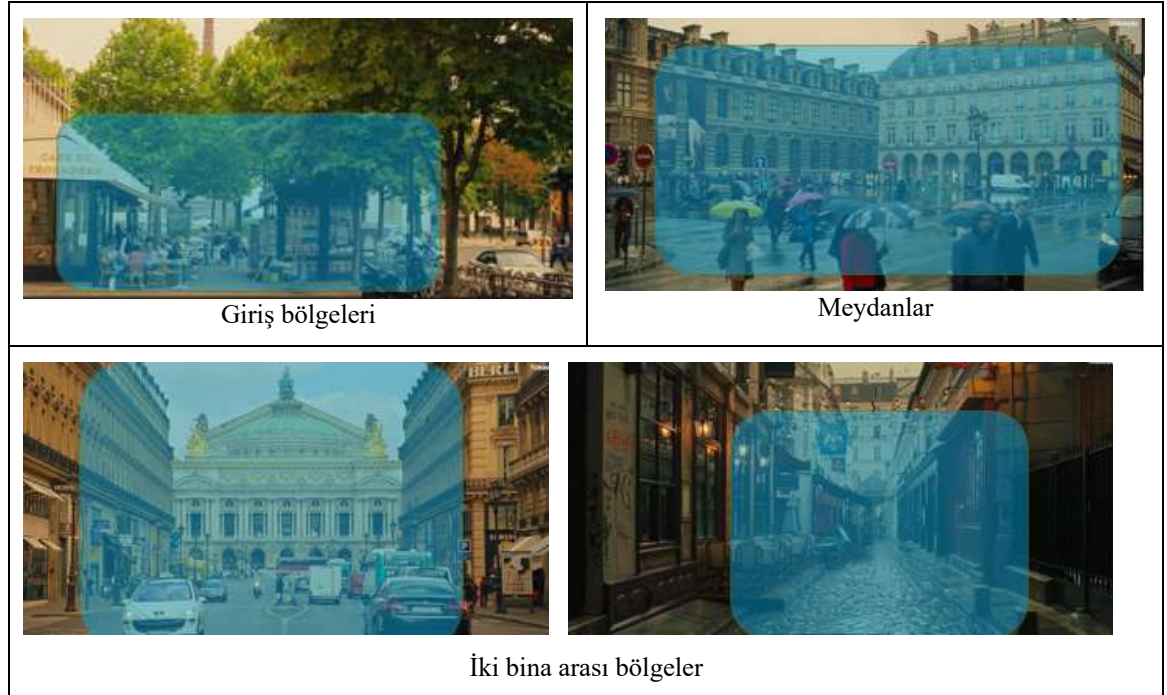
Sinema ve mimarlık bakımından ‘anlam’ diğer tüm sanatlarda olduğu gibi hem sinemada hem de mimarlıkta üretimi gerçekleştirecek olan öğedir. Anlam mimarlıkta olduğu gibi, sinemada da mekânın zamansal, biçimsel, kavramsal, duyuşsal gibi farklı boyutları ile oluşturulur. Bu bakımdan sinemanın ilk zamanki filmlerinde sadece mekân vardı denebilir ve yönetmenler mekânları farklı duygular yaratmada kullanmakta ve bu yönleri ile mimarlara benzetilmekteydiler. İşte sinema bir mekânı ifade ediş biçimi ile de mimarlığa çok yakındır. (Güleç & Çağlar, 2014)

Yine bu yüzdendir ki bazı ünlü mimarlar tasarımları sırasında ‘kadraj, çerçeve, senaryo, montaj’ gibi tabirleri sık sık kullanılırlar. Bu mimarlardan başlıcaları; ünlü Fransız mimar Jean Nouvel , Rem Koolhaas , Bernard Tschumi, sinema ve mimarlığın bu yakın ilişkisini yansıtan mimarlardan sadece bazılarıdır diyebiliriz. Bu yaklaşım aslında sinemasal mekânlar ile mimari veya kentsel mekânların ne kadar da iç içe geçtiğinin gösterebilir. Zaten makalede de kentsel iç mekânlar tariflenirken özellikle Rem Koolhaas’ın Paris’teki ünlü CCTV binası ‘kentsel oda-an urban room’ konsepti ile sunulmuş, keza yine aynı şekilde Bernard Tschumi’nin ‘Parc de la Villette’ çok amaçlı çağdaş kentsel strüktürlere örnek olarak, Jean Nouvel’in ‘Nemasus-Housing project’i aynı Le Corbusier’in piloti konsepti gibi zemin katın boşaltılması ile kentsel mekâna katkı yapan kamusal alanların başarılı örnekleri arasında gösterilmişti.

#### 4.2.Literatür Bölümünde Tariflenen ‘Kentsel İç Mekânların’ Film Üzerinden Okunması

##### PARİS’TE GECEYARISI FİLMİ VE KENTSEL İÇ MEKÂNLARIN SİNEMA İLE TARİFLENMESİ

Şimdiye kadar kent kuramcıları, felsefeciler ve ünlü mimarların yapmış olduğu çalışmalar doğrultusunda tariflenmiş olan ‘kentsel iç mekânlar’ bu bölümde ünlü Kanadalı yönetmen Woody Allen’in bir sanat tarihi belgeseli niteliğinde ki filmi ‘Paris’te Geceyarısı’ filmi üzerinden sinemasal mekânlar aracılığı ile belirtilecektir. Film sahnelerinde işaretlenecek olan kentsel iç mekânlar; girişler, atrium ve boşluklar, etkinlik-ticari alanlar, meydanlar, arkadlı koridorlar, işaret öğeleri çevresi, heykeller, iki bina arası cadde ve sokaklar...gibi.





İki bina arası kent mobilyalı bölgeler



Etkinlik ve ticari alanlar



Yeşil alanlar&yollar



Kent mobilyalı yeşil alanlar



Arkadlar



Bina önleri ve kenarları

## 5. SONUÇLAR

Sonuç olarak günümüz kentsel iç mekânlarını sinemasal mekânlar üzerinde test ettiğimiz çalışmada, özellikle artık kamusal mekânların gündelik yaşamdaki kullanımlarının daha nitelikli, daha tarifli, sınırlı ve kendi içinde alt mekânları da oluşturacak şekilde geçirgen, geçici işgal mekânlarına dönüştüğünü belirttik. Gerek 2 boyutlu yüzeysel elemanlar; renk ve doku gibi gerek 3 boyutlu hacimsel elemanlar; hafif strüktürler, kentsel kabuklar, üst örtüler ve saçaklar gibi daha fiziki olsun, kentlerimizde insan odaklı aktiviteler için mekânlar tariflendiklerini görüyoruz. İşte bu noktada çalışmanın da ilk araştırma sorusu olan;

**Soru-1:** Mekân tanımlamasının çok boyutluluğu ne şekilde ortaya çıkar, iç mekânları tariflerken ve sınırlarken kullandığımız ‘duvar-döşeme-tavan’ üçlüsü, konu kentsel iç mekânlar olunca ne kadar geçerli, yani kentsel iç mekânları nasıl sınırlandırıyoruz ve tanımlıyoruz?

Kentsel iç mekânlar günümüzde kamusal alanların insan odaklı aktiviteleri için dönüştürülmüş, geçici ve geçirgen olarak sınırlandırılmış, alt mekânları tanımlı, işgal mekânlarıdır. Bu işgal mekânları (occupying spaces) kimi zaman kent içinde bir sokak arasında renklendirilmiş bir alan olarak, kimi zaman odak noktası olan bir meydana hafif strüktürel bir kentsel koridor olarak veyahut bir işaret ögesi olan tarihi bir şadırvanın çevresini işgal eden bir kafe olarak karşımıza çıkabilir. İşte bu noktada kentsel iç mekânları tariflerken iç mekânlarda kullandığımız ‘duvar-döşeme-tavan’ öğelerinden farklı yöntemler gerekmektedir.

Çalışmada özellikle kentsel mekânlar çok farklı disiplinler açısından araştırılmış ve özellikle iç mekândan farklı bir şekilde tanımlanması gerekliliği ortaya konmuştur, dolayısıyla kentsel iç mekânlara inter-disipliner bir açıdan yaklaşım ve özellikle ‘**sanatta / mimarlıkta/kuramlarda**’ ki mekân tanımlamaları çalışılmıştır.

Sinema mimarisinde kentsel iç mekânlara odaklanan çalışmada bu mekânlar; sanat, mimarlık, kuramlar açılarından ele alınmıştır. Sanatta kentsel iç mekânlar kavramı ile özellikle fiziksel sınırların ötesine geçilerek; Benjamin, Deleuze ve Giunta’nın yaklaşımlarına yer verilmiştir. İç ve dış mekânların diyalektik etkileşim içinde oluşuna ve biri olmadan diğerinin olmayacağına değinen sanatçılardan Benjamin’e göre iç ve dış birbirini etkilemektedir ve bunu ‘gezgin-koleksiyoncu’ benzetmesiyle açıklar. Benjamin’e göre gezgin bir kamusal mekân olan dış mekânı evi gibi görüp, kentsel mekânları salonuna dönüştürecek derecede rahatlıkla kullanır. Diğer taraftan koleksiyoncu ise dışardan topladıklarını eve getirir, yani kamusal mekânı içe taşır, böylece dışa benzeyen iç mekânlar karşımıza çıkmaya başlamıştır. Diğer taraftan Deleuze olaya tam bir ikilem gözü ile bakar ve iç mekânın seçilmiş bir dış mekân ve dış mekânın planlanmış bir iç mekân olduğuna işaret ederek, aradaki bağın fiziksel sınırların ötesindeki geçirgenliğine dikkat çeker. Diğer taraftan Giunta kentse iç mekânın geçici ikamet durumu olduğuna değinir ve bu mekânların bedenler, cansız aktörler olarak kent mobilyaları ve mekân sınırlayıcılar olarak kentsel strüktürlerden oluştuğunun altını çizer.

İkinci aşama olan mimarlık ta kentsel iç mekânlar kavramında ise çok önemli iki mimarın Le Corbusier ve Wright’ın binalarını bağlam ile ilişkilendirme yöntemlerine yer verilmiştir. Bu noktada özellikle Le Corbusier’in piloti keşfi yani binayı zemin katta taşıyıcı kolonlar üzerine alarak zeminin kentsel mekâna katılması, diğeri Wright’ın özellikle iç mekândan dışa geçerken bir ara geçiş mekânı kullanmasıdır. Diğer taraftan mimarlıkta kentsel iç mekânlar, mevcut yapılar aracılığı ile oluşan mekânlara da işaret eder, örneğin bina önlerinin kafe olarak kullanılması, şadırvan çeşme gibi tarihi yapıların çevrelerinin etkinlik alanı olarak değerlendirilmesi, eski hanların ve pasajların yine geçici ikamet alanları olarak etkinlik ve ticari eylemler için kullanılması gibi. Bunlar mimarlığın kentsel iç mekâna katkıları şeklinde görülmüştür.

Son olarak teorilerde kentsel iç mekânlara; Lynch-Krier-Hillier gibi üç önemli mekân kuramcısının yorumları ile bakılmıştır. Bu noktada kuramsal açıdan özellikle Lynch’in kentsel mekânın bileşenleri olarak; yollar, bölgeler, odak noktaları, sınırlar ve işaret öğelerinin kentsel iç mekânlar yaratmadaki katkılarına değinilmiş, kimilerinin kamusal alanlar olarak kalırken kimilerinin detaylı iç mekân tariflediği görülmüştür. Rob Krier’e göre ise kentin dinamik öğeleri olan meydan ve sokaklar, statik öğeleri olan binalardan tam da kentsel iç mekânların varlığı ile ayrılmaktadır. Son olarak Hillier ise kentsel iç mekânları sosyolojik açıdan ele alarak, mekânların hareket ile oluştuğuna ve dolayısıyla mekâna değil mekânsal ilişkilere bakılması gerekliliğine vurgu yaparak, kentsel iç mekânlarda sirkülasyonun ve devinimin önemini vurgulamış. Hillier’e göre mekânların ardaşıklığı önemli olmaktadır.

Bu noktada kentsel iç mekânlar dediğimiz kavramı tariflemeye 'duvar-döşeme-tavan' üçlüsünün yeterli olmadığı, farklı dinamiklerin gerekliliği çalışmada ortaya çıkarılmıştır.

Kentsel iç mekânların tariflenmesi:

- a. Meydanlara entegre edilmiş geçici strüktürler ile oluşturulan eğlence etkinlik mekanları
- b. Sokaklarda oluşturulan dinlenme oturma aktivite alanları
- c. Bina girişlerinde oluşturulan saçak altı mekanları
- d. Arkadlı yapılarda oluşturulan açık koridorlar
- e. Han yapılarındaki pasajlar ve avlular
- f. İşaret öğelerinin çevresindeki işgal etkinlik alanları; tarihi bir çeşme etrafındaki masalar ve kafe gibi
- g. Kentsel boşluklar; geleneksel olarak meydanlar ve onu çevreleyen yapılar iken, çağdaş mimaride binaların kendi içindeki boşluklar
- h. Aktivite odaklı tasarlanan yeşil alanlar ve peyzajlar gibi başlıklar eklenmelidir.

Yine Attiwill'in de özellikle belirttiği gibi iç-dış mekân veya kentsel iç mekânı tartışırken, mekân tanımlayan öğelerin neler olduğu tartışılmalıdır. Eğer mekân sınırları olan sert veya yumuşak bir hacim, bir oyuk, bir boşun ise o zaman bu boşunu tanımlamadan kullanacağımız tabir çok önemlidir. Herhangi bir mekânı tariflemeye illaki sınır öğelerinden bahsedemeyiz veya bahsetmemeliyiz, eğer ki mekân çok boyutlu çok inter-disipliner bir oluşum ise ki çağdaş mekân teorilerinde öyle, dolayısıyla aktivite ve senaryo boyutunun kentsel iç mekân oluşumunda fiziksel tasarımdan daha ön planda olduğunun altını çizmeliyiz. Yani kentsel iç mekânları tariflerken iç mekânlardan farklı olarak fiziksel kabuğa çok fazla ihtiyaç duymayız, burada aktivite daha ön planda olmaktadır dolayısıyla, o aktiviteye olanak verecek kent mobilyası mekânı oluşturmada yeterlidir. Bu kent mobilyası yeri geldiğinde; oturma elemanı olarak bank, yeri geldiğinde evimizin önüne attığımız sandalye, yeri geldiğinde pazar yeri tezgâhları, bir çeşme, bir saçak, bir üst örtü elemanı, hacimsel mekânsal strüktür olabilir.

Dolayısıyla, 'bir mekânı tanımlamak için 'duvar-döşeme-tavan' üçlüsü şart mı?' sorusu bu noktada mekân tanımlayıcı öğelerin mekânın çok boyutluluğu ile nasıl örtüştüğü ile ortaya çıkıyor. Bir mekânı tanımlarken, sınırlarını oluştururken çok farklı sınırlayıcılar kullanılabilir; renk, doku, tavan, duvar, döşeme, ağaç, su nehir deniz, gökyüzü gibi... Burada önemli olan mekânın niteliğidir. Paris'te Gece Yarısı film afişinde de görüleceği gibi; Paris kenti burada başrolde bir sanat kenti ve kentsel iç mekânlar da tablo gibi manzaralardan oluşmakta. Nehir, köprüler, heykeller, estetik bina cepheleri ve taş kaplı sokakları gibi.

Son olarak, filmin afişinde yer alan ünlü ressam Van Gogh'un ölümsüz eseri 'starry night' (yıldızlı gece) tablosu da tam bu kentsel iç mekânların tavanını tarifler gibi yerini almış.

Ayrıca, yine Schulz'un da belirttiği gibi; iç mekân sınırlarının yalnızca fiziksel yapılar olmadığı, bir etki alanının da mekân tanımladığı kentsel iç mekânlar ile ilişkiler ve fonksiyonlara alan yaratılmalıdır. İç mekânda fiziksel bir tavan koşulu aranmamalıdır. Tavan olmadığı zaman, hacmin üst kısmında fiziksel bir sınırlayıcı olmamasına rağmen gökyüzü tavan olarak işlev görür. (Norgerg-Schulz,1980)

Fiziksel bir tavanın olmaması, alanın bir mekân yaratmasına engel teşkil etmez. Bir mekân duygusu ve onun etki alanı, fiziksel bir tavan olmadan da mümkündür. Bu bağlamda iç mimarlık disiplini, kentsel iç mekân yaratırken fiziksel bir tavan bulundurma zorunluluğu duymadan mekânı ilişkiler ve işlevler kapsamında ele alır. Kent mekânlarında, kentsel tasarımı yapan kent planlamacıların öngördüğü tanımlı alanlarda, belirli aktiviteler için kentsel iç mekânlar tasarlanabilir. Yere özgü tasarımlar olarak şekillenen kentsel iç mekânlar, insan ilişkileri bağlamında ele alındığından ve geçici aktivite alanları oluşturulduğundan iç mimarlık disiplini kapsamında değerlendirilebilir. (Attiwill,2011)

Sinema ve mimarlık ilişkisi açısından çalışmanın ikinci sorusu olan;

**Soru- 2:** Sinema-kent / kent-sinema ikilisinin ilişkisinin mimarlık ve kentsel tasarım üzerinden ele alınarak, kentler olmasa sinema olur muydu?



Sinema o güne değin var olmayan yeni mekânları da kurgular ve vücuda getirir. Deneyimlenmiş mekânlar olarak sinemasal mekânlar, fiziki mekânlarla kıyaslanmayacak biçimde zengin bir içerikle yapılandırılır. Sinemasal mekânlar, sinemasal özneyle varlığını bularak, salt sinemasal eylemin devindiği bir platform olmakla kalmaz, sinemasal öznenin deneyimlediği mekân ve mekânın yüklediği, öznenin deneyimlerini de içerir. Ve üstelik sinemasal mekânlar, özneyle fiziki mekânlar arasında bir etkileşime de yol açar. (Çam,2019)

Dolayısıyla Çam'ın belirttiği gibi; 'fiziki mekân daha çok öznenen yalıtılmış bir gerçeklik iken, sinemasal mekân özneyle birlikte varlığını bulan, özneyle karşılıklı bir ilişkide bulunan, öznenen yalıtılması imkânsız bir olgudur' (Çam,2019) Böyle olunca da kentsel iç mekânlar ile sinemasal mekânın arakesiti olarak 'senaryo' kavramı ortaya çıkıyor. Her ikisi de özneye yönelik yani insan odaklı ve senaryo bazlı mekân kurguları taşır. Dolayısıyla, sinemasal mekânlar ile kentsel iç mekânların her ikisinde de en önemli ortak nokta 'özne' ve 'senaryo' dur. Kentsel iç mekânlar dediğimiz kavramda, kentsel sahneler gibi, geçici, kullanıcı odaklı aktivite içerikli, senaryo bazlı açık mekânlardır. Bu kentsel iç mekânların oluşmasında ise en çok kullanılan araç aktiviteleri gerçekleştiren kentsel mobilyalardır.

Sonuç olarak; günümüzde 'kentsel iç mekân' kavramının yeni yeni geliştiğinin, kamusal alan ile arasında ki en önemli farkın ise insan odaklı tasarım olarak bir yer işgaline odaklanması olduğunun altının çizilmesi gerekir. Bu yer işgalini; geçici, geçirgen, mekânsal, dinamik bir şekilde oluşturarak, hafif strüktürler ve kent mobilyalarını da kullanarak kentteki boş alanları ve kamusal mekânları, tarifli alt mekânları da olan, geçici işgal ve kullanım mekânlarına dönüştürerek, en önemlisi de mekân tanımlamasını yaparak oluşturmasıdır diyebiliriz.

## KAYNAKÇA

- Lekesiz & Orta (2020), İnkâr, Özlem ve Sığınak: Paris'te Gece Yarısı Filmi Üzerine bir okuma, e-kurgu, Cilt 28/ 1, ISSN-1309-3487
- 2Cordan & Çolak (2015), Kamusal Mekân: İç ve Dış Arasında Mekansal ve Toplumsal Bir Karşılaşma Durumu Olarak Kentsel İç Mekân, mimarlık dergisi, sayı 384.
- Attiwill S. (2011), Urban Interior: Interior-Making In The Urban Environment,2011 IDA Congress Education Conference
- Nalbant, Adıgüzel (2019), Kent ve İç Mimarlık Etkileşiminde 'Kentsel İç Mekân', Yakın Mimarlık Dergisi, Ekim 2019, Cilt 3 Sayı 1, ISSN:2547-8729
- Yıldız D. (1996), 'Peyzaj ile mimarlık-kentsel tasarım ilişkileri ve mimari tasarıma etkileri' yüksek lisans tezi mimar dilek yıldız, İstanbul teknik üni.1996
- Lekesiz & Orta (2020), İnkâr, Özlem ve Sığınak: Paris'te Gece Yarısı Filmi Üzerine Bir Okuma, Cilt :28, Sayı :1, ISSN-1309-3487, E-Kurgu, Haziran 2020
- Arslan A. (2020), Public space versus architectural space: comparative analyses of spatial design, between urban and architectural dimensions, Book Chapter: Current Researches in architecture, planning, and design sciences, ISBN:978-625-7680-14-1, Duvar yayınları, sf:7-48
- Akça M. (2008), Tarihi Yarımada İçerisinde Bulunan Hanlar Bölgesi'nin Kentsel Tasarım İlkeleri Açısından İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi ITU -Disiplinler arası, Kasım 2008
- Arısu 2. (2018), Kent Kentsel Tasarım Kavramında Kentsel Tasarım Rehberlerinin Yeri ve Önemi, Kent Akademisi, volume ,11 (33), issue 2, pages,243-255
- Sargın G.A. (2005), Kentsel Programı Tasarlamak-Odtü, Mimarlık Bölümü,2000
- T.C. İzmir Konak Belediye Başkanlığı Etüd Proje Müdürlüğü, Kemeraltı 1.Etpa Kentsel Tasarım Rehberi,2013
- Kuloğlu N. (2013), Boşluğun Devinimi: Mimari Mekandan Kentsel Mekana, ICONARP, Volume:1, Issue 2, pp:201-214,ISSN: 2147-9380
- Beşgen & Köseoglu (2019), Sinema-Mimarlık Arakesitinde Bir Mekâna Dokunmak: Sine-Tasarım Atölyesi, Sine Filozofi Dergisi, 2019, ISSN:2547-9458
- Güleç G., Çağlar N., Mimarlık ve Sinema, Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Tim Burton Filmlerinde Modernizm Eleştirileri, MİMARLIK 375 Ocak-Şubat 2014

## Catering to Every Taste: Inter-Cultural Translatability of the Ring Franchise

*Aitolkyn Ashimova\**

ICW-2021-0203-01-03

### ABSTRACT

In this article, the authors will argue that the international popularity of the Ring franchises – both Japanese and American – contrary to the common belief was not caused by their deep ties to Japanese horror cinema. The original film received acclaim because it was able to differentiate itself from traditional Japanese cinema and include modern themes that were more easily translatable to other cultures. The authors will briefly overlook the history and main stylistic traits of the Japanese horror movie genre. The article focuses on two main horror film sub-genres kaidan and ero guro and provides a few examples of classic horror films. Lastly, the authors will examine the plots of original Ringu movie and its remake.

**Keywords.** Horror, Japanese horror genres, translatability, remake

### INTRODUCTION

Ringu is a Japanese horror film directed by Hideo Nakata in 1998, it was based on the 1991 novel by Koji Suzuki. Its effect can be compared to a big tsunami wave; the film not only became the highest-grossing horror film in the country but also was very successful in Taiwanese, Korean, Hong Kong film markets. Following years, many articles and internet publications included it in the numerous symbolic "top 10 most scary films" lists (Phu, 2010). However, the official staple of success on the international film market was the release of The Ring (2002), a Hollywood remake directed by Gore Verbinski. Nowadays with numerous follow-ups within the Ring franchise and triggered a trend of Western remakes "Ring" is viewed as an exemplary illustrative Asian horror movie.

In this article, the authors will argue that the international popularity of the Ring franchises – both Japanese and American – contrary to the common belief was not caused by their deep ties to Japanese horror cinema. The original film received acclaim because it was able to differentiate itself from traditional Japanese cinema and include modern themes that were more easily translatable to other cultures. The authors will briefly overlook the history and main stylistic traits of the Japanese horror movie genre. The article focuses on two main horror film sub-genres kaidan and ero guro and provides a few examples of classic horror films. Lastly, the authors will examine the plots of original Ringu movie and its remake.

### Ringu in the context of classical Japanese horror cinema

Foundations of Japanese horror cinema were laid as early as the 1950s. The filmmakers at the time were mainly inspired by kaidan, literature, and later horror film genre based on ghost stories that take their roots from Edo period Japanese folktales. Adaptations of classical kaidan began already in 1940. In their aesthetic, they have not fully developed horror films, but merely filmed theatrical performances. The action in them tended to be static and restricted. Within the backdrop of post-World War II Japan, those films have featured many social and cultural changes including the unsettled domestic life in the aftermath of the financial crisis of the 1990s (McRoy, 2008).

\* Junior lecturer, Al-Farabi Kazakh National university, [Aika910526@hotmail.com](mailto:Aika910526@hotmail.com)

The director who was most successful to fully define the formula behind the Japanese horror cinema was Nobuo Nakagawa. Nakagawa who was born in 1905 as most filmmakers of his generation created and propagandist films that were promoting unity of the Japanese nation during the war period (Shigeno, 1997). Also, as most directors who were working in the 1950s, his works reflected the psychological trauma from his military experience, his frustration, and anti-militarist and anti-authoritarian views. But in comparison to Akira Kurosawa or Ozu Yasujiro Nakagawa was fascinated by mysticism and grim grotesque. In many of his works, he took ideas from Japanese folklore and aesthetics of classical Kabuki theatre but rejected its cinematographic influence. For example, in his first horror film called *Horafuki Tanji* Nakagawa rejected the forced theatricality and stillness of early kaidan movies, the characteristic that from Kabuki theatre. This film is distinguished by actively moving camerawork, dynamic montage, and the feeling of suspense that resembles the cinematographic traditions of Hitchcock. The plot of the film takes action in two times period – the present days and the 19th century. The juxtaposition of these two timelines shows precisely because of the sins committed by the ignorant and aggressive samurai in ancient times, his descendants have to pay in the modern time. *Horafuki Tanji* metaphorically expresses the idea of the moral bankruptcy of the "fathers" that could lead to the insanity and death of the later generations. The anti-militaristic and anti-samurai premise of the plot Nakagawa complemented by spectacular visual solutions, for instance, the present days were shot in black and white, and the past was shot in full color, for even further juxtaposition.

Kaidan, as stories about ghosts, usually women who were abandoned and betrayed by their lovers or cruelly killed and avenging for their deaths became the dominant sub-genre of Japanese horror cinema in the 1960s. This particular genre got to its popularity peak in classic films like 1964s *Kwaidan* by Masaki Kobayashi, 1968s *Kuroneko* or *A Black Cat in a Bamboo Grove* by and naturally Nobuo Nakagawa's 1959 *Tokaido Yotsuya kaidan* (McRoy, 2008). However, in the early 1970s, Japanese cinema undergoes a crisis due to the change of generations of viewers and the onslaught of television. "Old-fashioned" ghost stories lost their popularity and can no longer serve as an effective allurements for the audience. And filmmakers who were related to horror cinema were actively looking for new formulas of horror stories that can appeal to young audiences. And the solution was found in a form of ero guro.

Ero guro (also called ero guro nansensu or shortened as guro) was originally a Japanese literary and artistic movement originating in the 1930s. And artistically it focuses on eroticism, sexual corruption, and decadence in many forms of abnormal display. As a sub-genre of Japanese horror cinema, it gained popularity in the late 1960s and early 1970s (Ranpo & Reichert, 2001). The main inspiration behind this genre was mystery fiction works by Taro Hirai, who was better known by the pen name Edogawa Ranpo (Angles, 2011). He played a key role in the development of Japanese mystery fiction, and his works were adapted for films as early as 1927. In addition to purely detective novels based on logic and deduction Ranpo's legacy also included many mysterious stories with the elements of fantasy surrealism and sexual perversions such as sadomasochism and necrophilia. Recourse to these kinds of topics seems logical for a writer whose pseudonym is a Japanese alliteration of Edgar Allan Poe's name. Filmmakers for a long tie neglected Ranpo's ero guro genre works, preferring his more "conventional" novels. However, faced with the decline in the number of horror film moviegoers in the late 1960s Japanese cinema industry needed more sensational material to lure viewers back to the cinema. The famous films of this sub-genre include Teruo Ishii's *Shogun's Joys of Torture* (1968) and *Horrors of Malformed Men* (1969) and Yasuzo Masumura's *Blind Beast* (1969).

The first ero guro film is considered to be *Black Lizard* or *Kurotakage*, a 1968 adaptation based on Edogawa Ranpo's novel by Yukio Mishima (McRoy, 2008). The plot of the film revolves around a cunning female jewel thief named Black Lizard. She tries to kidnap a wealthy jeweler's beautiful daughter as part of a plot to steal the jeweler's expensive unique diamond. To thwart the planned kidnapping, the jeweler hires Japan's number one detective, Akechi Kogoro. This sets off a dual between Black Lizard and Akechi as each tries to outwit the other. In the process, Black Lizard and her crew were able to kidnap the jeweler's beautiful daughter and get the diamond. Black Lizard takes the girl to her secret lair on a remote island. On the island, she has a collection of eerie sculptures – taxidermic corpses of her ex-lovers of both sexes. There Black Lizard plans to preserve the kidnapped girl's beauty forever by turning her into one of her sculptures. The film was a huge success at the box office. It impressed viewers with authentic visual design and an intense color palette. Nowadays *Black Lizard* has gained a cult following and is highly regarded as a fine example of "kitsch" and "campy" films.

Kaidan and ero guro are two very different horror genres with a distinctive thematic focus. However, character development and their interactions play important roles in both genres. Kaidan stories tend to focus on reasons why particular people are haunted by supernatural beings. And spirit acts of vengeance are presented as consequences of the character's prior actions, thus giving the films in the genre moralistic subplots. In comparison to kaidan ero guro revolves around visual symbols. It is more gory and visceral, but it also attempts to analyze characters' responses to the exposure to abnormalities.

The plot of the *Ringu* takes its roots from conventional kaidan stories because it is based around the vengeful spirit onryo. Even though traditionally depictions of onryo had no particular appearance, later a specific costume for this type of spirit was developed with the rise in popularity of Kabuki theatre. Distinctive onryo portrayal included white burial kimono, wild and unkempt long hair, and prominent face make-up consisting of white foundation with face paintings of blue shadows. The Spirit of Sadako that hunts the cursed tape has a white dress resembling of burial kimono and her long hair hides her face entirely, which brings to an even stronger effect leaving the ghostly features to the viewers' imagination. Furthermore, the film has some elements of ero guro that can be seen in the scene where the main characters uncover the well under the cabin and the main character finds the decomposed corpse of the girl. In that scene she holds the skeleton in an almost motherly way, symbolically substituting herself for Sadako's long-deceased mother and establishing a link between her and the spirit. Moreover, the particular emphasis on the display of Sadako's injured fingers with no fingernails in the scene when she comes out of the TV screen or display of her fingernails stacked in the walls of the well also gives the film more ero guro exterior. All these elements combined provide the film more distinctive conventional Japanese horror look and make it more visually recognizable both for a domestic and foreign audience.

### **Ringu plot analysis and translatability of the main motives**

Even though the plot of the film, based on Koji Suzuki's novel, which in turn draws on the Japanese folk tale, it brings to mind various modern urban legends about chain letters and ghosts of small girls who haunt schools. In the film, a legend circulates among teenagers that if one watches a certain video, a telephone will ring right afterward, and one week later, that person will die.

Two teenagers, Masami and Tomoko, talk about a videotape recorded by a boy in Izu which is speculated to bear a curse that kills the viewer seven days after watching. Tomoko reveals that a week ago, she and three of her friends watched a weird tape and received a call after watching. That night she is killed by an unseen force.

A few days later, Reiko Asakawa, a reporter investigating the popularity of the video curse, discovers that her niece Tomoko, and her three other friends, mysteriously died at the same time, on the same night, with their faces twisted in fear. She also discovers that Masami became insane and is in a mental hospital. After stumbling upon Tomoko's photos from the past week, Reiko finds out that the four teenagers stayed in a rental cabin in Izu.

Reiko goes to Izu and arrives at the rented cabin, where she finds an unlabeled tape in the reception room of the teenagers' rental cottage. Watching the tape, Reiko sees a series of seemingly unrelated disturbing images. As soon as the tape is over, Reiko sees a mysterious reflection on the television and receives a phone call, with an unknown voice telling her "seven days". Disturbed, she leaves the cabin.

Reiko enlists the help of her ex-husband, Ryuji Takayama. They take a picture of Reiko and see that her face is blurred in the photograph. Ryuji then watches the tape, against Reiko's objections. A day later, Reiko creates a copy for Ryuji for them to study. They find a hidden message embedded within the tape saying "frolic in brine, goblins be thine". The message is in a form of dialect from Izu Oshima Island. That night, Reiko catches her young son Yoichi watching the videotape. The boy claims that Tomoko had told him to do it. Reiko and Ryuji sail for Oshima and discover the history of the great psychic Shizuko Yamamura, who was accused of faking supernatural powers; and thus committed suicide.

With only a day left, Reiko and Ryuji discover that the videotape was made psionically by Shizuko's lost daughter, Sadako Yamamura, whose supernatural powers surpassed even those of her mother. The two go back to Izu with the assumption that Sadako is dead and her vengeful spirit killed the teenagers. They uncover a well

underneath the cabin and through a vision see the circumstances of Sadako's murder by her father. They try to find Sadako's body in an attempt to appease her spirit. Minutes before her seven days are up, Reiko finds Sadako's corpse, and they believe that the curse is broken.

The next day Ryuji is at home and his TV switches on by itself, showing the image of a well. The ghost of Sadako crawls out of the well, out of Ryuji's TV screen, and frightens him into a state of shock, killing him via cardiac arrest. Before dying, he manages to dial Reiko's number; she hears his last minutes over the phone and realizes the videotape's curse remains unbroken. Desperate to save her son, Reiko realizes that copying the tape and showing it to someone else saved her. With a VCR and Ryuji's copy of the tape, Reiko travels with her son to see her father in an attempt to save him, realizing that this is a never-ending cycle: The tape must always be copied and passed on to ensure the survival of the viewers.

Hideo Nakata resolutely rejected all that is not related to the main action. There is no love interest or any superfluous details of everyday life characters in the film, everything is subjected to the primary goal – to lure the viewers into the atmosphere of a horrific nightmare, from which they cannot wake up. To some extent, this could be related to the modest budget of the film. However, to accomplish their task, the filmmakers have spared no effort or time. For example, to convey the eerie sound of phone calls that haunts heroes before their deaths after viewing the tape, the composer mixed four different types of telephone rings. This particular sound effect was recorded on over 50 tracks (Freeman, 2015).

The austerity of the plot could be seen as a certain innovation in Japanese filmmaking. There is no classical character development. In other words, viewers of the film do not learn anything new about the main characters and their relationship as the plot progresses. Hence the characters' arc is merely cut down to the journey from point A, when they did not know anything about the nature and causes of mystical deaths, till point B, when the main character finds out the truth. From this point, this film could be viewed not as a coherent narrative, but as a slow build-up to the final set-piece, the reveal of Sadako and the death of the Riuji.

The scene takes place in a small and dimly lit apartment. The TV set turns on by itself and what looks like VHS tape is showing Sadako is abnormally moving towards the viewer in one continuous shot - indicating that it could be a live feed. We get a shot of the girl climbing out of the TV through the character's perspective. This way it appears as the ghost is coming after the actual viewer as well, audience can more effectively feel as frightened as the Riuji because they are seeing what he is seeing. The girl keeps moving slowly and abnormally forward and the audience repeatedly gets continuous of this through the character's perspective except for a few close-ups shots. This scene goes along with menacing and eerie sounds which adds to the horror of the viewers. The death scene climaxes with the shot of Sadako's abnormally turned down eye.

One of the main themes in the film is the theme of motherhood. Reiko is a divorced and independent young woman. She rejects her natural role as a traditional homemaker in pursuit of her identity. This could represent gender role issues in traditional society. And her relationship and interactions with her son show that subsequently, she is neglecting her traditional role as a mother. There is a scene in the film when it is Yoichi who prepares her mother's clothes and helps her to dress symbolically receiving the role of the adult who takes care of others. The boy in the film acts very independent for his age and even when he meets with his father he doesn't show any feelings of affection or attachment. It could be due to his mother's behavior that the boy consequently refuses his role as a child. As the plot progresses viewers find out more about Sadako's backstory. Unconscious conflicts in the main character's family are expressed through the supernatural conflict in the other family. Although her relationship with her mother wasn't shown it is evident that the girl got her paranormal powers from her mother. Reiko during her investigation starts sympathizing with the dead girl. Moreover, when she finds the decomposed body Reiko doesn't show any signs of horror. The main character holds the skeleton in an affectionate motherly way, allegorically substituting herself for Sadako's long-deceased mother and establishing a link between her and the spirit. In the final scene when Reiko decides to pass on a curse in order to save her son, she redeems herself in the role of mother.

There is no explanation in the film why exactly Sadako choose such a strange way to transfer her curse after many years from her death. However, it is understandable from the filmmakers' point of view. The TV screen can resemble both a window and a mirror. Mirrors were a base for superstitions in many cultures. The most famous one is the belief that a person who breaks a mirror is deemed to have seven years of bad luck in English-

speaking countries. TV screen plays its role as a mirror in the film in the scenes when Reiko watches the cursed tape for the first time and sees Sadako's reflection in it after. At the end of the film, she sees her already dead ex-husband's reflection when she tries to figure out how to break a curse. Also in the tape, Sadako's mother is shown through the reflection in the mirror.

Another reoccurring theme of the movie is the fear of technological development or collision with modernity. Traditional Japanese vengeful spirit haunts the tape, and the curse is passed on from one person to another not based on personal connections which would be a more traditional approach, but merely through the act of copying the information. This idea does not have many connections with a folk tale but resembles a computer virus. Computer viruses are passed on with the information it is the type of information itself and so is Sadako's curse. Thus the conventional image of onryo dissolves in the modern idea understandable by everyone.

The aforementioned themes of the movie such as motherhood and new self-identity gender issues, superstitions related to the mirrors, and the idea of curse linked to the new technologies are very culturally ambivalent (Holm, 2011). They are relatable both to Japanese and non-japanese audiences. This ambivalence could be found not only in the reoccurring themes but also in the name of the film. In Japanese "Ringu" is an alliteration for the English word "ring". The name of the film could be a reference to the telephone ring that characters receive after watching the tape. However, in English ring also stands for a circle or a loop. And filmmakers planted numerous visual images of rings and circles throughout the film. The most famous one is the image of the well from which Sadako's ghost emerges and the image from inside the well. Especially when Reiko sees a flashback of the ghost's memories Sadako's father is seen in the circle of light. The translatability of the film became evident with the Hollywood remake's release 4 years after.

### **The Hollywood translation and comparisons with the original film**

The Ring is an American remake directed by Gore Verbinski and starred Naomi Watts as the main lead. Since the author of the original novel Koji Suzuki was one of the co-writers the plot of the remake is very close to the original film with the same reoccurring motives and visual symbols with few exceptions. The film starts almost identically: two teenagers Katie Embry and Becca Kotler are talking about some cursed videotape which, as legend has it, kills every person who dares to watch it after seven days passes. It turns out that Katie herself watched the tape with her boyfriend and two others at a campsite right seven days ago. Suddenly, the girls hear the telephone ringing downstairs which startles them a lot but luckily it happened to be just Katie's mother. Having finished the conversation with her mother, Katie comes back to her room and sees a startling image of a well that appeared on her TV screen. The next moment we see how her friend Becca finds a mutilated dead body of Katie.

After that the film introduces Rachel Keller, Katie's aunt working as Seattle journalist who decides to investigate this tragic accident. Rachel has a little son Aidan from whom she knew that Katie predicted her own death. Afterwards she finds out that Katie's other three friends died at the exact day as Katie under similar circumstances. Soon Rachel discovers this cursed videotape in the hotel cabin that Katie lived in called Shelter Mountain Inn and watches it too. As expected, the story repeats and Rachel hears the ring.

Rachel is confused and frightened and therefore decides to ask her ex-husband Noah Clay for help. Together they watch videotape again and make a copy of it. Rachel discovers hidden footage of a lighthouse on the tape. Researching it reveals the identity of a woman on the tape named Anna Morgan from Moesko Island. Rachel decides to travel there. Arriving on the island, she visits the Morgan Ranch where she learns from GP, Dr. Grasnik that Anna committed suicide many years ago has left her husband Richard and their adopted daughter Samara. After, Rachel sneaks into the Morgans' house, discovering a recorded medical interview with Samara, on which she admits that she does not intentionally hurt the people around her, but "it won't stop." Rachel confronts Richard, but he commits suicide in a bathtub. Noah arrives and they break into the barn, finding Samara's bedroom in the loft, and discover a picture of a tree burnt into the wall – the tree seen at Shelter Mountain.

Rachel and Noah go back to the cabin in shelter Mountain, discovering a stone well beneath the floor that is also present on the tape. Rachel has knocked down the well, and experiences a flashback, revealing that it was

Anna who pushed Samara down the well and sealed her in before committing suicide herself. Rachel finds Samara's corpse at the bottom of the well, and it is removed by the authorities.

The next day, Rachel and Noah return home being confident that the curse is in no effect anymore. However later, in his apartment, Noah is murdered by Samara in the same fashion as Rachel's niece Katie. In enraged grief, Rachel burns the original tape but realizes she was spared because she had made a copy and shown it to Noah when he did not. In an effort to save Aidan, Rachel aids him in copying the tape, Aidan asking her what will they do when they show it to someone else, though Rachel does not reply.

The themes of the original film are reduplicated but exaggerated in *The Ring* (Wee, 2011). For example, Samara is an adopted daughter and the nature of her paranormal powers remains unknown. Thus her conflict with her mother is due not only to the abnormal powers but same time because to Anna's inability to take the role of mother. She rejects this role in the act of killing the girl. Similar to the original *Ring* Rachel also unconsciously struggles in her relationship with her son. Aidan refuses to call her mother and always refers to the main character by her name.

The fear of technology presented in the film is very different from the Japanese version. There are many conventional jump-scares and background music plays a greater role. These differences are more prominent in one of the final scenes, the death of Noah. The scene takes place in a very large and well-lit area. The TV set turns on and what looks like a video with a high production value is showing a girl walking towards the viewer. The tape cuts and the girl is suddenly closer to the screen than before. With her dirty clothes as well, shots of her skin which is in the process of decomposing and tone of the VHS tape, and the poor quality effect of the tape that on the girl after she breaks out from the TV carries very surreal suspense of disbelief. The audience gets a couple of shots of the girl climbing out of the TV including a shot that moves along with the girl. Samara keeps walking normally towards the character and suddenly appears right in front of him with the loud sound effect. The next shot is basically from the girl's perspective. This way it appears as the audience is coming after the character along with the ghost. The scene is not continuous and the flow is interrupted a few times by cutbacks to Rachel. Stylistically the scene shows a very different type of horror. It is faster-paced and does not allow for a slow build-up.

The remake has a higher production value due to the much higher budget (\$48 million)<sup>1</sup>. The remake is set in Seattle, a city famous for its rainy weather. And it rains for most of the picture. Most of the daylight scenes are filmed with a greenwash. The result of this particular technique is that makes what should feel healthy – the forest, and countryside of a region – look sickly and fetid. The green seems to symbolize catastrophic fertility; life cycles speeded up so fast that decay has supplanted growth as the central fact of existence. In the context of the girl's body decomposing in the water, the trees and leaves, and grass seem very malevolent.

Another distinctive visual feature of the film is the deformed faces of the victims. If in the Japanese version victims' faces were just twisted from fear, in the American version they immediately get to the stage of decomposing which could be viewed as a result of the ghost's powers. In addition, there are more visual symbols of rings added to the film. For example, the ring on the newspaper is a print from a coffee cup at the beginning of Noah's death scene.

## CONCLUSION

After its release *Ring* became new trendsetter in this genre and gained cult following status in the West. In the last decades of XX century, Hollywood horror had largely been dominated by the slasher subgenre, which relied on on-screen violence, shock tactics, and gore. The famous examples of such films are 1974's *Texas Chainsaw Massacre* directed by Tobe Hooper, 1984's *A Nightmare on Elm Street* or 1996's *Scream* both of the movies directed by Wes Craven. Hollywood horror films of this age were more focused on showing numerous death scenes in various ways in order to shock the viewers. *Ring* helped to revitalize the genre by taking a more restrained approach to horror, leaving much of the terror to the audience's imagination. The film initiated global interest in Japanese cinema in general and Japanese horror cinema in particular. This "New

<sup>1</sup> "The Ring (2002)". Box Office Mojo. IMDb. Last modified June 26, 2014. <http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=ring.htm>

Asian Horror" resulted in further successful releases. It paved the way for many Japanese horror remakes to come after the film's success such as *The Grudge* (2004), *Dark Water* (2005), *Pulse* (2006), and *One Missed Call* (2008) and inspired numerous follow-ups within the Ring franchise and triggered a trend of Western remakes. There are also Korean remake *The Ring Virus* made one year later after original's release and video game adaption *The Ring: Terror's Realm*.

In conclusion, Ring became a cultural phenomenon not only in Japanese but also World horror cinema. Its influences are affirmed by numerous follow up sequels and foreign remakes. The success of the film is due to its cultural translatability and relatability of the themes to a broader audience. It is evident from the similarities with its main Hollywood remake *The Ring*, which follows the original closely with only few alterations in the plot elements.

## REFERENCES

- Angles, Jeffrey (2011), *Writing the Love of Boys: Origins of Bishōnen Culture in Modernist Japanese Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Komm, D. (2012) "Formuly Straha: Vvedeneie v istoriyu i teoriyu uzhasov." BHV-Petersburg.
- Freeman, M. (2015) "Technologies of fear, Cultural fluidity of Ringu " *Cinema Development* 28 (3), 63-68.
- Holm, N. (2011). Ex(or)cising the Spirit of Japan: Ringu, The Ring, and the Persistence of Japan. *Journal of Popular Film and Television*, 39(4), 183–192. doi:10.1080/01956051.2011.562934
- McRoy, J. (2008). *Nightmare Japan: Contemporary Japanese Horror Cinema*. Amsterdam: Rodopi Press.
- Ranpo, E., & Reichert, J. (2001). Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo's Erotic-Grotesque Thriller "Kotō no oni". *Journal of Japanese Studies*, 27(1), 113-141. doi:10.2307/3591938
- Phu, T. (2010). Horrifying adaptations: Ringu, The Ring, and the cultural contexts of copying. *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 3(1), 43–58. doi:10.1386/jafp.3.1.43/1
- Shigeno, Tatsuhiko (1997). "Nakagawa Nobuo". *Nihon eiga jinmei jiten: Kantokuhen*. Tokyo: Kinema Junpō. pp. 560–561.
- Wee, V. (2011). Visual Aesthetics and Ways of Seeing: Comparing Ringu and The Ring. *Cinema Journal*, 50(2), 41–60. doi:10.1353/cj.2011.0003



## TÜRK SİNEMASINDA PROFESYONEL MAKYAJIN GELİŞİMİ

*Müzeyyen Sevtap Aytuğ\**

ICW-2021-0102-04-04

### ÖZET

Bu makale ülkemiz sinemasında profesyonel makyajın gelişimi konusunda ulaşılabilen en eski tarihten günümüze kadar olan süreci ortaya koyabilmek ve farkındalık yaratmak amacı ile hazırlanmıştır. Bu makalenin oluşturulmasında edinilen bilgiler nitel ve nicel araştırma yöntemleri kullanılarak toplanmıştır. Araştırmanın en önemli bölümlerinden olan “eğitim” kısmı için Nicel Araştırma Yöntemi olarak; ülkemizde sinema alanında eğitim veren tüm üniversitelerin ders müfredatları taranmış ve makyaj alanında kaç üniversitenin kaç saatlik makyaj eğitimi verdiği listelenmiştir. Alan çalışanlarının deneyim ve görüşleri Nitel Araştırma Yöntemlerinden yarı yapılandırılmış görüşme yöntemi ile alınmıştır. Yaşayan ve ülkemiz sinemasının ulaşılabilen en eski yıllarından itibaren makyaj alanında görev almış makyaj sanatçıları ve ülkemiz sinemasında uzun yıllar çalışmış oyuncular Türkan Şoray, Fikret Hakan, Hülya Koçyiğit ve Fatma Girik gibi oyuncularla görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca, ülkemiz sinemasında kurgulu çekimlerin başlamasından itibaren filmler çekmiş Muhsin Ertuğrul gibi yönetmenlerin ve Burçak Evren gibi sinema araştırmacıları, Türker İnanoğlu Vakfı yayınları, sinemaya emek vermiş profesyonellerin anı kitapları taranarak makyaj ile ilgili paylaştıkları bilgiler değerlendirilmiştir. Bu makalede, oyuncunun en büyük destekçilerinden olan, fiziksel görünümün oluşumunu sağlayan makyaj alanında özellikle sinema eğitimi veren üniversitelerde ders ve ileri aşamalarda da bölüm kurulmasının sinema sektörüne sağlayacağı katkı da incelenmiştir. Yapılan tüm araştırmalarda sınır “sinema” olarak saptanmış gerek eğitim gerekse çalışma alanı olarak konservatuvar gibi kurumlarda verilen makyaj dersleri, sahne sanatları oyuncularını üzerinde araştırma tercih edilmemiştir.

**Anahtar Kelime:** Profesyonel Makyaj, Türkiye Sineması, Makyaj Sanatçısı

### ABSTRACT

This article was prepared in order to reveal the process from the oldest date to the present and to raise awareness about the development of professional makeup in our country's cinema. The information obtained in the creation of this article was collected using qualitative and quantitative research methods. As Quantitative Research Method for the "education" part, which is one of the most important parts of the research; The curriculums of all universities providing education in the field of cinema in our country have been scanned and how many universities in the field of makeup have given how many hours of makeup training. The experience and opinions of the field employees are also used by the Qualitative Research Method; Information was obtained by using semi-structured interview

\* Doç. Dr., Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi

methods with actors such as Türkan Şoray, Fikret Hakan, Hülya Koçyiğit and Fatma Girik, who have worked in the field of makeup since the earliest years of our country's cinema and who have worked in our country's cinema for many years. In addition, directors such as Muhsin Ertuğrul, who has made films since the beginning of fictional shootings in our country's cinema, and cinema researchers such as Burçak Evren, Türker Inanoglu Foundation' Documentary and professionals who have worked in cinema have been screened and the information they share about makeup has been evaluated. In this article, the contribution of the establishment of courses and departments in advanced stages in universities that are one of the biggest supporters of the player, providing the formation of physical appearance and providing especially cinema education in the field of makeup, is also examined. In all the researches, the limit was determined as "cinema" and makeup courses given in institutions such as conservatories as education and study areas, research on performing arts players was not preferred.

**Keywords:** Professional Make up, Turkish Cinema, Make up Artist

## GİRİŞ

Sinemada oyuncunun canlandırması gereken her bir role hazırlanırken inandırıcı bir karakter oluşturması beklenir. Sadece jest ve mimiklerle değil, fiziksel görünümünün de rolüne uygun olması gerekmektedir. Oyuncunun fiziksel görünümünün rolüne uygunluğu oyuncunun psikolojik olarak hazırlanmasında da destekleyicidir. Türk Sinemasının ilk yıllarında, oyuncular genel olarak tiyatro kökenli oldukları için, oyuncular kendilerine tiyatroya uygun abartılı makyajlar uyguluyorlardı. Sinemaya uygun değildi ancak bunu uygulayabilecek yeterlikte makyaj uzmanları da henüz yoktu. Sonraki yıllarda Zeki Alphan gibi hem oyuncu hem de makyaj yeteneği olan sanatçılar özellikle plastik makyaj alanında uygulamalar yaptılar. Plastik makyaj alanında, bu alanda hiçbir eğitimi olmayan set işçilerinin de aktif olarak çalıştığı gözlemlendi. İlerleyen yıllarda Oya Tolga, Corci ve Zübeyde Erdem gibi yurt dışında eğitim almış olan sanatçılar sinemada makyajın uluslararası düzeye ulaşmasını sağladılar ancak profesyonel ürün ithalatındaki zorluklar ve yerli üretimin olmaması uygulamalarda yetersizliklere sebebiyet verdi. 1992 yılından itibaren özel televizyon kanallarının açılması sinemaya da avantaj getirdi. Reklam bütçelerinin getirdiği fayda sinemaya da yansıdı. 90'lı yılların başlarında kozmetik ürünlerin ithalatına uygulanan koşullar profesyonel makyaj ürünleri için de uygulanıyordu ve kanamış görünümü yaratmak, yaşlandırma makyajlarında kullanılan ürünler gibi ürünler henüz Sağlık Bakanlığı İlaç ve Eczacılık Genel Müdürlüğü tarafından tanımlanmadığı için ithalatında da zorluklar yaşanıyordu. Kozmetik ürünleri cildin düzgün görünmesi ve güzelleşme amaçlı bir amaç taşıırken profesyonel makyaj ürünlerinin bazıları, kısa süreli ve geçici de olsa, bu hedefin tam tersi bir uygulama gerektiriyordu. Bir müddet sonra profesyonel ürünlerin ithalatı kolaylaştırıldı ve setlerde güzellik salonları ve kuaförlerde çalışan ve makyör (makyaj uygulamasını gerçekleştiren erkekler) makyöz (makyaj uygulamasını gerçekleştiren kadınlar) olarak isimlendirilen kişiler setlerde çalışmaya başladı. Meslek standartları açısından belirsizlik taşıyan bu alana profesyonel çözüm İstanbul Güzellik Uzmanları Odası planlaması ile gerçekleştirildi. "Makyaj Uygulayıcısı" alışveriş merkezlerinde makyaj ürünleri tanıtımında çalışan eğitilmiş kişiler ve tiyatro, sinema ve televizyonda sakal bıyık ve peruk uygulamalarına hâkim olan, her tür plastik makyajı uygulayabilme yeterliliğinde "Makyaj Uzmanı" adı altında meslek tanımı yapıldı ve mesleki yeterlik sınavları gerçekleştirildi.<sup>2</sup> Ancak, eğitim konusunda kısa süreli kurslar veya meslek liselerinde sadece ders olarak verilen makyaj eğitimleri sinema için yeterli olmamaktadır. Ülkemizdeki sinema alanında eğitim veren 94 programın sadece 14'ünde makyaj eğitimi genel olarak haftada 2 ders saati seçmeli ders olarak verilmektedir ve yeterli değildir.

<sup>2</sup> file:///C:/Users/sevtap.aytug/Downloads/TMSS%20K%C4%B0TAP%C3%87IK%20(3).pdf Erişim Tarihi:30.07.2021

## 1. SİNEMADA OYUNCUNUN KARAKTER YARATIMINDA MAKYAJIN VE MAKYAJ SANATÇISININ ÖNEMİ

Oyuncunun karakter yaratımında fiziksel görünümde rolüne uygun değişiklik yapması sahne sanatları tarihinde yüzlerce yıldır uygulanmaktadır. Rol yapma ve karakter yaratmanın gerekli olduğu sinema alanında da oyuncular fiziksel görünümünde değişiklikler yaparlar. Ancak, bu değişiklik uygulamaları seyirci ve oyuncu arasında fiziksel mesafenin daha fazla olduğu, sahneye özel aydınlatmanın yapıldığı sahne sanatlarından farklıdır. Sinemada uygulanacak makyajın doğal ve abartısız olması beklenir. Kullanılan kameralar, aydınlatma sistemleri, yakın plan çekimler makyajın inandırıcı olmasını zorunlu kılar. Bu sebeple, makyajı uygulayacak kişilerin sinema alanında uzmanlaşmış olması ve kullanılacak ürünlerin de sinema teknolojisine uygun olması beklenir. Makyajı uygulayacak olan kişi, sadece doğru ürünleri doğru şekilde kullanmak durumunda olan değil, aynı zamanda oyuncuyu psikolojik olarak da rolüne hazırlamak sorumluluğunu taşıyan kişi olmalıdır.

Makyaj sanatçısı sete en erken gelen sanat ekibi çalışanlarından. Öncelikle kullanacağı malzemeleri kullanıma hazır hale getirir. Oyuncu makyaj odasına geldikten sonra onun psikolojik olarak rolüne hazırlanmasında destekleyici görevi vardır. Kullandığı ürünlerin doğru uygulanması ve çalışma bitiminde oyuncudan arındırılması makyaj sanatçısının görevleri arasındadır. Sağlık kurallarına uygun çalışmak, yine makyaj sanatçısının sorumluluğundadır.

Fikret Hakan ile yapılan görüşmede, oyuncu makyaj yapacak kişiden beklentilerini ifade ederken sinema sektöründe kameralar, ışık ve ses sistemlerinin teknolojik olarak hızla ilerlediğini ancak Türkiye’deki profesyonel makyaj alanının bu kadar ilerleme gösteremediğinden şikayetçi olmuştur. Sebebinin ise, eğitim yetersizliği olduğu görüşünü ifade etmiştir. Bu makale kapsamında üniversitelerde verilen makyaj eğitimi araştırması bu görüşü destekleyici sonuçlar ortaya çıkarmıştır. Makyaj ürünlerinin kullanılmasında fırçalar, süngerler kullanılırken son yıllarda hava tabancası (Air Brush) kullanımı artmıştır. Ayrıca yüksek çözünürlük gibi teknolojilere bağlı olarak kullanılan makyaj ürünleri de değişiklik göstermektedir. Makyaj sanatçısı tüm bu yeni teknolojileri takip etmek zorundadır.

Plastik Makyaj alanında kullanılan kan ürünleri koyu ve açık renkleri, kanın hava ile teması sonrasında görünümünde ortaya çıkan değişiklikleri gösterecek formdaki yapılarda üretilmektedir. Ağız veya göz içinde kullanılan kan türleri, ter, tükürük, burun akıntısı, saçsız baş, değişik formlarda bıyık ve sakallar, peruklar, tırnaklar, protez malzemeleri, yaşlandırmada kullanılan ürünler gibi tüm vücut sıvıları, fiziksel görünüm değişikliğindeki uygulamalar makyaj alanı içindedir. Makyaj Sanatçısı insan vücudunun maruz kaldığı cilt deformasyonlarını gerçekçi bir şekilde uygulayabilmek için adli tıp bilgilerine, yaratılan karakterde cilt hastalıkları varsa bununla ilgili olarak dermatoloji bilgilerine de sahip olmalıdır. Uygarlık tarihinde farklı dönemler ve toplumlarda, insanların fiziksel görünümünde yaptıkları değişiklikler, sinemanın da konusu olabildiği için bu konularda da bilgi sahibi olması beklenir. Bilim kurgu karakterleri gibi gerçekte örneğini görme imkânının olmadığı karakterler de makyaj sanatçısının yaratmak zorunda kalacağı fiziksel görünümüdür. Tüm bu bilgi alt yapısı tarih, kimya, insan psikoloji, renk, sağlığa uygunluk gibi makyaj için önemli olan alanlarla birlikte değerlendirilmelidir.

## 2. TÜRKİYE SİNEMASINDA DÖNEMLER VE UYGULANAN MAKYAJLAR

Türkiye’de oyuncuların sinemada rol almaya başladığı ilk dönemlerden itibaren makyaj uygulamaları da başlamıştır. Sinemanın ilk yılları tiyatro oyuncularının rol aldığı ve bu alt yapı ile teatral makyajın uygulandığı yıllar olmuştur. Sonraki yıllarda sinemaya uygun makyaja yönelim artmış olsa da, oyuncuların güzel ve yakışıklı görünme istekleri role uygun karakter yaratımı açısından eksikliklere sebebiyet vermiştir. İnandırıcılıktan uzak olan bu makyaj uygulamaları, eğitilmiş makyaj sanatçılarının sektöre girmeleri ile daha bilinçli makyaj uygulama imkanını yaratmıştır.

## 2.1. Tiyatrocular Dönemi 1922-1938

Muhsin Ertuğrul ile başlayan «Tiyatrocular Döneminde» (1922-1938) genellikle tiyatro kökenli oyuncular ve yönetmenler olduğu için, makyaj tiyatrodaki olduğu gibi abartılıdır ve her oyuncu kendi makyajını yapmaktadır. Bu döneme bazı sinema yazarlarının «Takma Sakal Devri» demesi aslında makyajın sadece takma bıyık ve sakal takıp, saçın bilyantınlanması, yüze uygulanan makyajın da aslında yaratılacak karakterin inandırıcılığından ziyade «güzel» görünmek amacı taşımasındandır.

## 2.2. Geçiş Dönemi 1938-1950

Çoğu yurt dışında eğitim almış yönetmenlerin film çektiği Geçiş Döneminde (1938- 1950), bu yönetmenlerin tarihi filmler çekmeye çok istekli olmamaları ve tiyatro dışından oyuncu tercih etmeleri sebebi ile makyajın artık abartılı bir şekilde kullanılmadığı dikkat çeker. Profesyonel makyaj malzemesi birer ikişer yurt dışına gidenlerin yanında getirdiği kadar mevcuttur. Yara izi gibi makyaj örneklerine rastlansa da bu makyajları kimlerin yaptığı konusunda ne yazık ki bir bilgiye ulaşılamamıştır. Öte yanda, bu makyajların fotoğraflarının afişlerde de yer aldığı gözleniyor.

## 2.3. Sinemacılar Dönemi 1950-1960

Lütfi Ömer Akad ile başlayan «Sinemacılar Döneminde» (1950-1960) makyajın «Vurun Kahpeye» filmindeki Sezer Sezin'in taşlanma sahnesi plastik makyajın uygulandığı ilk örneklerden sayılabilir. Makyaja yetenekli oyuncular hem kendi makyajlarını hem de gerek duyulan durumlarda arkadaşlarının makyajlarını yapmaktadırlar. Zeki Alpan (tiyatro, operet, sinema oyuncusu, senaryo ve oyun yazarı, film yönetmeni ve makyör), Cemal Gonca (makyör), Kadri Ögelman (oyuncu, yönetmen, senarist, yapımcı ve makyör) ülkemizin ilk plastik makyaj uygulayan kişileridir.



Resim 1 Lütfi Ömer Akad'ın «Vurun Kahpeye» filminden taşlanma sahnesi

## 2.4. 1968 sonrası ve 1970'li Yıllar Yılmaz Güney, Metin Erksan ve Renkli Film

1968 yılında Yılmaz Güney'in senaryosunu yazıp yönettiği Seyyit Han filmi (Toprağın Gelini), Metin Erksan'ın Kuyu gibi filmlerde genellikle kırsal kesim insanların hikâyeleri anlatıldığı yöresel fiziksel görünüm tercih edilmiştir. 1969'dan itibaren renkli film çekimi artmaya başlamış ve bu uygulanan makyajlara da yansımıştır. Aynı zamanda görüntü yönetmeni olan Gani Turanlı Hülya Koçyiğit, Türkan Şoray gibi oyunculara makyaj yaparken siyah beyaz filmlerde gözleri ve dudakları belirgin kılan makyaj teknikleri uygulamıştır. 1970'li yıllarda Millî Sinema ve Yücel Çakmaklı yerli kültüre dönüşü simgelemiştir. Oyuncu Kemal Sunal'ın rol aldığı filmlerde karakter yaratımı için oyuncunun doğal görünümünden farklı bir teknik uygulandığı gözlemlenmemiştir. 1968-1974 yılları arasında dünyanın en çok film çeken ülkeleri arasında 4. sıraya giren Türkiye oyuncuların bazen aynı mekânda 2 veya 3 filmin çekildiğinden haberi bile olmadığı, kurgu aşamasında filmlerin ortaya çıktığı bir dönem olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dönemde şehrli zengin aile üyesi gibi canlandırmalar dönemin modasını yansıtan aynı makyajlarla uygulanmıştır.

## 2.5. Yeni Türk Sineması 1978-1988

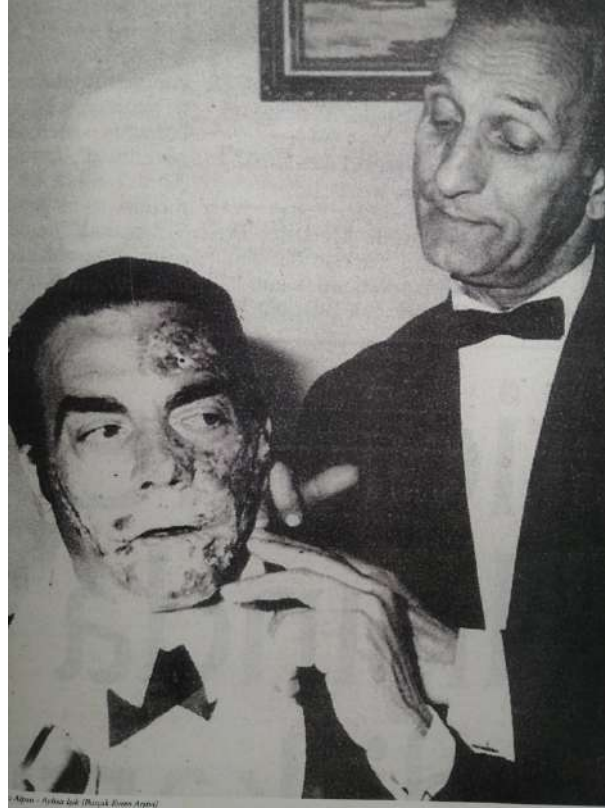
Televizyonun yaygınlaşması Türkiye Sinemasına ilginin azalmasına sebebiyet vermiş olsa da uluslararası alanda sesini duyurmaya başlaması makyaj alanına da etki etmiş ve karakter yaratımında fiziksel görünümde değişiklik yapma ihtiyacını gidermek için uzmanlarla çalışma gündeme gelmiştir.

## 2.6. 1988-1989 Yabancı Sermaye Yasası İle Değişen Koşulların Sinemaya Yansımaları ve 90 sonrası

Filmi üreten yabancı şirketlerin doğrudan filmlerini Türkiye’de gösterime sokabilmesi ülkede film çekilmesine engel teşkil eder. Ancak, Tunç Başaran, Yavuz Turgul gibi yönetmenler şehirleşmenin ve köyden kente göçün yarattığı uyum sorunlarını dile getirirken makyajda doğallık dikkat çeker.

## 2.7. Bağımsız Sinemacılar- Post Yeşilçam Dönemi 1994’ten Günümüze Gelişimi

Bu dönemde Gani Müjde, Yavuz Turgul, Yılmaz Erdoğan, Abdullah Oğuz, Sinan Çetin, Ezel Akay, Osman Sınav, Taylan Kardeşler, Şahan Gökbakar, Hasan Karacabağ gibi yönetmenler yurt dışı deneyimleri ile de makyaja çok önem vermiş ve Prof. Dr. Yumuşhan Günay, Neriman Eröz, Derya Ergün gibi makyaj sanatçıları yurt dışı deneyimleri ve ellerindeki dünya standartlarındaki ürünlerle başarılı çalışmalar ortaya koyabilmişlerdir.



Resim 2: Zeki Alpan ve Ayhan Işık Plastik Makyaj Uygulaması

Türker İnanoğlu Vakfı yayını Türk Sinemasının 100. Yılı için hazırlanmış olan “Türk Sinemasında Makyaj” Kitabından alınmıştır.



Resim 3 Cemal Gonca ve Türkan Şoray Plastik Makyaj Uygulaması

Türker İnanoğlu Vakfı yayını Türk Sinemasının 100. Yılı için hazırlanmış olan “Türk Sinemasında Makyaj” Kitabından alınmıştır.

1970’li yıllardan itibaren yurt dışında makyaj alanında eğitim alan sanatçılar ülkemiz sinemasında çalışmaya başladılar. Yavuz Birsal (Corci), Evin Soley, Titi Meroni, Oya Tolga ve Perizat Dumrul o yıllarda ülkemiz sinemasında çalışmış uzmanlardır.

80’li yıllarda ülkemiz sinemasında genellikle saç tasarımı ayrı, makyaj farklı bir uzman tarafından gerçekleştirilirdi. Suzan Kardeş, bir istisna olarak hem saç hem de makyaj uygulayan uzmanlardan olmuştur. Aynı dönemlerde Diş Hekimi Yumuşhan Günay plastik makyaj alanında üst düzey plastik makyaj uygulamaları gerçekleştirmiştir. Derya Ergün, Neriman Eröz, Neriman Kardeş, Nazan Arslan, Mira Eroğlu gibi isimler sinemada makyaj alanındaki ilk eğitilmiş makyaj sanatçıları olarak başarılı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. 90’lı yıllarda profesyonel makyaj malzemelerinin ithalatı ile Türkiye’de tedarik edilmeye başlanması, kuaförlerde makyaj uygulayan kişilerin sinema sektörüne girmesi ve standart makyaj uygulamaları yapmaya başlamalarını sağlamıştır. Deneyim ve usta- çırak ilişkisi şeklinde öğrenilen mesleğin ilk özel eğitimleri İstanbul’da LCC de kısa süreli kurslarla başlamıştır. Bu alanın eğitimle desteklediği diğer kurumlar

tiyatro eğitimi programı içinde ders olarak uygulanan konservatuvarlardır. Ancak, bu makalede sadece sinema alanının sınırlaması tercih edildiği için sahne sanatlarındaki makyaj eğitimi alanı inceleme dışı bırakılmıştır.

Oyuncunun yaratacağı karakterde sadece jest ve mimikler değil, fiziksel görünümünde en büyük destekleyici olduğunun önemi ülkemiz sinemasında da anlaşılmasından itibaren, karakter yaratımı üzerine yönetmen, sanat yönetmeni, oyuncu ve makyaj sanatçısı birlikte karar verme sürecine girmiştir. Filmin rengine göre sadece dekor ve kostüm değil, makyaj renkleri ve tarzı da oluşturulmaktadır.

Okuma provaları ile başlayan masa başı çalışmaları, story board hazırlanma aşamalarında oyuncunun fiziksel görünümü üzerine de fikir alışverişi yapılır. Yüzdeki eski bir yara, oyuncunun daha genç veya yaşlı gösterilmesi gibi detaylar deneme makyajları ile netleştirilir.

Setteki her şeyin maliyeti (kiralanan mekânlar veya cihazlar, çalışanların mesai bedelleri vd.) sebebi ile makyaj konusunda gerekli her tür deneme ve hazırlığın çekimler başlamadan kesinleştirilmesi ve çekim esnasında deneme yanılma ile vakit kaybedilmemesi önemlidir.

### 3. SİNEMADA PLASTİK MAKYAJ

Yaşlandırma, yara, yanık gibi cilt deformasyonlarının makyajla oluşturulduğu uygulamalar, bu amaca uygun profesyonel malzemelerin kullanılması ile gerçekleştirilir. Ancak, 90'lı yılların başlarına kadar bu ürünlerin ithalatı ve ülkemizde üretimi mümkün olamadığı için farklı amaçlarla kullanılan ürünler plastik makyaj için kullanılmıştır. Bağırsaklardaki kurtları düşürmek amaçlı kullanılan Pirok isimli ilaç kan görünümü vermek için, sakal, bıyık yapıştırmak için ağaçlardan elde edilen yapıştırıcı kullanılmıştır. Jelatin yara ve yaşlandırma makyajlarında renklendirilerek uygulanmıştır. Bunların parlaması veya yeteri kadar tutucu olmaması yanında bazen yeterli teknik özelliklerde çözücü bulunmadığında çıkartılmama problemleri, alerji yapması oyuncuların ciltlerinin zarar görmesine de sebebiyet vermiştir.

#### 3.1. 1990'lı Yılların Başında Plastik Makyaj Ürünlerinin İthalatının Başlaması ile Sinemada Makyaj Sektörünün Değişimi

80'li yıllarda yurt dışında makyaj alanında eğitim alıp Türkiye'ye dönen Corci ve Oya Tolga gibi makyaj alanının uzmanları özellikle reklam sektöründe etkin çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Reklam sektöründeki bu ilerlemeler sinema sektörüne de yansımıştır ve 90'lı yılların başında profesyonel makyaj malzemelerinin ithalatının başlaması ile özellikle güzellik salonları ve kuaförlerde çalışan makyaj alanı çalışanları sinema sektöründe de çalışmaya başladılar.<sup>3</sup> 92 yılına kadar tek televizyon kanalı olan TRT 'nin yanında özel televizyon kanalları da faaliyet göstermeye başlamıştır. TRT'nin makyaj alanı çalışanları Almanya ve İngiltere'deki televizyon kanallarında eğitim almış, konusuna hâkim uzmanlardı. Bu kişiler özel televizyon kanallarına da geçtiler ve usta-çırak ilişkisi ile bilgiler gelecek nesillere aktarılmıştır. İstanbul'da cilt bakımı ve makyaj eğitimi veren LCC profesyonel makyaj alanında da kısa süreli kurslar düzenlemeye başlamıştır. İngiltere'de bu alanda eğitim almış olan bir eğitmen liderliğinde daha sonraki süreçte 2004 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivalinde makyaja ilk kez ödül verildiğinde bu ödüle layık görülen Yazı Tura filmi makyaj sanatçısı Sevinç Uçar bu eğitimi almış uzmanlardandır.

#### 3.2. Ülkemizde Lise ve Üniversitelerde Sinema İçin Makyaj Eğitimi

Ülkemizde meslek liselerinde cilt bakımı ve makyaj bölümlerinde sinemada uygulanmak üzere profesyonel ve plastik makyaj konusunda dersler mevcuttur. Ancak, dünya standartlarında sinema kalitesi için yeterli değildir. Çünkü kamera ve ışık bilgisi gibi sinema alanına özel tekniklerin bilgileri bu bölümlerde verilmemektedir.

Güzellik Uzmanlığı ve Saç Tasarımı alanında devlet üniversitelerinde Gazi Üniversitesinden başlayarak ön lisans programları açılmış ve sonrasında da vakıf üniversiteleri ön lisans programları düzeyinde 2 yıllık programlar içerisinde sinemada profesyonel ve plastik makyaj konusunda uygulamalı dersleri müfredatlarına eklemiştirler. Gelişim Üniversitesi ve Aydın Üniversitesi bu ön lisans programına sahip olan vakıf üniversitelerindendir.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2005/05/20050523-3.htm> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>4</sup> <https://shmyo.gelisim.edu.tr/bolum/sac-bakimi-ve-guzellik-hizmetleri-155>

Ülkemiz üniversitelerinde, sinema eğitimi veren kurumların, makyaj eğitimine ne kadar önem verdiklerini saptayabilmek için nicel bir araştırma yapılmıştır. Bu araştırma sonucunda bünyesinde Radyo, Televizyon ve Sinema Programı, Sinema ve Dijital Medya Programı, Sinema ve Televizyon Programı, Film Tasarımı ve Yönetimi, Film Tasarımı ve Yönetmenliği Programı, Film Tasarımı ve Yazarlığı Programı olan tüm üniversitelerin Güzel Sanatlar Fakültesi, İletişim Fakültesi ve Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Üniversitelerde Güzel Sanatlar Fakültelerinde Sinema ve Televizyon Bölümleri ile oyunculuk eğitimi veren konservatuvarlarda makyaj ders olarak işlenmekte ve her tür yara, yanık, yaşlandırma, sakal, bıyık, peruk gibi uygulamalar öğretilmektedir. Ancak, daha önce ifade edildiği gibi; sahne sanatları alanındaki makyaj araştırmaları bu makale kapsamına alınmamıştır.

Bu kapsamda yapılan nicel araştırmada makyaj, makyaj tasarımı ve karakter tasarımı gibi fiziksel görünüm değişikliği ile ilgili anahtar kelimeler YÖK Lisans Atlasındaki üniversitelerde incelenmiştir.<sup>5</sup> İnceleme sonucunda;

1. Radyo Televizyon ve Sinema Programı olan Üniversitelerin incelendiği Fakülteler (75 Fakülte)
  - a. Sanat ve Tasarım Fakültesi (5 Fakülte)
  - b. İletişim Fakültesi (52 Fakülte)
  - c. Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi (2 Fakülte)
  - d. Güzel Sanatlar Fakültesi (9 Fakülte)
  - e. Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (1 Fakülte)
  - f. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (1 Fakülte)
  - g. Sanat ve Sosyal Bilimler Fakültesi (1 Fakülte)
  - h. Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (1 Fakülte)
  - i. İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi (2 Fakülte)
  - j. İletişim Bilimleri Fakültesi (1 Fakülte)
2. Film Tasarımı ve Yönetmenliği Programı bulunan Üniversitelerin incelendiği Fakülteler (1 Fakülte)
  - a. Güzel Sanatlar Fakültesi (1 Fakülte)
3. Film Tasarımı ve Yazarlığı Programı bulunan Üniversitelerin incelendiği Fakülteler (1 Fakülte)
  - a. Güzel Sanatlar Fakültesi (1 Fakülte)
4. Film Tasarımı ve Yönetimi Programı bulunan Üniversitelerin incelendiği Fakülteler (4 Fakülte)
  - a. Güzel Sanatlar Fakültesi (1 Fakülte)
  - b. Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi (1 Fakülte)
  - c. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (1 Fakülte)
  - d. Sanat Fakültesi (1 Fakülte)
5. Sinema ve Dijital Medya Programı bulunan Üniversitelerin incelendiği Fakülteler (1 Fakülte)
  - a. İletişim Fakültesi (1 Fakülte)
6. Sinema ve Televizyon Programı bulunan Üniversitelerin incelendiği Fakülteler (12 Fakülte)
  - a. Güzel Sanatlar Fakültesi (7 Fakülte)
  - b. İletişim Bilimleri Fakültesi (1 Fakülte)

<https://www.aydin.edu.tr/tr-tr/akademik/yuksekokullar/anadolubil/sac-bakimi-ve-guzellik-hizmetleri/Erisim> Tarihi:30.07.2021

<sup>5</sup> <https://yokatlas.yok.gov.tr/lisans-anasayfa.php> Erişim Tarihi: 30.07.2021



c. İletişim Fakültesi (3 Fakülte)

d. Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi (1 Fakülte)

Yukarıda listelenmiş olan 94 Fakülte'den sadece aşağıda listelenmiş olan 14 Fakülte'de makyaj, kozmetik, kamera önü makyaj uygulamaları veya karakter tasarımı gibi adlar altında dersler olduğu ortaya çıkarılmıştır.

Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Programında “Makyajda Renkler” adı altında 2 saat Seçmeli Teorik ders V. Yarıyılıda,<sup>6</sup>

Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Programında “Cosmetics and Their Application Areas” adı altında VI. Yarıyılıda 2 saatlik Seçmeli Teorik ders,<sup>7</sup>

Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Programında “Işık, Ses, Dekor, Makyaj 1”adı altında 3. Sınıf 2 saatlik Teorik ders<sup>8</sup>

Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Programında “Uygulamalı Karakter Makyajı” adı altında II. Yarıyılıda 2 saatlik Seçmeli Uygulamalı ders,<sup>9</sup>

Fenerbahçe Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Programında “Kamera Önü Makyaj Uygulamaları” adı altında VIII. Yarıyılıda 3 saatlik Teorik ders,<sup>10</sup>

İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Programında “Karakter Tasarımı” adı altında IV. Yarıyılıda 1 saat Teorik, 2 saat Uygulamalı Zorunlu Bölüm dersi<sup>11</sup>

İstanbul Kültür Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Programında “Makyaj Tasarımı” adı altında VI. Yarıyılıda 1 saat Teorik, 2 saat Uygulamalı Seçmeli ders,<sup>12</sup>

İstanbul Rumeli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Programında “Sinema TV’de Makyaj” adı altında V. Yarıyılıda 2 saatlik Seçmeli Teorik ders,<sup>13</sup>

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı ve Yönetimi Programında “Sinemada Makyaj” adı altında V. Yarıyılıda 2 saatlik Seçmeli Uygulamalı ders,<sup>14</sup>

Başkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesinde Film Tasarımı ve Yönetimi Programında “Sinemada Makyaj” adı altında 3 saatlik Seçmeli Teorik ders,<sup>15</sup>

Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Programında “Dekor, Kostüm ve Makyaj” adı altında 2 saatlik Seçmeli Teorik ders,<sup>16</sup>

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sinema ve Televizyon Programında “Makyaj” adı altında IV. Yarıyılıda 3 saatlik Zorunlu Teorik ders,<sup>17</sup>

Işık Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Programında “Sinema ve Televizyonda Makyaj” adı altında 3 saatlik Seçmeli Teorik ders,<sup>18</sup>

<sup>6</sup> <http://iletisim.akdeniz.edu.tr/2020-2021-ogretim-yili-ders-programi/> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>7</sup> <http://www.ilef.ankara.edu.tr/rts-ders-katalogu/> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>8</sup> <https://atauni.edu.tr/tr/duyurular/sinema-tv-bolumu/> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>9</sup> [https://iletisim.ege.edu.tr/tr-4733/ders\\_programlari.html](https://iletisim.ege.edu.tr/tr-4733/ders_programlari.html) Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>10</sup> <https://www.fbu.edu.tr/upload/custom/20190726112941Radyo.-Televizyon-ve-Sinema.pdf> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>11</sup> <https://gsf.gelisim.edu.tr/bolum/radyo-televizyon-ve-sinema-294> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>12</sup> [https://akademikpaket.iku.edu.tr/TR/ects\\_bolum.php?m=1&p=120&f=5&r=0&ects=main](https://akademikpaket.iku.edu.tr/TR/ects_bolum.php?m=1&p=120&f=5&r=0&ects=main) Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>13</sup> <https://stf.rumeli.edu.tr/radyo-tv-ve-sinema-bolumu/radyo-tv-ve-sinema-programi/mufredat-ve-ders-icerikleri> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>14</sup> <http://stv.gsf.marmara.edu.tr/> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>15</sup> [http://rts.baskent.edu.tr/kw/ders\\_listesi.php](http://rts.baskent.edu.tr/kw/ders_listesi.php) Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>16</sup> <https://gsf.aku.edu.tr/2020/10/13/2020-2021-akademik-yili-guz-yariyili-ders-programlari-son-guncelleme-27-eylul-2020/> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>17</sup> <https://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/sinema-televizyon/302/Page.aspx> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>18</sup> <https://www.isikun.edu.tr/web/938-5887-1->

[1/isik\\_universitesi/akademik/guzel\\_sanatlar\\_fakultesi\\_bolumler\\_ve\\_programlar\\_sinema\\_ve\\_televizyon\\_programlar\\_lisans\\_sinema\\_ve\\_televizyon\\_programi/ders\\_programi](https://www.isikun.edu.tr/web/938-5887-1-1/isik_universitesi/akademik/guzel_sanatlar_fakultesi_bolumler_ve_programlar_sinema_ve_televizyon_programlar_lisans_sinema_ve_televizyon_programi/ders_programi) Erişim Tarihi:30.07.2021

İstanbul Arel Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema ve Televizyon Programı “Kamera Önü Makyaj Uygulamaları” adı altında V. ve VI. Yarıyılında 3’er saatlik Seçmeli Teorik ders olarak yer almaktadır.<sup>19</sup>

İçeriğinde sinema veya film alanı geçmemesine rağmen, sanat yönetmeni, kostüm tasarımcısı, dekor tasarımcısı yetiştiren bölümlerden Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Dekorları ve Kostümü Bölümünde makyaja özel bir önem verilmiş ve profesyonel ve plastik makyaj eğitimi alan gençler sinemada da çalışma imkânı bulabilmektedirler.<sup>20</sup>

### **3.3. Profesyonel Makyajın Farklı Alanlardaki Üniversite Mezunları Tarafından Tercih Edilmesi**

Sinemada, korku filmleri gibi alanlarda, plastik makyajlar daha yaygın olarak kullanılmaya başlandıktan sonra, Güzel Sanatlar Fakültelerinin farklı alanlarından mezun olanlar veya mühendislik, moda tasarımı, fotoğraf gibi alanlarda eğitim alanlar profesyonel makyaj alanına da yöneldiler.

Özellikle Kanada’da Vancouver Film Akademisi<sup>21</sup> Makyaj Bölümü, Amerika’da MUD ( Make up Designory School)<sup>22</sup>, Almanya’da Mephisto Makyaj Eğitimi<sup>23</sup> Türkiye’den üniversite mezunu pek çok gencin eğitim aldığı en çok tercih edilen eğitim kurumları olarak dikkat çekmektedir. Üst düzeydeki eğitim ülkemiz sinemasındaki uygulamaların da kalitesini arttırmıştır.

Son yıllarda makyaj alanında çalışan pek çok sanatçı uluslararası alanda da iş imkânına sahip olabilmıştır. Ankara Anlaşması kapsamında özellikle İngiltere’ye giden ülkemiz makyaj sanatçıları gittikleri ülkelerde makyaj alanında çalışma imkânı bulabilmektedirler.

### **4. TÜRKİYE’DEKİ FİLM FESTİVALLERİNDE MAKYAJA VERİLEN ÖDÜLLER**

2004 yılında Antalya Altın Portakal Film Festivalinde ilk kez sinemadaki her bir uzmanlık alanı için ayrı jüriler oluşturulmuş ve makyaj da bu kapsamda değerlendirme kapsamına alınmıştır. Sevinç Uçar sinemada ilk kez Yazı Tura filmindeki makyaj uygulaması ile ödüle layık bulunmuştur. Ancak, uzmanlık jürilerinin kurulmadığı sonraki yıllarda makyaj ödülü 2005 yılında Fatma Kardeş Şengül ve Ümit Talip Bulut «O Şimdi Mahkûm», 2006 ‘da Nimet İnkaya «Takva», 2007 yılında Fatma Kardeş ve S. İbrahim «Mutluluk» filmleri ile makyaja ödüle değer bulunmuşlar ancak sonraki yıllarda makyaj değerlendirme dışı bırakılmıştır. Ülkemizde düzenlenen diğer film festivallerinde makyaja ödül verilmemektedir.

### **5. ÜLKEMİZ KORKU FİMLERİ TEMELİNDE PROFESYONEL MAKYAJ ÖRNEKLERİ**

Korku filmleri ülkemiz sinema tarihinde son 20 yılda sayıları artmaya başlayan ve özellikle afişlerinde filmde uygulanmış olan makyaj örneklerine rastlanan bir özellik taşımaktadır. Ülkemiz sinemasının ilk yıllarında set işçilerinin gerçekleştirdikleri plastik makyaj örnekleri, günümüzde makyaj eğitimi almış makyaj sanatçıları tarafından gerçekleştirilmektedir.

<sup>19</sup> <https://oldweb.arel.edu.tr/iletisim-fakultesi/sinema-ve-televizyon-bolumu/dersler> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>20</sup> <https://www.msgsu.edu.tr/TR/ogretim-plani-ve-ders-icerikleri/1065/Page.aspx> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>21</sup> <https://vfs.edu/programs/makeup> Erişim Tarihi:30.07.2021

<sup>22</sup> <https://mud.edu/> Erişim Tarihi: 30.07.2021

<sup>23</sup> <https://maskenbildnerschule.de/author/mephisto> Erişim Tarihi:30.07.2021



Resim 4 Metin Erksan'ın «Şeytan» filminden makyaj örnekleri

Makyör Cemal Gonca (1974)

<https://www.otekisinema.com/metin-erksanin-seytanlari/> Erişim Tarihi:30.07.2021



Resim 5 Dabbe 6 Hasan Karacadağ Filmi

Makyaj sanatçısı Arzu Yurter 2015

<https://www.beyazperde.com/filmler/film-233561/fotolar/detay/?cmediafile=21233703>

Erişim Tarihi:30.07.2021



Resim 6 Siccin 6 (2019)

Yönetmen Alper Mestçi

Makyaj Sanatçısı Alev Ünal

<https://www.beyazperde.com/haberler/filmler/haberler-90013/> Erişim Tarihi:30.07.2021

## 6. «MAKYAJ UZMANI» VE «MAKYAJ UYGULAYICISI» MESLEK TANIMLARININ YAPILMASI VE SİNEMADA MAKYAJ SEKTÖRÜNE KATKISI

İstanbul Güzellik Uzmanları Güzellik Salonu İşletmecileri, Kalıcı Makyajcılar ve Dövmeciler Esnaf Sanatkarlar Odasının başvuru ile Makyaj Uzmanı ve Makyaj Uygulayıcısı Meslek tanımları Mesleki Yeterlilik Kurumu tarafından Türkiye Meslek Sınıflama Sistemi kapsamında

- 5142.03 Makyaj Uzmanı
- 5142.04 Makyaj Uygulayıcısı

olarak Türkiye Meslek Sınıflama Sistemi 2020 Taslak Kitapçığında yer almıştır. Meslek tanımlarının yapılmış olması uluslararası denklik açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, makyaj alanında bilinmesi gerekenlerin garantisi açısından da saptayıcı olmaktadır.

Meslek tanımlarının yapılması ile sinema sektöründe bu alanda çalışacak makyaj uzmanlarının hangi konularda hangi düzeyde yeterlik sahibi olduğunun standardı da oluşturulmuştur.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> file:///C:/Users/sevtap.aytug/Downloads/11UMS0180-5%20Rev%2000%20Makyaj%20Uzman%C4%B1%20(6).pdf Erişim Tarihi:30.07.2021

## SONUÇ

Bu makale kapsamında yapılan nicel ve nitel araştırma yöntemleri sonucunda; ülkemizde sinema alanında eğitim veren 94 üniversitenin sadece 14'ünde makyajla ilgili ders verildiği gözlemlenmiştir. Makyajla ilgili dersler genel olarak seçmeli, haftada 2 ders saati ve teorik olarak gösterilmektedir. Sinema sektöründe hem teorik bilgi hem de uygulama gerektiren makyaj alanının yeterli düzeyde gerçekleştirilebilmesi için uygulamaya yeterli zaman ayıracak, tasarım ile ilgili tüm temel bilgiler yanında, adli tıp, dermatoloji, uygarlık tarihi, psikoloji gibi konularda da bilgi aktarılması gerekmektedir. Yakın gelecekte lisans ve lisans üstü düzeyde profesyonel makyaj programları dünya standardında uygulamalar için gerekli olan alt yapının oluşturulmasını sağlayacaktır.

Mesleki Yeterlik Kurumunda oluşturulmuş olan “Makyaj Uzmanı” tanımı ilk adım olarak iyi yönde düzenleyici bir aşamadır. Ancak, makyajın bir sanat dalı olduğu gerçeği ile bu sanatı uygulayanlara “Makyaj Sanatçısı” meslek ismi kullanmak daha uygun olacaktır.

Dünyada 3 boyutlu yazıcılar karakter yaratımında kullanılmaya başlanmıştır. Ancak ülkemizde henüz 3 boyutlu yazıcılar sinemada makyaj için kullanılmaya başlanmamıştır. Özellikle protez üretiminde 3d yazıcıların kullanımının makyaj eğitim programları içine alınması daha kısa sürede, kaliteli üretim imkânını verecektir.

Ülkemizde artık karakter yaratımının önemi anlaşılmış ve sinemada yönetmen, oyuncu ve makyaj uzmanı fikir birliği ile oluşturulmaktadır. Ancak sanat yönetimi gibi alanlarda film festivallerinde verilen ödüller makyaja verilmemektedir. Sinemamızda makyaja ödül sadece birkaç yıl Altın Portakal Film Festivalinde verilmiş ancak sürekliliği olmamıştır. Yaratıcılık, yetkin teorik bilgi ve deneyim isteyen profesyonel makyaj alanında ödül verilmemesi bu alanda çalışanların psikolojisini olumsuz etkileyen bir uygulamadır. Ödüllendirme alana gösterilen önemin bir saygı göstergesi olarak, üretilecek projelere makyaj sanatçılarının daha özenle yaklaşmasını sağlayacaktır.

Ülkemizde sinemada makyajın gelişimi incelendiğinde, eğitimle doğru orantılı olarak gelişim gösterdiği ortaya çıkmıştır. Yurt dışında eğitim almış olan sanatçılar sektördeki ilerlemeyi hızlandırmış ancak az sayıda olmaları yaygın bir şekilde kalite artışının ortaya çıkması için yeterli olamamıştır. Özellikle halen mevcut olan program içerikleri de detaylı bir şekilde incelenip, mesleki yeterlilik koşulları standartlarına getirilmelidir.

## KAYNAKÇA

- “80.Yılında Türk Sineması 1914-1994” T.C. Kültür Bakanlığı Telif Hakları ve Sinema Genel Müdürlüğü
- Abisel N. (1995). Popüler Sinema ve Türler, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akbulut, D. (2012). Korku Sineması, İstanbul: Etik Yayınlar.
- Akbulut, D. (2012). Sinemanın İlkeleri Avrupa Sineması, İstanbul: Kare Yayınları.
- Aktaş, Y. (2014). “Türk Sinemasında Makyaj”, Türk Sinemasında Makyaj, (Ed. Burçak Evren), İstanbul: TÜRVAK Yayınları.
- Arıkan, Y. (2011). Uygulamalı Makyaj Eğitimi, İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Dorsay A. (1997). “100 Yılın 100 Yönetmeni”, İstanbul: Remzi Kitabevi,
- Ertuğrul M. (2007), “Benden Sonra Tufan Olmasın”, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Evren, B. (2014). “Türk Sinemasında Duayen Yüz Kostümcüsü Corci”, Türk Sinemasında Makyaj, (Ed. Burçak Evren), İstanbul: TÜRVAK Yayınları.
- Kutlar O. (1990) “Sinema Bir Şenliktir”, İstanbul: Can Yayınları,
- MYK (2014). Makyaj Uzmanı, Mesleki Yeterlilik Seviye 5, Mesleki Yeterlilik Kurumu, Ankara.

- Onaran, A. Ş. (1986) “Sinemaya Giriş”, İstanbul: Bayrak Matbaacılık,
- Oskay, Ü. I (1994). Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazy Bilim-Kurgu Ve Korku Sineması, İstanbul, Der Yayınları.
- Onaran, A.Ş. (1995) “Türk Sineması II. Cilt”, İstanbul: Kitle Yayınları,
- Özalp, Nesli, (2016) “2000 Sonrası Türk Korku Sinemasında Efekt Makyaj”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özgüç, A. (2001) “Türkan Şoray”, İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Özgüç A. (2001) “Türlerle Türk Sineması”, İstanbul: Dünya Yayıncılık,
- Özgüç, Ağâh, (1994) “80.Yılında Türk Sineması”, Ünal Ofset,
- Özön, Nijat, (1995) “Karagöz’den Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları”, İstanbul: Kitle Yayınları
- Şen, A. (2004) “Renk Renk Sinema, İstanbul: Adam Yapım Tanıtım Yayıncılık İnternet ve Bilgisayar Hizmetleri
- Şengezer, O. (1999) “Bence Dekor ve Kostüm”. İstanbul:
- Teksoy, T. (2005) “Sinema Tarihi”, İstanbul: Oğlak Yayıncılık
- Zengin, F. (2020). Fotojenik Makyajdan Plastik Makyaja 2000’li Yıllar Öncesi Türk Sinemasında Makyaja Genel Bir Bakış. Erciyes İletişim Dergisi, 7 (1), 345-368. DOI: 10.17680/erciyesiletisim.601909

# SİNEMANIN GÖRÜNMEYEN HİZMETKARI SES VE METZ'İN BEŞ İLETİŞİM KANALINDAN YOLA ÇIKARAK FİLM ANALİZİ İÇİN YENİ BİR YOL ÖNERİSİ

*Tayfun Bilgin\**

ICW-2021-01P1-01-05

## ÖZET

Bir filmi izlemek birden çok duyumuza hitap eden bir deneyimdir. En başta görsel ve işitsel duyularımızla algıladığımız bu evren, aslında gerçek hayata benzer bir simülasyondur. Filmin ses kuşağı farklı işlevler üstlenen üç ögeye sahiptir. Bunlardan diyaloglar işitsel ve anlatısal özellikleriyle iki farklı anlam katmanına hizmet etmeleri açısından diğerlerinden farklı olarak ele alınmaktadır. Bu aynı zamanda onların filmin iletişim kanalları şeması içindeki sınıflandırmasına da etki eder. Filmin başından en sonuna dek filmi üreten izleyene doğru kesintisiz bir bilgi akışı yaşanır. Christian Metz bu bilgi akışının beş iletişim kanalı içinde düzenlendiğini öne sürer. Bu çalışma zaman içinde bazı sakıncaları gözlenen bu yönetime bir alternatif getirme önerisi içermektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Filmde Ses, İletişim Kanalları, Film Müziği, Ses Tarihi

## ABSTRACT

Watching a movie is an experience that addresses more than one perception. This universe that we perceived mostly by our visual and aural senses is actually a kind of simulation of a real life. The film's soundtrack has three elements that have various functions. Amongst them dialogues are different than the others by their aural and narrative tasks. This also effects their classification in the scheme of communicational channels in film. In film, there is an uninterrupted flow of information from the film maker to the viewer. Christian Metz suggests that this flow of information happens in five channels. This article brings a new suggestion to this method that in which by the time some flaws of it have been observed.

**Keywords:** filmsound, communicationalchannels, soundtrack, soundhistory,

## KAPSAM

Bir teknolojik gelişim sayesinde ortaya çıkan sinema sanatı, genelde hep görsel yönüyle anılsa da aslında görsel ve işitsel uyaranların bir bileşkesini sunar. Sinemanın ilk dönemleri genel kanıya göre sessiz sayılsa da aslında bir ses ve görüntü eşleme sorunundan söz etmek daha doğru olur. Zaman içinde başka bir teknolojik gelişim<sup>25</sup>, sesin senkronize olarak filmle eşlenmesine olanak tanır. Andre Bazin'in daha 1946'da farketmiş gibi her teknolojik yenilik, sinemayı kendi doğasına biraz daha yaklaştırmaktadır. Zamanla, ses gibi, renk gibi, hatta

\* Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Bölümü [tayfunbilgin@gmail.com](mailto:tayfunbilgin@gmail.com)

<sup>25</sup> Uzun uğraşlar ve birçok deneme yapıldıktan sonra, en sonunda Vitaphone adı verilen ve plakla filmi aynı hızda, senkron oynatmayı başaran teknoloji ile bu sağlandı.

yakın zamanda oyunculu filmle iç içe geçen animasyon teknolojisi gibi sessiz filmin üstüne eklenen tüm öğeler, adım adım sinemanın inandırıcılığını ve etkisini arttırdılar, yeni anlatım tekniklerinin kullanıma sokulmasını mümkün kıldılar.<sup>26</sup> (Gunning, 2001:13)

Birden fazla uyarının aktif şekilde aynı anda kullanıldığı bu sanat dalında, bileşenlerden biri sürekli diğerinin gölgesinde kalmaktadır. Gölgede kalmaktan kasıt, sinemada ses konusunun sinema eğitiminde ve akademik çalışmalarda rakamsal eksikliğidir. Rakamsal eksikliğin yanında, sesin hangi bağlamda ele alındığı da zaman içinde farklılaşır;

*“Birçok araştırmacı sinemanın tam olarak hiçbir zaman sessiz olmadığı üzerinde hemfikir olsa ve sinemanın erken çağlarından beri ses film gösteriminin önemli bir parçası olarak görülse de film üzerine akademik çalışmalar sinemayı görsel-odaklı olarak tanımlayıp, ses öğelerini neredeyse tamamen dışarıda bırakarak bir şekilde görselin egemenliğini oluşturdu. Bu sebepten, sinemada sesi konu alan çalışmalar ancak seksenlerden sonra, sesin sinemaya söyleneğelen girişinden neredeyse yarım asır sonra, görünür oldu. Bahsi geçen onyılda film çalışmaları büyük oranda göstergebilim odaklı olduğundan, sinemadaki ses de genelde, insan sesi, metin, kelime, vurgulama ve tarz gibi linguistik kavramlar aracılığıyla analiz edilip filmin metnine ait bir kod olarak ele alındı. Bu dönem sinemada ses çalışmalarında öne çıkan bir başka yaklaşım ise, özellikle estetik ve biçimsel değerine atıf yapılarak film müziğinin (original score) değerlendirilmesi idi. Bu göstergebilimsel ve müzikolojik yaklaşımların ikisi de sonuçta metne odaklıydı. Doksanlarda ilk dönem ses teknolojileri ve sessiz sinema dönemine ilginin artmasıyla yeni bir yaklaşım ortaya çıktı. Odak, metnin kendisinden ses kuşağına, sesin fiziksel olarak kaydedilmesini sağlayan teknolojiye ve izleyenin akustik bağlamına kaydı. Odağın film-metninden ya da sanatçıdan (author); filmin içinde üretildiği ve izlendiği bağlamlara (teknolojik, ekonomik, sosyal) kayması film dünyasını anlamada neredeyse Copernicus'un astronomide uyandırdığı yankıyı uyandırdı” (Campanini, 2012:43).*

Ses hakkında farklı alanlarda görülen bu genel kayıtsızlığın temelinde insanoğluna özgü algısal bir ortak nedene dayandığı öne sürülebilir; günlük hayatta bilgi edinirken algılarımız arasındaki öncelik sırasına. Bu önerme, kısmen doğru olsa da farklı ülkelerdeki film üretme şekillerini ve film üzerine yapılan akademik çalışmaları kıyasladığımızda sese gösterilen özende büyük farklılıklarla karşılaşmamız, kültürel faktörün de etkili olduğunu gösterir.

## NEYİ GÖRÜR NEYİ DUYARIZ

Önce algısal boyutu ele alalım. Sesi yani işitmeyi, daha öncelikli algımız olan görmekten ayıran birinci özelliği elle tutulur ve (ironik şekilde) gözle görülür olmamasıdır. Bu noktada insanın inanması ve görmesi arasında doğrudan ve doğuştan bir bağlantıdan söz etmek gerek. 'Görmeden inanmam' ifadesinde olduğu gibi, etrafımızdaki şeylerin gerçekliğini ölçmede belki de birinci kıstas onları görsel olarak algılıyor oluşumuzdur. Bu durumdan ötürü sesle ilgili her şey, haksız şekilde hep 'soyut' olarak nitelenmiştir; müziğin 'soyut' bir sanat olarak değerlendirilmesinde de sesin bu niteliği baskındır. Aslında ışık ya da optik kadar fiziksel varlığa sahip olan ses ve akustik bizim algı önceliklerimiz yüzünden bu değerlendirmeye maruz kalır.

Peki görüntü ile ses arasındaki ilişkinin temelleri nelerdir? Beynimizin farklı kısımlarını harekete geçiren bu iki uyaran arasında hangi kültürel ya da işlevsel benzerliklerden söz etmek mümkün?

Birçok Batı dilinde müziğin içerisindeki perde değişimi (yani notanın incelik kalınlığı) yükseklik ve alçaklık ile ifade edilir (İngilizce'deki high-low gibi). Yüksek nota ince, alçak nota kalın notadır. Artık evrensel bir boyut kazanmış nota yazımında da aynısı görülür; ince notalar dizeğin üstüne kalımlar altına yazılır. Müzikle ilgili sözlü ifadeler de benzerdir; orkestrada şarkıcı, “alttaki/arkadaki” eşliğin “üzerinde/önünde” şarkı söyler. Bu yönler ve alçaklık-yükseklik algısı bizim görsel dünyamızdan transfer ettiğimiz benzetmelerdir. Gerçekten de şarkının melodisini söyleyen, diğer eşliğe göre genelde daha ince perdelerdedir. Müziğin içindeki ritim, bas, akor, melodi gibi hatları temel alan yapısal dizilim, müziğin sözle ifadesi sırasında hep görsel referanslarla

<sup>26</sup> Geçmişte sadece görme ve işitmeyle kalmayıp, diğer duyuları da sinemaya katma çabaları olmuştur. Bunlardan en bilineni Odorama, kokularla ilgilidir. The Polyester (1981) isimli film için kullanılan bu teknikte, izleyicilere içinde koku kapsülleri bulunan kartlar dağıtılıp filmin belli yerlerinde doğru kapsülleri patlatarak o ortamın kokusunu da hissetmeleri hedeflenmiştir.



karşılık bulur. Ses hakkındaki sözcük dağarcığımız görüntüye nazaran oldukça sınırlıdır. Herhangi bir sesi detaylı şekilde tanımlamaya kalkıştığımızda, çok geçmeden görsel referanslar ya da tatlı veya sert gibi diğer duyulara ilişkin referanslar devreye girer (daha yaygın bir örnek için, Türk Sanat Müziği'nde 'kaba' bas sesli enstrümanlara verilen genel isimdir, kaba zurna gibi).

Sesi bu kadar zor tanımlayabilmemiz ses hakkındaki farkındalığımızın düşük olması gibi yorumlanmamalı tabi. Aslında ses hepimizin geniş ölçüde bilgi sahibi olduğu bir araçtır. Hatta pek 'farkında olmasak' da detaylı bir şekilde çevremizi tanımamıza epey yardımcı olur. Eminim ki yazıyı okuyan herkes metal bir cetveli tahta bir sıraya vurunca çıkan sesi bilir ve duyduğunda ayırt edebilir. Aynı şekilde tahta bir cetvelin tahta bir sıraya vurmasının çıkardığı ses de aklımızda tanımlıdır. Hatta dikkatimizi verirsek, bu örnek sestem cetvelin büyüklüğünü, kalınlığını, sıranın içinin boş olup olmadığını, sıranın üzerinde başka cisimlerin olup olmadığı gibi verileri de çıkarabiliriz. Etrafımızdaki materyaller ve onların ürettiği sayısız ses hakkında hepimizin dağarcığında oldukça geniş bir kütüphane saklıdır. Bu kütüphaneyi bekleliğimizden hatta anne karnından itibaren oluşturmaya başlarız. Yine de sesi tanımlamakta güçlük çekeriz. Çünkü her birimiz bu kütüphaneyi barındırsak da bunun hakkında pek konuşmayız. Ses hakkında konuşmanın zorluğu sesin aşağıda değineceğimiz bir özelliğinden, geçici olmasından kaynaklanır. Onun bir anını durdurup üzerinde konuşmak kayıt teknolojisinin sağladığı kolaylıklardan sonra bile imkansızdır.

Sesin soyut olarak düşünülmesinde sesin anla ilişkili doğası etkilidir. Ses kalıcı değildir, havada yol alıp kulağınıza ulaşır onu duyduğunuzda iz bırakmadan kaybolur, ancak görsel olarak algıladığımız şeyler genelde sonradan da algılanabilir bir şekilde karşımızda dururlar. Caudwell'in Yanılsama ve Gerçeklik'te ele aldığı üzere;

*“.. İlk topluluklarda dilin bu yüceltilişine, çoğunlukla, bütün topluluğun katıldığı törenlerde rastlıyoruz; söylenenler yazılı hale gelince ortadan kaybolan bu yüceltiliş, sözlerin müzikle ya da kaba bir ritimle oluşundan -şarkı olarak söylenişlerinden- gelmektedir. Ortada kesin bir kanıt olmamasına karşın, ritmik ya da vezinli dilin yazının bulunuşundan önce hep kaba bir müzikle olduğu düşünülebilir...” (1998: 22).*

Konuşmanın ortaya çıkışı yazıdan önce olduğuna göre, işitsel temelli olduğu açıktır. Bu ses evreninde müziğin konuşmayla olan ilişkisi, konuşmanın yazıyla olan ilişkisinden bile yakındır. Bir söz yazılı hale geldiğinde adeta zamansal olarak bir kesinliğe hapsolür. Artık çok daha zor değiştirilebilir haldedir ve söylendiği anın gerçekliğini bir fotoğraf gibi zamana yayar. Dolayısıyla, tıpkı sözleşmelerin yazılı olmasının sözlü olmasından çok daha fazla anlam taşınması gibi daha güvenilirdir. Algılarımızda görsel olanın önceliği de benzer bir güvenden kaynaklanır.

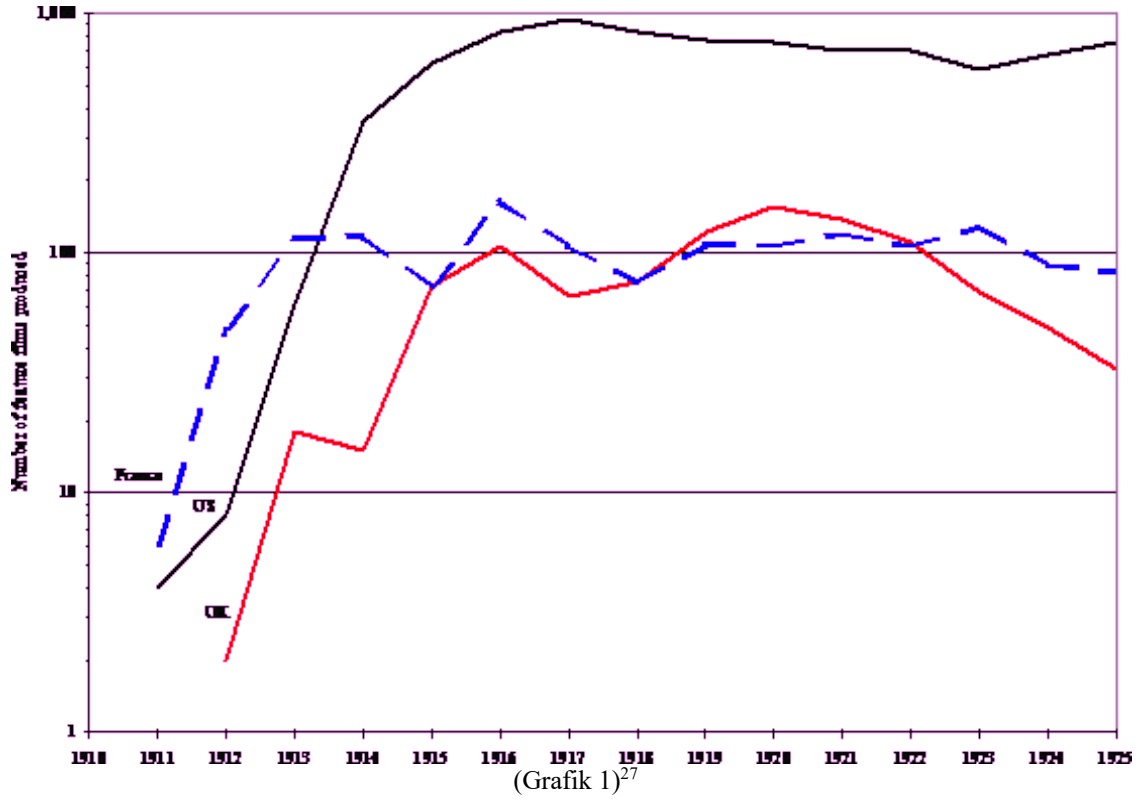
İki başat algımız arasındaki tek mücadele öncelik sırasında yaşanmaz, bazen bu iki farklı kanaldan bize ulaşanlar, farklı şekilde tasniflenir. Bir şiiri sesli duyarak öğrenmekle yazıdan okuyarak öğrenmek arasında fark vardır. Sesli duyduğunuzda onu seslendirenin yorumu, etraftaki sesler, zaman parametresi üzerindeki kontrol eksikliğiniz yani bir önceki satıra geri dönemiyor oluşunuz gibi birçok faktör iki sunum arasındaki farkı yaratır. İki sunum şiiri öğrenenin kafasında neredeyse iki farklı durum oluşturur. Şiirin kelimelere dayalı anlamı aynıdır ama seslendirme ona ikinci bir yorum düzeyi katar.

## SESLİ SİNEMA

Sadece değişimin üzerinden çok zaman geçtiği için değil, aynı zamanda bir evvelki sinema formunu (sessiz sinema) başkalayacak kadar etkili olduğu için, bugün sinema dendiğinde aklımıza gelen örnekler, yürütülen tartışmalar ağırlıklı olarak sinemanın sesli dönemi ile ilgilidir. Aslında başta da belirttiğimiz üzere sinema ve ses neredeyse tam olarak hiç ayrı olmamıştır. Sessiz film döneminde müzik eşliği, neredeyse film gösterimi yapılan her mekânda bulunur. Tek piyanistle başlayıp gittikçe daha kalabalık orkestra eşliklerine dönüşen bu uygulama aslında ses alanındaki tek katkı değildir. Ses efektleri de unutulmamıştır. Vurmalı çalan müzisyenler için sessiz sinema dönemi ek bir iş kapısı demektir. Çünkü filmin ortamındaki tren düdüğü, trenin hareket sesi, otomobil kornası, atların nal ve koşum sesleri gibi farklı işitsel öğeleri, bugünkü foley tekniğinde kullanılabenzer şekilde çeşitli aletlerle canlı olarak çıkarmaktaydılar. Hatta Amerika'da sinema salonlarında ses efekti amaçlı kullanılan bu aletleri özel olarak üreten firmalar bile bulunmaktaydı. Diğerleri kadar yaygın olmasa da modern sinemanın ses kuşağının üçüncü öğesi olan diyaloglar da zaman zaman sessiz filmlerin üzerine

üretimiştir. Özellikle Japonya'da *Benshi* ismi verilen anlatıcılar sinemanın çok erken zamanlarından beri sanatlarını icra etmekteydi. Neticede, sinemanın çok çok erken bir tarihinde bile 'sesiyle birlikte' gelen görüntünün etkisinin daha fazla olduğu biliniyordu.

Sesin görüntü ile senkronlanması, takip eden rengin ya da animasyonun sinemaya dahil olması gibi bir dizi gelişmeden çok daha fazla bugünkü sinemanın şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Daha 1913 yılında İngiltere ve Fransa gibi önemli rakiplerini ekonomik hacim açısından sollayan Amerikan sineması yani daha koyulmamış ismiyle Hollywood, sessiz sinema döneminin sonunda dünya üzerindeki en büyük sinema endüstrisi konumundaydı (Grafik 1: Mavi çizgi Fransa, siyah çizgi A.B.D., kesikli çizgi Birleşik Krallık'ta 1911-1925 yılları arasında üretilen film sayılarını göstermektedir).



Tam olarak Büyük Buhran zamanına gelen o tarihlerde, büyük parasal hacme sahip film sektörü için (Rockefeller gibi zenginlerin de ellerini ceplerine atmasıyla) o zamana dek harcanmamış bir bütçe harcanmış ve sesli sinema dönüşümü başlatılmıştır. Stüdyoların yenilenmesinden, kamera önü ve arkası çalışanlarının yenilenmesine uzanan bu dönüşümle Hollywood'un önünde büyük ancak oldukça belirsiz yeni bir dönem açılmıştır.

Bu belirsizliği anlamaya çalışalım. Bugünkü perspektiften baktığımızda, modern sesli filmin neye benzediğini bildiğimizden, ses sinemada kullanılır kullanılmaz bugünkü modern filme benzeyeceğini düşünebilirsiniz. Bolca konuşma, arka planda aksiyonu takip eden müzikler, ses efektleri... Ancak sesle filmi en sonunda senkronize bir şekilde geniş kitlelere sunmayı başardıklarında, filme şarkı eklemek dışında bunların hiçbiri tam olarak tasarlanmamıştı. Hollywood (ve benzer şekilde dönemin Avrupa sineması da) büyük riskler ve beklentilerle girilen bu dönemde, ses alanındaki her bir anlatım yeniliğini zaman içinde ve el yordamıyla bulmuştur. İnsan sesinin duyulduğu ilk film olarak hep adı geçen *Jazz Singer* (1927, Warner Bros.) temel olarak hala bir sessiz film görünümündeydi. Diyaloglar yerine arayazılar hala filmin içinde varlığını sürdürüyordu. Şarkılar dışındaki konuşmalı tek kısım, tasarlanmamış şekilde, Al Johnson'ın şarkıya başlamadan kamera

<sup>27</sup> Web'de bulunduğu adres: <http://eh.net/encyclopedia/the-economic-history-of-the-international-film-industry/> Görsel, Bakker, Gerben. "The Decline and Fall of the European Film Industry: Sunk Costs, Market Size and Market Structure, 1895-1926." *Economic History Review* 58, no. 2 (2005): 311-52 kaynağından alıntılanmıştır

önünde doğaçladığı birkaç cümleden ibarettir. Sesli film teknolojisine kavuşan sinema, bugün bize çok tuhaf gelebilecek şekilde, başlarda konuşmaktan sürekli kaçınmaktadır.

Özellikle Sergei Eisenstein ya da Charlie Chaplin gibi dönem sinemasının en önde gelen isimleri ses karşı oldukça temkinlidir. Karşı çıktıkları sinemada sesin varlığı değildir. Aksine senkronize sesin sadece doğal dil ve diyaloglar şeklinde anlaşılması gerektiğini, diğer işitsel öğelerin de sinemaya çok şey katabileceğini ısrarla savunurlar. Eisenstein Japonya'da gördüğü *Kabuki* tiyatro geleneğinden çok etkilenir ve filmlerini kurgunun ritmiyle alakalı olarak işitsel öğelerle ilişkilendirir (Aktaran Wollen 2004:50). *Kabuki* sahnedeki aksiyonun yanında asenkron sesi ve stilize renkleri kullanan bir tiyatro geleneğidir. Eisenstein bir *Kabuki* tiyatrosunu ilk kez 1928'de Moskova'daki bir temsilde görür. *Kabuki* ve onun ilişkilendiği *Haiku* sayesinde kurgunun başat olduğu film üretim şeklinden, çekimlerin içeriğinin daha önemli olduğu bir bakış açısına yönelir (Van Wert 1978: 403) Sinema tarihinde Charlie Chaplin'in sesinin duyulduğu ilk an *Modern Times* (1936, United Artists) filminde şarkı söylediği andır. Söylediği parça Léo Daniderff'in komik şarkısı *Je cherche après Titine*'dir ama Şarlo (Chaplin) şarkının sözlerini Fransızca, İtalyanca arası uydurma bir dille değiştirir (çünkü senaryoya göre sözleri yazdığı gömlek kolu sahneye çıkarken fırlar ve sözleri uydurmak zorunda kalır). Adı geçen film zamanında Chaplin yirmi yıldan fazladır dünya üzerinde belki en çok tanınan sinemacıdır ve konuşmak zorunda kaldığı en son anda bile hem şarkı hem uydurma dil yoluyla adeta bir şey söylemekten kaçınır. Belli ki sessiz dönem sinemacıları için film karakterlerinin konuşması neredeyse büyüünün bozulması demektir. O dönemde sinemanın ilerisi için karakterlerin en az günlük yaşamdaki kadar konuşuyor oluşu, kesinlikle öngörülen bir durum değildir.

Sesin girişiyle Hollywood'da tabiri caizse büyük bir 'panik' oluşur. Bir yandan film salonlarına ses ekipmanları yerleştirilirken; stüdyolar bir yandan gürültülü kameralar için ses geçirmezlik çözümleri aramakta yarışıyor, bir yandan yeni sesli projeler oluşturmaya çalışıyor, bir yandan da bu yepyeni film üretme şekli üzerinde ustalaşmak için uğraşıyorlardı. Uygulayıcı yapımcılar çaresizlik içinde yüzlerce tiyatro oyunu ve şarkının telif haklarını satın alıyorlardı. Bütün büyük stüdyolar hemen filme alınacak yeni müzikaller yazmaları için, Broadway müzikallerinde çalışan bestecileri işe aldılar (Kenrick, web). Bu işe alınanlar ileride müzikaller dışında özgün film müzikleri de besteleyerek sinema tarihinin ilk kuşak bestecileri oldular.

Büyük film şirketleri hem geliştirme aşamasında hem de dönüşüm aşamasında ses için çok para harcarken esas amaçları, belli ki filmin içine konuşmayı değil müziği sokmaktır. Konuşma çok sıradan olduğu için başta ilgilerini çekmemiş olmalı. Ancak müzik derken bugünkü anlamda film müziğini (original score) anlamamalıyız. Burada hedeflenen müzik kullanımı tamamen diegetic ve sözlüdür. Bu bağlamda, hazır sahneye konmuş yapılarıyla Broadway müzikalleri sinemaya birer birer ithal edilir. Bu sansür öncesi<sup>28</sup> dönem müzikallerinin bazılarının ilginç şekilde önceden çekilmiş sessiz film versiyonlarına da rastlamak mümkündür; tabi ki bunlar filmin üzerine çalınarak gösterilmesi amacıyla çekilmişlerdi.

Müzikal sesli filmler sayesinde Hollywood büyük bir gelir artışı yaşar. Warner Bros. 1927-28 ve 1928-29 yılları içinde elde ettiği net karı 2 milyon \$'dan 14 milyon \$'a çıkarmıştır, şüphesiz ki sektördeki bütün şirketler için sesli film aynı şekilde bir nimettir. Bu ilk dönem müzikallerden *Broadway Melody* (1929 MGM) sonunda sessiz filmleri sollarıp yıl en iyi film Oscar'ını alsa da izleyici bu sonu gelmeyen müzikal akışından sonunda sıkılır. Burada modern film müziğinin babası Max Steiner'in aktardığı çok ilginç bir duruma şahit oluruz. Müzikallerdeki müzikler dışında filme arkaplan müziği koymak o kadar aykırı bir düşüncedir ki, Ekim 1930'da müzikallerin gözden düşmesi ile stüdyolar sözleşmesi biten bütün müzisyenleri işten çıkarır, hatta sözleşmesi bitmeyenlere de tazminatlarını ödeyerek kapıyı gösterirler. Bunun bir sebebi de o zamanlar üst üste kayıt ya da dublaj gibi teknolojilerin henüz var olmamasında yatar. Hem görüntü hem ses canlı olarak aynı anda kaydedilmektedir. Dolayısıyla bir müzikal çekilirken bütün şarkıcılar ve müzisyenler sette hazır bekletilir ki, bu da stüdyoların masraflarını oldukça arttırmaktadır (Prendergast 1992: 22).

*Broadway Melody* filminin bir tarihsel bir özelliği daha vardır. Film bittiğinde kurgusu yapılırken, şarkılardan bazılarının iyi icra edilmediğini görürler ve müzisyenlerle birlikte tüm seti tekrar toplayıp bu şarkıları bir daha çekmeye karar verirler. Filmin ses ekibi, ellerinde şarkının iyi bir kaydedilmiş versiyonu olduğunu söylediğinde, o kaydı çalıp üstüne görüntüleri çekmenin daha ucuz olduğu fark edilir. Ayrıca bu yolla dans

<sup>28</sup> Pre-code olarak da adlandırılır

sahnelerinde daha çok sayıda plan çekmek de mümkündür. Böylelikle film, sinemanın geleceği için çok devrimsel iki aracın icadına sebep olur; sesin kurgulanması ve önceden (ayrıca) kaydedilmiş ses kuşağı (Kenrick, web).

Ses sinemanın bir parçası olduğunda yani takriben 1929 yılı itibarıyla bile, kendini sinema kuramını geliştirmeye adanmış birçok sinemayla ilgili yayın bulunuyordu. Panayır gösterilerinden kopalı çok olmamış genç sinemaya sanatsal bir form olarak yaklaşan bu yayınlar gözünden izlendiğinde, sesin sinemaya dahil olması üzerinde uzun süre tartışılan bir konu olma özelliğini korudu. Sesin gelmesi daha önce var olan dengeyi bozduğu için, sinemanın nereye yöneleceği hakkında yürütülen tartışma estetsiyenler arasında her yerde aniden ortaya çıktı ve dünyaya yayılan bir tartışma ortamı şekillendi. Bütün bu tartışmalar kesin olarak biçimci bir bakış açısı içinde cereyan etmekteydi (Andrew, 2010: 59).

## İŞİTSEL FİLM KURGUSU VE GÖRSEL FİLM KURGUSU

Görüntünün hareketli olması değil, değişik görüntülerin ard arda gelmesi sinema sanatı için daha belirleyicidir. Görsel kurgu daha sessiz sinema zamanında gelişen, büyük ölçüde hala ilk konan kuralların geçerli olduğu, sinemanın ilk büyük buluşlarından biridir. Görsel kurgu irili ufaklı parçalardan, çekimlerden oluşur. Belirli bir sıra ile dizildiğinde, bu parçalar kendi başlarına oluşturduklarından farklı anlamlar oluştururlar. Görsel kurgu, içinde, artık herkesin malumu olan bir dizinsel hiyerarşi barındırır. En küçük birim plandır, planlar birleşerek sahneleri, sahneler birleşerek sekansları, sekansların toplamı filmi oluşturur. Plan-sekans gibi istisnalar olsa da görsel kurgu içerisindeki bu dizinsel yapı değişmez. Filmin nasıl kurgulanacağı daha film çekilmeden tasarlanır ve filmin görsel anlatımı için bir belkemiği oluşturur.

Görsel kurgu gibi filmin içerisinde kurgulanarak anlam oluşturan bir diğer şey ise sestir. Ancak işitsel kurgu görsel kurguyla benzerlikler taşısa da bazı özellikleriyle ondan ayrılır. Birinci ayırıcı özellik ses için görsel kurgudaki plan benzeri bir yapıtaşısı olmamasıdır. Görsel kurgudaki sınırlanmış, bir önceki ve bir sonraki benzerleri ile bir ilişki içinde olan, kendi başına da bir anlama sahip olan bu yapıtaşısının, filmin sesinde bir karşılığı yoktur. Bunun yerine genelde birbiriyle karıştırılarak (mikslenerek) kullanılan, yukarıda da bahsettiğimiz üç adet öğe bulunur.

Ancak ses kuşağında bir yapıtaşısı olmamasından da öte, bu öğeler çoğu kez süperimpoze şekilde yani üst üste bulunurlar. Ses kuşağı akarken genelde birden fazla ses parçası aynı anda çalınır. Bu teknik, görüntüde de mümkünse bile, üstüste gelebilecek görüntü sayısı sınırlı olacaktır. Ses kuşağında ise çok sayıda parçacıktan oluşan bir akıştır aslında şahit olduğumuz (Chion, 1994: 40-41) Özellikle günümüz aksiyon filmlerinde kullanılan ses efekti sayısının zaman zaman yüz binlerle ifade edildiği düşünülürse ne kadar karışık bir trafikten bahsettiğimiz anlaşılır. Bu, o akışa katılacak, yerlerine konulmayı bekleyen yüz binlerce bağımsız ses demektir.

Aynı görüntüde olduğu gibi septe de bir perspektiften, yani bir ön alan ve arka alandan bahsedebiliriz. Arka alanda senkron gerektirmeyen çevresel sesler yer alırken, ön alanda aksiyonla bağlı (dolayısıyla senkronlu) ya da izleyicinin dikkatini doğrudan çeken sesler yer bulur. Biçimsel yoruma dayalı ilk dönem sinema kuramcılarında (örneğin Rus kuramcılar) sesin ağırlıklı olarak senkronizasyon bağlamında ele alındığını görürüz. Sesli filmin ilk yıllarına ait bu yaklaşım, sesin filmin içindeki varlığına ilişkin *diegetic* olması (filmin uzayına ait olması), *on screen-off screen* olması (ses kaynağının kadrajda görünüp-görünmemesi) gibi pek çok niteliği değerlendirme dışı bırakması açısından oldukça primitiftir.

Ses kuşağının en çok ihmale uğrayan öğesi ses efektleri aslında bilinenden çok daha fazla bir işlevi üstlenmektedir. Yukarıda hepimizin aklında geniş bir ses kütüphanesi oluşundan bahsetmiştik, ses efektlerinin uyandırdığı anlamlar bu kütüphane içindeki bilgilerden ve çağrışımlardan kaynaklanır. Ses efektleri yalnızca perdede olan bitenin alışıktığımız sesini sunmaktan ötesidir. Hitchcock'un *Birds* filminde bilinmez bir sebepten insanlara saldıran kuşlar için, aslında kuşların doğası ile hiçbir ilgisi ve benzerliği elektronik sesler kullanılmıştır. Bu ses tasarımı kuşların daha evvel şahit olunmamış bilinmez saldırgan davranışları için de işitsel bir zemin oluşturur. Tabi ki izleyici beklendiği üzere bu bağlantıyı bilinçli şekilde algılamaz (Allen, 2013: 97)

## SİNEMADA İLETİŞİM KANALLARI

Thomas Alva Edison'ın kinetoskop'u yaratırken en büyük gayesi fonografin kulak için yaptığını göz için yapabilecek bir alete ulaşmaktı; bu bize ondokuzuncu yüzyılda popüler olan iki merak hakkında işaretler sunar, duyarları birbirinden ayrı şekilde ele almak ve tekrar bunları *buluşturmak* konusundaki tutku. Bu teknolojik gelişmelerin yaşandığı zamanlar, bilim artık insan algısına dış dünyanın tek bir 'gerçek' görünümünü oluşturan algılar bütünü olarak yaklaşmayı bırakmış, her biri farklı güdülenme süreçlerine ve fiziksel koşullara bağlı birçok işlemin toplamı olarak yaklaşır olmuştur. Ses kaydı ve görüntü kaydının teknolojik olarak sağlanması ve sesin ve görüntünün ayrı ayrı yeniden üretimlerinin elde edilmesi, bu algı çeşitlerini ilk defa birbirinden bağımsız şekilde kullanmamızı gerektirdi. Sinema bu noktada insan bedeninin dışında olsa da bu algıları tekrar *buluşturmak* için bir şans sunmuştur (Jordan, 2010: 25). Sinema kuramının en büyük problemlerinden biri, izleyici tarafından deneyimlenen *gerçeklik izlenimi*dir. Filmler bize, bir roman, oyun ya da figüratif bir resimden çok daha fazla gerçekliğe tanıklık ediyormuşuz hissi verir. Antropolojik bir bakış açısıyla bakıldığında, sinemanın ayrı ayrı üzerinde çalışılması gereken farklı yapı ve figürlerden oluşan bir biçimlenimi vardır (Metz, 1974: 3-4)

Sinemanın daha ilk yıllarından itibaren sinemanın kendine özgü ve dil benzeri bir iletişim şekli kurması kuramcıların dikkatini çekmiştir. 1920'lerden itibaren İtalya'da Riccioto Canudo, Fransa'da Louis Delluc'un işaret ettiği bu durum, sinemanın doğal dilleri aşan bir "görsel Esperanto" olarak adlandırılmasına kadar gider. (Aktaran Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1992: 28)

O halde filmdeki ses kuşağının (soundtrack) ve işlevlerinin şöyle bir haritasını çıkarabiliriz. Bir film bildiğimiz üzere görsel ve işitsel uyarılardan oluşur. Filmde kullanılan tüm işitsel materyaller o filmin ses kuşağını oluşturur. Ses kuşağında üç çeşit öge yer alır: Ses Efektleri, Müzik ve Diyaloglar.



Ses kuşağının üç ögesi film içerisinde kendi bağımsız alanlarını ve işlevlerini koruyarak, ses kuşağını oluşturur. Üç öge de film boyunca bazen ön plana çıkar, bazen arkaplanda kalır ya da tamamen kaybolur. Esas anlam (sözel iletişim kanalından ötürü) diyaloglarda saklı olduğundan bunun diğerlerinden daha önde ve her zaman anlaşılır olması esastır.

Kuşkusuz günlük yaşantımızda en önemli ve vazgeçilmez ses kullanımı konuşmaktır. Bu o kadar önemlidir ki duyma algımız bile zaman içinde buna göre evrimleşir. Bizim türümüz için işitme, bir kaplanın gelişini haber veren alarm sisteminden daha ilerisidir. İşitmenin iletişimsel olanakları, uzun vadede tehlikenin gelişini duymaktan çok daha hayatidir. Bu yüzden işitmemiz bizimle aynı türde olanların seslerini daha kolay anlamamız için, insan sesinin daha çok yer aldığı mid (yani ne kalın ne ince) frekansları daha iyi ve detaylı duyabileceğimiz şekilde biçimlenmiştir. Diğer insanların sesine bu kadar duyarlı olunca, bir konuşmadaki

kelimelere insan sesinin katacağı ek anlamlar da konuşma tonundaki detaylara yüklenmiş olur. Yazılı bir radyo piyesini seslendiren oyuncuların yaptığı tam olarak bu katman içerisinde metne bir yorum katmaktır. Altyazılı ya da dublajlı filmi izlemek de benzer bir fark doğurur. Kimse altyazılı bir filmin orijinal dildeki diyaloglarını silmeyi düşünmez. Çünkü onun nasıl söylendiği (başka bir dilde, tamamen başka bir vurgulamalar düzleminde olsa bile) okuduğumuz kelimelerden çıkaracağımız anlam üzerinde belirleyici olacaktır. Buradan da anlaşılacağı gibi diyalogun, ses kuşağının diğer öğelerinden başkaca ele alınması gerekir. Diyalogu ses kuşağı içinde özel kılan onun diğer ses kuşağı elemanlarının aksine, sözel anlatımla yani kelimeler dünyası ile olan ilişkisidir. Bu bilgiler ışığında diyalogların bizim için ne ifade ettiğini iki başlık halinde ele alabiliriz. Birincisi *diyalogların anlatsal yönü*, diğeri ise *diyalogların işitsel yönüdür*. Bu kavramlara ileride tekrar değineceğiz.

Filmin içerisine baktığımızda başka anlattım kanalları da karşımıza çıkar. Bir sinema filminin nasıl anlaşıldığından yola çıkarak inceleyelim. Film başladığında izleyicinin aklında bembeyaz bir sayfa vardır. Film ilerledikçe ve olay örgüsü ortaya çıktıkça izleyicinin kafasındaki bu boş sayfada resim belirmeye başlar. Klasik anlatı sinemasında bir uzun metrajlı filmin hikayesini hazırlanış (setup), olayların geliştiği orta kısım (midpoint) ve sorunun bir şekilde sona kavuştuğu çözümlüm (resolution) olarak bölebiliriz. Hazırlanış kısmında izleyici önce olayı ve kişiler arasındaki bağlantıları anlamak için tabiri caizse bir ön-bilgi yüklemesine maruz kalır. Film yapımındaki yerleşmiş kurgusal kalıpların da (örneğin art arda iki ayrı planda gördüğümüz iki kişinin biri sağa biri sola bakarak konuşuyorsa bunların birbirlerine bakarak konuştuğunu varsayabiliriz) yardımıyla yapılan bu bilgi toplama işi, klasik anlatı sinemasında filmin açılış bölümüdür.

Bu bilgi toplama aşamasında bilginin bize ulaştığı algısal iletişim yollarına, dil ismi de verilebilirdi. Bu yazı boyunca sinemasal dil ile karışmaması için iletişim kanalı terimini kullanacağım. Christian Metz *'Language and Cinema'* isimli kitabında bu iletişim kanallarını fiziksel varlıklarını gözeterek, pre-semiotic bir düzlemde beşli bir yapıda ele alır (1974b):

- 1.Hareketli fotografik imaj (metinler dışında kalan görsel veriyi ifade eder),
- 2.Kaydedilmiş fonetik sesler (diyaloglar için kullanılmıştır)
- 3.Kaydedilmiş gürültüler (ses efektlerini işaret eder)
- 4.Kaydedilmiş müzikal sesler (başta arkaplan müziği olmak üzere filmde kullanılan tüm müzikler)
- 5.Yazılar (filmin içindeki her tür süper-impoze ya da kamerayla kaydedilmiş metinler)

Metz'in beş kanala dayanan şekilde filmdeki bilgi akışını ele alması, pek çok yönden özgün bir analitik yaklaşım olsa da uzun vadede bu beşli ayrımın karşılamakta zorlandığı bazı yeni durumlar ortaya çıkmıştır. Birincisi iç ses ya da örneğin karakterin gördüğü sanrının sesi gibi diğer karakterler tarafından duyulmayan *internal diegetic* adı da verilen seslerdir. Metz'in ayrımında kaydedilmiş fonetik sesler büyük ölçüde diyalogları kapsar ve karakterler arası diyalog vasfı bulunmayan sesler bunun dışında bırakılmıştır. Bunun dışında bazı kanallar birbiriyle benzerlikler taşımaktadır. Örneğin 'kaydedilmiş fonetik sesler' ve 'yazılar' kanallarının ikisi de doğal dil ile ilişkilidir.

## FİLM ANALİZİNDE YENİ BİR YOL ÖNERİSİ

Metz'in ayrımında yaşanan pürüzler, analiz yapma amaçlı daha iyi çalışan bir iletişim kanalları sistemi bulma ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Metz'in kanallarında yukarıdan bahsedilen sorunlara çözüm olarak, Metz'in beşli ayrıldığı film içindeki iletişim kanallarını üçlü bir yapı şeklinde ele almak uygulamada daha fazla fayda sağlar görünmektedir. Bu basit bir sadeleştirme işleminden ibaret olmayıp bu kanalların tanımlarında da ufak değişiklikler yapmayı içerir. Bu aşamada görsel yolla gelen tüm bilgiler *görsel iletişim kanalı*ni, kelimelerle ifade edilenler (voice-over dahil) yani diyalogların anlamsal yönü ve yazılar *sözel iletişim kanalı*ni ve diğer tınsal yönden bilgi edindiğimiz öğeler yani ses efektleri, film müziği ve diyalogların işitsel yönü de *işitsel iletişim kanalı*ni oluşturur.

Üç iletişim kanalı içerisinde en öne çıkan kuşkusuz görsel iletişim kanalıdır. Sinemanın sessiz olduğu zamanlarda neredeyse (ara yazılar hariç) tek başına bütün hikâyeyi aktaran bu kanal, haliyle bir anlamda sinema deyince akla gelen şeydir. Sadece görsel kanalın var olması tanıdık bir durum olsa da Alman sinemacı Walter

Ruttman 1930'daki deneysel filmi *Weekend* ile bize daha farklı bir örnek sunar. Film ses efektleri ve aralarda tek tük duyulan konuşmalarla bir haftasonu gezisini betimlerken filmin görsel kanalında 'hiçbir şey' yoktur. Başka deyişle film sadece işitsel verilerden oluşmaktadır. Sadece bu tanımlayla bile 'ee buna film denir mi' diye düşünebilirsiniz. İçinde görsel hiçbir şey olmayan sinema fikri içinde hiç ses olmayan sinemaya göre çok daha uzaktır.

Önerdiğim üç kanallı öneride sözel iletişim kanalı günlük anlamıyla dili içerir. Kelimelerden oluşan, edebiyata temel olan, fikirlerin vücut bulduğu doğal dil sinema içinde de bir alana sahiptir. Sesin sinemaya girişinin öncesinde sessiz filmlerde kullanılan arayazılar da o halde bu dile birer örnektir. Böylelikle sözel iletişim kanalı adını verdiğimiz bilgi iletme yolu sadece diyalogları içermez, film içerisinde gündelik dile ilişkin kelimelerle verilen bütün işaretler buna dahildir. Godard'ın *Une Femme Mariée* (Evli Bir Kadın) adlı filminde dilsel ve görüntüsel göstergelerin karmaşık şekilde iç içe geçtiği bir sahne bulunur. Bir kafede oturan kadın kahraman yan masadaki iki genç kadının konuştuklarını dinler. Konuşmalar sesle verilirken esas kadın kahramanın düşünceleri yazı aracılığıyla film üzerine yansıtılır. Neticede sahnedeki tüm ifadeler için sözel iletişim kanalı kullanımdadır. (Lotman, 1999: 65)

İşitsel iletişim kanalını, diğer iki iletişim kanalından farklı kılan bir özeliği vardır. Bu kanaldan gelen veriler, yani film müziği ve ses efektlerinden 'öğrenilenler'i, izleyici bilinç-dışı bir şekilde algılar. Zaten genel yaşantımızda da dikkatimiz işitsel algıda değildir. Bunun benzerini koku duyusu için de söyleyebiliriz. Eğer iyi görünen bir kişi iyi kokuyorsa, koku çok dikkatimizi çekmez; ne zaman ki gördüğümüz ve kokladığımız çelişir, o zaman bu duyumuzu daha fazla dikkate alırız. Örneğin sesle ilgili, *Fight Club* (1999 Fox Pictures) filminde kadın karakter Marla ortalama boyda olsa da, slalom botları ayağında evin içinde dolaşırken çıkardığı erkeksi kaba yürüme sesi nasıl görüldüğü ile çelişir ve bize onun hakkında öğrenecek daha çok şeyimiz olduğunun işaretini verir. (Dykhoff, web) Yukarıda bahsedilen geniş ses kütüphanesi sayesinde, dikkatimizi vermeden filmin geçtiği ortam hakkında, objelerin niteliği hakkında ve hatta kişiler hakkında bir sürü bilgi ediniriz. Başka bir örnek için, filmde bir eve ilk defa girilirken kapının ya da döşemelerin gıcırdayor oluşu evin bakımsız kaldığına işaret eder. Bazen de ses efektleri günlük hayat tecrübemizle örtüşerek sahneyi desteklerler; kar yağdığı sırada etrafın sessizleştiğini belki gözlemlemiştinizdir. Kar tanelerinin içinde sıkışan hava bir ses yalıtımı sağladığından çevresel sesler azalır. Eğer filmde kar yağarken ortam sesi daha kısık kullanılırsa, bu izleyicinin günlük hayattaki deneyimi ile örtüşeceğinden sahne daha gerçekçi görünecektir.

## SONUÇ

Sinema yirminci yüzyıla damgasını vurmuş bir disiplindir. Bir sanat ürününün bu kadar geniş kitleler üzerinde insanların hayatlarına bu kadar derinden etki etmesi, sinema ve müziğin öncülüğünde ortaya çıkan popüler kültürün gücünün sonucudur. Bu yaygın ve etkin sanat dalının analizinde erken yıllardan itibaren değişik yaklaşımlar mevcuttur. Bu çalışmada ele alınan çok temelde sinemanın bilgi aktarım sürecinde hangi iletişim yollarını kullandığıyla ilgilidir. Bunlar hakkında bilgi sahibi olmanın özellikle filmlerin analizinde yeni bir bakış açısı getireceği öngörülmüştür. Metz'in filmin göstergebilimsel analiziyle ilgili yaptığı çalışmalar kuşkusuz hak ettikleri önemli yeri hep koruyacaktır, burada önerilen o çalışmaların sonucuyla ilgili mütevazı bir düzenleme çabasıdır.

Bu çalışmada önerilen görsel, sözel ve işitsel iletişim kanallarını içeren üçlü yapının eskisine kıyasla birtakım avantajlarından söz etmek gerekir:

1.Metz'in önerdiği beş iletişim kanalı hangisine dahil edileceği bilinmeyen muğlak alanlar bırakmaktadır. Filmin uzayında mantiken vücut bulmayan *internal diegetic* sesler bu muğlak alanlardan biridir. Yeni üçlü ayırmda ses kuşağındaki bu tip öğeler kolaylıkla sözel iletişim kanalının içinde değerlendirilebilir.

2.Metz ayrımını yaparken diyalogların işitsel ve anlamsal yönü üzerinde hiç durmaz. Yeni yaklaşımda diyaloglar hem işitsel (*aural*) hem de anlatımsal (*narrative*) bir öğe olarak ele alınır ve bu yönleri ile iki farklı iletişim kanalına dahil edilir. Bu yaklaşım ses kuşağı ve onun anlatımsal rolü hakkındaki genel kafa karışıklığına da çözüm olacaktır.

3.Önerilen üçlü ayırım, daha basit yapısı nedeniyle sinema eğitimi alanında öğrencilerin konuyu daha kolay kavramasını sağlar.

Genelde görsel olarak anılsa da görsel-işitsel bir sanat disiplini olan sinema zaman içinde devinen anlatım yollarına sahiptir. Her on yılda film üretenler film izleyenlerle iletişimlerini çeşitleyen değişik buluşları filmlerinde kullanmaktadır. Bugün uzun metrajlı film formatı internet platformları ve bunların başlıca ürünü dizi formatındaki yapımlarla geriye düşse de geliştirilen sinema dili hemen her görsel-işitsel için geçerlidir.

Yedi Oscar ödüllü ses tarasımcısı Gary Rydstorm'un filmde sesle ilgili şunu der: "Uzun zamandır bilinir ki, eğer kimse fark etmiyorsa iyi iş yapmışsınız demektir" (Kushins, web). Filmde ses çalışmada açıklanmaya çalışıldığı üzere geri planda kalan ve bilgilendirmeden ziyade manipülasyon amacı taşıyan bir araçtır. Sinema içindeki önemi eski yıllara göre artık çok daha geniş bir kitleye kabul edilmiştir. İki bin yirmili yıllarda hazırlanan örneğin bir aksiyon filminin ses kuşağı ellili yıllarda kotarılmış bir filme göre çok daha hedefe odaklı ve seyirci üzerinde etkilidir. Bu sadece film müziğiyle değil ses kuşağının içerdiği üç ögenin tümünün yardımıyla sağlanmaktadır. İzleyiciye varlığını neredeyse hiç hissettirmeden çalışan bu güçlü araç sayesinde, günümüz sineması artık çılgın bir uyarılar diyarında yaşamakta olan izleyicinin ilgisini çekmeyi hala başarabilmektedir.

## KAYNAKÇA

- ALLEN, Richard, "The Sound of The Birds\*", October issue 146, Fall 2013, October Magazine Ltd. & Massachusetts Institute of Technology
- ANDREW, J.Dudley, "Büyük Sinema Kuramları", 2010, Doruk Yayıncılık
- CAMPANINI, Sonia, "Teaching Film Sound As Material Form", Music and the Moving Image, Vol. 5, No. 2, Summer 2012, University of Illinois Press
- CAUDWELL, Christopher, "Yanılsama ve Gerçeklik: Şiirin Kaynakları Üzerine Bir İnceleme", 2.Basım, 1988, Payel Yayınevi
- CHION, Michel, "Audio Vision: Sound on Screen", 1994, Columbia University Press
- GUNNING, Tom, "Doing For The Eye What The Phonograph Does For The Ear", The Sounds of Early Cinema, 2001, Bloomington: Indiana University Press
- JORDAN, Randolph, "Audiovisual Ecology In The Cinema", Cinephile, Vol.6 No.1, Sound On Screen, Spring 2010, The University of British Columbia's Film Journal
- LOTMAN, Yuri M., "Sinema Estetiğinin Sorunları: Filmin Semiotiğine Giriş", 2.Basım, 1999, Öteki Yayınevi
- METZ, Christian, "Film Language: A Semiotics of The Cinema", 1974, The University of Chicago Press
- METZ, Christian "Language and Cinema", 1974, Mouton & Co. N.V., Publishers, The Hague
- PRENDERGAST, Roy M., "Film Music: A Neglected Art- A Critical Study of Music In Films", Second Edition, 1992, W.W.Norton & Company
- STAM, Robert; BURGOYNE, Robert; FLITTERMAN-LEWIS, Sandy, "New Vocabularies in Film Semiotics" 1992, ISBN 0-415-06594-1, Routledge
- VAN WERT, "Eisenstein and Kabuki" 1978, Criticism, Vol. 20, No. 4 (Fall 1978), pp. 403-420
- WOLLEN, Peter, "Sinemada Göstergeler ve Anlam" 2004, Metis Yayınları

## İNTERNET KAYNAKLARI

- DYKHOFF, Klas, "About The Perception of Sound", 2003, Stockholms Dramatiska Högskola [https://web.archive.org/web/20100818030551/http://www.dramatiskainstitutet.se/web/About\\_the\\_perception\\_of\\_sound.aspx](https://web.archive.org/web/20100818030551/http://www.dramatiskainstitutet.se/web/About_the_perception_of_sound.aspx)
- KENRICK, John, "History of Musical Film 1927-1930 Part II" <http://www.musicals101.com/1927-30film2.htm>
- KUSHINS, Jordan, "A Brief History of Sound in Cinema", 24 Şubat 2016 <https://www.popularmechanics.com/culture/movies/a19566/a-brief-history-of-sound-in-cinema/>



# TÜRK FİLMLERİNİN SİNEMATOĞRAFİSİNDE KÜLTÜRLERARASI İLETİŞİM

*Safura Boribayeva\**

ICW-2021-0301-01-06

## ÖZET

Bu makale «kültürlerarası iletişim», «kültür» ve «sinema» kavramlarını incelemektedir. Makale, Emre Kabakuşak'ın yönettiği «Sefirin Kızı» adlı uzun metrajlı filmde hareketle Türk kültürünün özelliklerini incelemeye çalışmaktadır. Makalede kültürel değerlere, gelenek ve göreneklere özel önem verilmektedir.

**Anahtar kelimeler:** kültür, iletişim, sinema, gelenekler, görenekler, değerler

## ABSTRACT

This article examines the concepts of «intercultural communication», «culture» and «cinema». The article makes an attempt to analyze the peculiarities of Turkish culture on the basis of the feature film "The Ambassador's Daughter" directed by Emre Kabakushak. Particular attention in the article is paid to cultural values, customs and traditions.

**Key words:** culture, communication, cinema, traditions, customs, values

## GİRİŞ

Son birkaç on yılda sinema, insan kültürünün tüm alanlarına nüfuz etti. Sinema, bir kültür, eğitim, propaganda aracıdır. Bazı araştırmalara göre, sinemanın insanların zihinleri üzerindeki etkisi, gazete ve kitapların insan zihni üzerindeki toplam etkisini aşıyor. Hatta sinemanın etkisi, toplum üzerinde gelişmiş ekonominin etkisinden daha derindir. Görsel uyarım, bir dizi farklı duygusal durumu tetikler. Bir filmi izlemek bu duyguları oyuncularla birlikte yaşamak, başka yerde yaşamamıza izin vermediğimiz rolleri ve duyguları deneyimlememiz için güvenli bir ortam bize hazırlar. Bunu tek başımıza değil, diğer insanlarla birlikte yaşamamız, bu deneyimi keyifli ve aynı zamanda kontrol edilebilir kılıyor. Örneğin, birlikte film izlemek etkileyici bir kişisel deneyim, aynı anda hem eğlenmenin hem de terapi yapmanın bir yoludur. Sinema, herkes için bir şeyler sunan inanılmaz bir sanattır. Kişi, sinema sayesinde kısa bir süreliğine de olsa başka bir gerçekliğe kaçmanın harika bir yolunu keşfetmiştir. Sinematografideki modern teknolojiler, sinemasal gerçekliği son derece canlı ve gerçekçi hale getirmiştir. Ayrıca bu kavramların sadece semantik değil, duygusal algılarının da aynı veya benzer olması çok önemlidir. Sinematografi, iletişim kurmak için görsel-ışitsel görüntülerin ortak bir insan dili oluşturduğu evrensel, inanılmaz bir fırsattır. Tabii ki, farklı ülkelerin sinemalarının kendi kültürel gelenekleri ve özellikleri vardır, ancak evrensel erişilebilirlik düzeyinde görüntülerin dili, tüm insanlar için en anlaşılır olanıdır.

\* Doç. Dr. El-Farabi Kazak Milli Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler Fakültesi, Almatı/Kazakistan; [sofikazgu@mail.ru](mailto:sofikazgu@mail.ru)  
<http://orcid.org/0000-0003-1898-7328>

## ANA BÖLÜM

S.G Ter-Minasova'ya göre kültürlerarası iletişim, *"Farklı ulusal kültürlerle ait olan iletişimsel eylemde yer alan iki katılımcının yeterli bir şekilde anlaşılmasını amaçlamaktadır."*

"Kültürlerarası iletişim teorisinin amacı, yabancı kültürlerle karşı hoşgörüyü teşvik etmek, onlara ilgi ve saygıyı uyandırmak, fazlalık, yetersizlik veya basitçe diğer kültürlerin farklılığından kaynaklanan rahatsızlık duygularının üstesinden gelmektir. Temel sorunu dil ve kültür arasındaki ilişki olan kültürlerarası iletişim, kültür, antropoloji ve kültürel dilbilim ile yakından ilgilidir." (Andreeva O.V, 2019, 2-s.). Kültürel antropoloji, kültürlü bir insanın oluşumunun tek bir sürecini inceleyen diğer tüm beşerî bilimlerin bilgisini emerek, insanlığın kültürel gelişiminin genel sorunlarını inceler. Kültürel antropoloji, kültürün gelişimini tüm yönleriyle inceler: yaşam tarzı, dünya görüşü, zihniyet, ulusal karakter, bir kişinin manevi, sosyal ve endüstriyel faaliyetlerinin sonuçları. "Kültürlerarası iletişim" terimi 1954 yılı G. Treiger ve E. Hall "Kültür ve İletişim Analiz Modeli" çalışmalarında ortaya çıktı. (Treiger G., Hall E., 1954). Yazarlar, bu kavramı, bir kişinin etrafındaki dünyaya mümkün olduğunca verimli bir şekilde uyum sağlama arzusunda çabalaması gereken ideal bir hedef olarak ortaya koydu. "Kültürlerarası iletişim", farklı kültürleri temsil eden bu sürece katılanların kendi kültürlerine ait olmayan bir şeyi "yabancı" bir fenomen olarak kabul ettikleri bir durumu varsayar. Açıktır ki, iki taraf arasında tam ve etkili bir temas için, "yabancı" kültür, onun uygarlık ve tarihi ve kültürel kimliği, dini deneyim ve gelenekleri, değer yönelimleri ve hakkında tüm bilgi ve fikirlerin dikkate alınması gerekmektedir.

"Kültür (Latince colere'den, cultura - toprak işleme, bakım, yetiştirme) antik çağda ortaya çıktı. Orijinal önemi toprak işleme ile ilişkilendirildi. Yavaş yavaş, bu terim yetiştirme, eğitim ve kişisel gelişim kavramıyla eş anlamlı hale geldi" (O.S Akhmanova, 1966). Modern anlamda, "kültür", toplumun tarihsel olarak tanımlanmış bir gelişim düzeyi, bir kişinin yaratıcı güçleri ve yeteneklerini, yaşamının örgütlenme biçimleri ve biçimleriyle ifade edilir; insan tarafından yaratılan bir dünya, doğal ortamdan farklı olan, yerleşimi için yapay bir ortam, bir dizi maddi ve manevi değer, yaşam fikri, davranış kalıpları, insan yaşamının normları, yöntemleri ve teknikleri.

Kural olarak, izleyiciler çeşitli türlerdeki kültürleri doğrudan gözleme fırsatından mahrumdur, ancak böyle bir fırsat, hayatı en eksiksiz yansıtan sinema sanatı tarafından sağlanır, "varlık akışını" iletir. Sinema, ekranda neler olup bittiğini "kültürel boyutlar" da dahil olmak üzere belirli bir bakış açısıyla gözlemlemeyi ve analiz etmeyi sağlar. Milli kimliğin en çarpıcı tezahürü dil, edebiyat, sanat, folklordur. Ulusal kültür çerçevesinde elit, halk, kitle kültürü ayırt edilir.

## KİTLE KÜLTÜRÜ

«Birincisi sinema olan bir kitle iletişim sistemi olmadan çağdaş kültürü hayal etmek imkansızdır. Bir kitle kültürü olgusu olarak sinema, görünür, hayali, sanal olanı ifade etme açısından onun en önemli, yeni biçimlerinden biri gibi görünüyor» (Zaitseva Lidia, 2018).

«Sefirin Kızı» filminin materyalini kanıt olarak kullanarak Türk kültürünün özelliklerini karakterize edelim. Sadece sinemada kültürlerarası iletişimin kurulduğu ulusal kültürel değerleri, gelenekleri ve görenekleri analiz edeceğiz. Dizinin tüm olay örgüsünü yeniden anlatmayacağız. Sinemanın modern toplumdaki rolü, yeteneklerinin genişlemesiyle büyür. Sinematografi, uzun zamandır kamusal yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur. Sinema her gün istikrarlı bir şekilde büyüyor ve gelişiyor, bu alan şaheserlerini insanlığa bırakıyor. Sinematik iletişim biçimi yeni bir düşünce biçimi oluşturdu, «Sefirin Kızı» dizisinin senaryosu, izleyicilerin zaten bir başka popüler Türk dizisi "Söyle Bana Karadeniz"den tanıdığı Ayşe Ferda Eryılmaz ve Nehir Erdem tarafından oluşturuldu. Yönetmen- Emre Kabakuşak; dizide başrolleri Engin Akyürek ve Neslihan Atagül canlandırıyor; Olay örgüsünün merkezinde, farklı toplumsal katmanlara mensup, ancak tanışıp birbirlerine âşık olan Türk Romeo ve Juliet'in Sanjar ve Nare'nin aşk hikâyesi var. Nare varlıklı bir ailedendir ve Sanjar geçimini sağlamak için çok çalışmak zorunda olan bir çiftçinin oğludur. Adamın ve kızın akrabaları bu ilişkiye şiddetle karşı çıkıyor, bu nedenle âşıkların ailelerden gelen birçok engeli aşması gerekiyor. Ana karakter Sanjar, Büyükelçi Nare'nin kızına âşıktır. Nare çocukken tatil için Türkiye'ye gelirdi. Bu tamamen zıt çocuklar birbirlerini çok severler. Uzun yıllar âşkları için savaşmaya devam ettiler. Sonunda kız Sanjar'a kaçır, ancak tam tekrar bir araya gelmeleri gereken gece Nare aniden ortadan kaybolur. Onu bir daha kimse görmedi. Birisi

denizde boğulduğunu ve boğulduğunu, biri de büyükelçinin kızının Avrupa'ya kaçtığını söyledi. Ve bir müzisyen şarkılarından birini aşk hikâyesine adayacak ve «Sefirin Kızı» bir kuşa dönüştü ve uçup gitti" sözleriyle şarkı söyleyecek. Böylece Sanjar ve Nare'nin talihsiz hikâyesi efsaneleşti. Aynı şekilde bir gün gece yarısı kaybolan büyükelçinin kızı 9 yıl sonra düğünün olduğu gece ortaya çıkacaktır. Üstüne üstlük bu Sanjar'ın düğünü olacak ve Nare kızını ona getirdi (<https://www.vokrug.tv/product/show/15851697981/>). Yani hikâyenin özü. Fakir bir adamın oğlu Sanjar ile yüksek rütbeli bir kişinin kızı Nare'nin, itibarı dışında etrafta başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen Türk büyükelçisi arasındaki yumuşak, saf aşk. Ailesinin bir ülkeden diğerine sık sık seyahat etmesi nedeniyle yeni bir dil öğrenmek zorunda kaldı. Ama hep bir ev hayal etti. Ve şimdi, Nare'sine âşık olan Sanjar, görünüşe göre sonsuza dek onun kalesi oldu. Sosyal statü, genellikle âşık kahramanların kaderindeki ana engel haline gelir. Nare, ailesinin statüsüne rağmen, seçkin bir toplumda asla kendine layık bir parti bulmaya çalışmadı. Kız, tüm kalbiyle sevdiği basit bir çiftçi Sanjar'ın oğluyla tanıştı.

## MANEVİ KÜLTÜR

Manevi ve sanatsal değerlerin (etik, estetik bilgi normları) oluşumunu amaçlayan faaliyetlerinin sonuçlarını yansıtır. Bazı araştırmacılar M.S Kagan, manevi alandan bağımsız bir sanatsal kültür olarak ayrılır. Uzmanlaşma derecesine göre kültürologlar, sıradan ve uzmanlaşmış kültür arasında ayrım yaparlar (Flier A. Y., 2002). Sıradan kültür, bir kişinin yaşam ortamındaki günlük yaşamın geleneklerine hâkim olmasını gerektirir. Bu kültüre hâkim olma sürecine bireyin sosyalleşmesi ve inkültürasyon denir. “**İnkültürasyon**, bir kişiye kendi yerel kültüründeki gelenekleri ve davranış normlarını öğretmek anlamına gelir. Bu, bir yandan kültürün bir kişinin kişiliğinin ana özelliklerini belirlediği ve diğer yandan bir kişinin kendi kültürünü etkilediği bir kişi ile kültürü arasındaki değişim sürecinde gerçekleşir”

(<https://www.grandars.ru/college/sociologiya /inkulturaciya.html>).

İnkültürasyon süreci, sosyalleşme sürecinden daha karmaşıktır ve yaşamın sosyal yasalarının özümsemesi, kültürel normların, değerlerin, geleneklerin ve geleneklerin özümsemesinden çok daha hızlıdır. İkinci durumda, terim yeni kültürel koşullara uyum sağlayan göçmenlere uygulanabilir; kültürel temas ve kültürel değişim çalışması bağlamında da kullanılabilir. Sefirin Kızı Nare İzlanda'da doğdu; Norveç, Japonya ve Hindistan'da büyümüştür ve dünya vatandaşıdır. Nare sekiz dil biliyor. Sanjar'dan sonra çocuğun iyiliği için yaşadı. Nare, acısını kalbine gömdü ve nazik bir peri masalı kızından bir Amazon kızı yarattı. Nare bir savaşçıdır; aklından geçeni yapan çok kararlı, çok akıllı, dürüst ve ısrarcı bir kız. Sadece ruhsal olarak zengin bir kişi, başka bir kişinin acısını ve ızdırabını bu kadar inandırıcı bir şekilde aktarabilir. Sanjar'la Nare gelenek ve göreneklerin cehaletinden dolayı birbirlerini tam olarak anlamadılar. Sanjar, eski geleneklerle büyümüş vahşi ve acımasız bir adamdır ve geleneklerden biri hayatının aşkını mahveder. Huzuru, korunma gereksinimini ve aynı zamanda güveni evinin kişileştirilmiş halini Sanjar'da bulabilirsiniz. Sanjar, hayatının en önemli anında güvensizlik, kırgınlık ve kıskançlık yüzünden Nare'ye ihanet eder. İlk düğün gecesinden sonra Nare'yi kovarak çocukluk aşkını reddeder. Ama Nare ona ya da kendisinin yarattığı imaja inandı. Sanjar, Nare'ye göre; “bir dağ gibi, güçlü, yenilmez, adil.” di

«Sefirin Kızı» filminde Milli Türk müziğine dikkat çekmekte fayda var.

## MANEVİ KÜLTÜRÜN BİR PARÇASI OLARAK MÜZİK

Türklerin zengin bir müzik geleneği var. Bir film izlerken, duygular müzik eşliğinde yoğunlaşır. «Sefirin Kızı» serisinin ilk bestecisi Gökhan Kırdar, sahnelere uygun müzikler yazdı. Gökhan Kırdar, dizinin her bölümü için ulusal orijinal müzik besteledi. Müziği eşsizdi, dizinin dekorasyonuydu. Ancak 11. bölümden itibaren «Sefirin Kızı» filminin müziğinin yeni bestecisi Alp Yenier'di.

## ULUSAL KÜLTÜR

Kültürlerarası iletişim için, belirli bir halkın ulusal kültürüne derinlemesine nüfuz etmek özellikle önemlidir. Ulusal kültür çok sayıda faktörün (iklimsel, coğrafi, tarihi, sosyo-kültürel) etkisi altında gelişir ve her milletin maddi, manevi hayatı ve zihniyetinin özelliklerinde kendini gösterir. Film, Türkiye'nin gelenek ve göreneklerine, kültürel ve doğal kaynaklarına adanmıştır. Sosyo-kültürel gerçekliğin algılanmasında yeni olasılıkların değerlendirilmesi gerekir. Türk kültürü o kadar zengin ve çok yönlüdür ki basit bir tanım çerçevesine sığmaz. Binlerce yıldır Anadolu, Akdeniz, Orta Doğu, Kafkaslar, Doğu Avrupa, Orta Asya ve

tabii ki antik dünyanın birçok halkının gelenekleri, bugün genellikle Türk olarak adlandırılan alışılmadık bir alışımda birleşti. Buna, 20. yüzyılın başlarına kadar tek bir halk olmayan Türklerin, Orta Asya'nın derinliklerinden, ülkenin modern yaşamına organik olarak uyan birçok benzersiz unsuru getirdiklerini de eklemek gerekir (<https://guide.travel.ru/turkey/people/traditions/>).

Film, Muğla ilinde Türkiye'nin güneybatısındaki inanılmaz pitoresk ve güzel bir bölgede çekildi. Muğla, güzel manzaraları ve zengin tarihi ile ünlü bir Türk bölgesidir. Burada her şey var: dağlar, deniz, ormanlar ve alana mükemmel bir atmosfer katan eşsiz geleneksel Türk mimarisi. «Sefirin Kızı», Gece dergisine göre 2019/2020 Türk dizileri sıralamasında üçüncü; bu izleyicinin tüm özelliklerini bir kerede görerek Türkiye'yi "minyatür" olarak tanımasını sağlar (<https://kino-teka.ru/news/tureckie/5689-doch-posla-znakomstvo-s-geroyami-seriala.html>).

## DEĞER VE KÜLTÜR KAVRAMLARI BİRBİRİNDEN AYRILAMAZ

«Değerler biliminde aksiyoloji denir (Yunanca aksios - değerden). Değer, sarsılmaz bir yaşam yönelimidir, belirli bir kişi, bir grup insan veya tüm insanlık için kutsal olan bir şeydir» (Ter-Minasova S.G., 2000). Değerler, insan davranışının ve kültürlerarası iletişimin merkezinde yer alır. Örneğin ahlaki değerler kategorisi, onur ve özgürlük gibi kavramları içerebilir. Film ayrıca bize erkek arkadaşlığını ve bağlılığını, aile uyumunu, nesiller boyu aile bağlarını ve gelenekleri gösterdi. Örneğin, Sanjar'ın, Akın'ı öldürmekle suçlandığı sahne bu bağlamda önemlidir. Köşkte Kavruk Ömer suçu üstlenmeye çalışır, ancak Sanjar polise teslim olur. Sanjar'ın sadık çocukluk arkadaşı ve köy şairi Kavruk Ömer de Efeoğlu'nun yalısında çalışmaktadır. Ve geri kalanı, ilk başta görünen eksiklikler, bu hikâyeye uygun avantajlar haline geliyor. Bu duygulara ve görüşlere âşık olmaya başlıyorsunuz. Filmin ana karakteri Nare, görünüşte kırılğan ve savunmasızdır, aslında o kadar güçlüdür ki kaderin tüm darbelerine karşı ayakta kalır. Örneğin, Nare, kızı Melek ile vedalaşınca işi babasına bırakır. Kahramanı çok iyi karakterize eden en önemli ifade “Kendini hangi durumda bulursan bul, bir şey istemiyorsan “hayır” diyebilmelisin. Ne olursa olsun, söylemekten korkma. Özgür olmak her istediğini yapmak demek değildir. Yapmak istemediğin şeyi yapmamak demektir.”

## GELENEK VE GÖRENEKLER



<https://www.kp.ru/putevoditel/serialy/retsenzii/turetskij-serial-doch-posla/>

Kültürlerarası iletişim sürecinde, belirli bir kültürün temsilcisine özgü gelenek ve göreneklerin farkında olmak önemlidir. “Gümrük, eğitimde, iletişimde, işte ve günlük yaşamda davranış kalıplarını ifade eden, tarihsel olarak kurulmuş bir sosyal yaşam düzenidir. Gümrük bir dizi geleneği içerir (Lat. Gelenek- şükran) ”(Andreeva O. V., 2019). Gelenekler ve görenekler, insan davranışının normlarını ve kurallarını da büyük ölçüde belirler. Film, Türk gelenek ve göreneklerini, çocuklar ve ebeveynler arasındaki ilişkiyi gerçekçi bir şekilde aktarıyor. Türk ailelerinde ataerkillik hüküm sürer ve ataerkillik, aynı zamanda yaşlı aile üyelerine en katı itaattir. Türk ailelerinde anne babaya, yaşlılara saygı aşılanır. Türkiye'de büyüklere saygı göstermek, ellerinden öpüp alınma götürmek âdettendir. "Sefirin Kızı" filminde 8 yıl yurt dışında büyüyen küçük Melek, atalarının gelenek ve göreneklerine aşına değildir. Ancak ilerleyen bölümlerde yaşlı bir adamın elini nasıl öptüğünü görüyoruz. Atalarının gelenek ve göreneklerini kabul eder. Buluştuklarında erkekler el sıkışır, kadınlar her iki yanaktan da öpüşür. Ve yakın erkek arkadaşlar her iki taraftaki şakaklara dokunarak birbirlerini selamlayabilirler. Tüm bu görgü kurallarını «Sefirin Kızı» adlı uzun metrajlı filmde gördük. Hayatları boyunca bir araya gelecekleri anı bekleyen Sanjar ve Nare, kültürel farklılıklarla karşı karşıya

kalacaktır. Namus, kan davası, dökülen kana para, gelin çeyizi, gelin hamamı... (<https://www.vokrug.tv/product/show/15851697981/>), bu farklılıklara örnektir.

### Çöpçatanlık Türkiye'de dedikleri gibi "kız bakma"dır.

Diziden Nare'ye kur yapmaya geldiğimizde sahneyi gördük. Sanjar'ın annesi Halise Hanım, tüm akrabalarıyla birlikte Nare'nin evine geldi. Çöpçatanlık için, Türkiye'de genellikle çiçek ve şeker vermek gelenekseldir.

### Sanjar ve Menekşe'nin düğünü

«Sefirin Kızı» filmindeki düğün töreni, milli müzikler ve zarif zeybek oyunları eşliğinde coşkulu bir eğlenceyle başlar. Sanjar, Menekşe'yi beyaz at Gace'ye bindirir ve onu Efeoğlu'nun konağına götürür. Menekşe beyaz bir gelinlik giymiştir, yüzü kırmızı bir peçe ile kapatılmıştır. Ama Sanjar Nare'ya Gace'nin atını satın alacağına söz verdiğinde Efeoğlu'nun konağına gelin olarak gireceğini söyledi.



<https://www.kp.ru/putevoditel/serialy/retsenzii/turetskij-serial-doch-posla/>

### Türk düğün gelenek ve görenekleri arasında Kına Gecesi vardır

Kazakistan'da düğünü kadın ve erkek olarak ayırma geleneği yoktur, ancak Türkiye'de yaygındır.

### Kına gecesi

Kızın ellerinde özel boyalarla zarif desenler boyarlar veya bekaret kemeri. Gençlere çelenk çiçek, mücevher, gelecek yaşam için hediyeler verilir. Kına gecesi düğünden iki gün önce sadece kadınların katıldığı bir tür bekârlığa veda partisi olarak değerlendirilebilir O gece gelinin geleneksel kıyafeti kırmızı rengi bir elbisedir, gelin odanın ortasına oturtulmuş, suyla seyreltilmiş bir tabak kına konulmuştur. Gelinin yüzü pul ve boncuklarla süslenmiş kırmızı bir duvakla gizlenir. Mevcut olanlar, ulusal şarkılar söyleyerek gelinin etrafında dans ederler. Örneğin başka bir sahnede herkes Nare'ye kına gecesi yapacak ama Nare o kına gecesine gelmeyecektir. Sanjar'ın annesi Halise Hanım, müstakbel gelinin davranışlarından memnun değildir. Sanjar, Nare'nin yaralarını iyileştirmesini ve yüzüğü tekrar takmasını beklemeye hazırdır.



<https://www.kp.ru/putevoditel/serialy/retsenzii/turetskij-serial-doch-posla/>

## Geleneksel tedavi

Sanjar'ın Nare'yi serbest bırakıp Akın ile uçurumdan atladığı sahnede Sanjar'ın omurgası kırılmış ve artık yürüyemeyebilir. Birbirlerine tutunmak zorunda kalan âşıkları yeni bir savaş beklemektedir. Âşıklar bu yolda el ele yürüyebilecekler mi? Çiftçinin oğlu efsanevi kuşun önünde diz çökmeden ayağa kalkabilecek mi? Nare ve Kavruk, Sanjar'ı kulübeye sürüklerler ve hastaneyi aramamaya, hapse atılmaması için geleneksel yöntemlerle tedavi etmeye karar verirler. Sanjar'ın durumu kötüleşir ve Kavruk, Sanjar'ın onları sevmeyen teyzesi Ferida'dan yardım istemek zorunda kalır. Onu otlar ve inek derisi ile tedavi etmeye karar verirler. Bir zamanlar Kavruk'un dedesi, 100 yıl önce uçurumdan düşen dedesi Sanjar'ı bu yöntemle iyileştirmiştir

Feride Teyze'nin tavsiyesi üzerine Kavruk, Sanjar'ı taze inek derisine sarar. Ancak Kavruk yanlış bir şey yapar. Sanjar hastaneye kaldırılır. Feride Teyze halk ilaçları, çeşitli şifalı otlar ve hazır şifalı kremler ile şifa vermeyi bilir (<https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/asia/145306/content/>).

## SONUÇ

Film, toplumun düşünce biçimini, değer yönelimlerini kendi içinde yansıtabilmekte ve ayrıca sinemanın yardımıyla devletin ekonomik ve kültürel özelliklerini ve içinde meydana gelen en önemli olayları gösterebilmektedir.

Sinema olanaklarının yelpazesi muazzamdır. Sinemanın yardımıyla bir kişinin dünya görüşünü oluşturabilir, belirli şeylere karşı tutumunu değiştirebilir, belirli bir süreç veya fenomen hakkında fikir oluşturmasına yardımcı olabiliyorsunuz

Filmin insan ruhu üzerinde doğrudan bir etkisi vardır. Bu nedenle, bir film izlemek, korkudan sevinç duygularına kadar, gücü değişen bir dizi duygu ve his uyandırır. «Sefirin Kızı» adlı uzun metrajlı film, tüm iletişim işlevlerini uygular: Birinci işlevi bilgilendirici, eğitici, iletişimsel, bilişsel, rahatlama (eğlenceli), entegrasyon vb.dir. Film Kazakistan'da, «Sefirin Kızı»- 1. sezon uzun metrajlı filmi "QAZAQSTAN" TV kanalında yayınlandı. Dizi Kazak Türkçesine çevrildi. (YouTube'da izleyebilirsiniz) orijinali Türkiye Türkçesi. Özellikle Türkiye Türkçesini öğrenenler için. İzleyiciye iletilen sosyo-psikolojik etkiyi fark edilir. Anlattıklarımızdan yola çıkarak sinemanın toplum üzerinde psikolojik ve diğer türden etkileri olan bir olgu türü olduğunu söyleyebiliriz. Yani bir fikri ortaya çıkarabilen ya da tanıtılabilen filmidir.

Filmi izlerken Türk halkının geleneklerine ve kültürel özelliklerine hayran kaldık, kardeş insanlarımıza saygı ve sevgiyle yaklaştık. «Sefirin Kızı» adlı film, toplumda hoşgörülü bilinç ve davranışların oluşmasını ve kültürlerarası iletişimin güçlendirilmesini teşvik etmek için tasarlanmıştır. Sinemanın, sosyal konuların estetik, psikolojik ve diğer etkileşim türlerinin gerçekleştiği bütünleştirici bir kültürel fenomen olduğu sonucuna varabiliriz. Film endüstrisi dünya görüşünü şekillendirir ve toplumu etkiler. Buna karşılık sinemanın yetiştirdiği bir toplum, bu sanat alanında daha sofistike hale gelmekte ve sinemadan yeni başarılar talep etmektedir. Ayrıca sinemanın modern toplumda kendini ifade etmenin en önemli yollarından biri olduğunu ve olmaya devam ettiğini de belirtmek gerekir.

Dolayısıyla sinemanın dünyamızda geniş bir işlev ve yetenek yelpazesine sahiptir. Sinema ile toplum arasında belirli bir iletişim vardır.

## KAYNAKÇA

Andreeva O. V. "Kültürlerarası iletişimin kültürel yönleri." St. Petersburg Yayınevi "LETI", 2019, 35 s

Akhmanova O.S. "Dilsel terimler sözlüğü." M., 1966.

Zaitseva L. "Çözülme Süresinin Ekran Görüntüsü (60'lar – 80'ler)". "Nestor-Istorya ", 2018

Ozhegov S. I., Shvedova N. Y. "Rus Dilinin Açıklayıcı Sözlüğü". Moskova, 1993.

Ter-Minasova S.G. Dil ve kültürlerarası iletişim / S.G. Ter-Minasova. Moskova: "Slovakya", 2000.

Treiger G., Salon E. "Kültür ve iletişim. Analiz Modeli ", 1954

Flier A. Ya. "Kültürologlar için Culturology." Moskova, 2002.

## İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.ffl.msu.ru/research/publications/ter-minasova-lang-and-icc/ter-minasova-yazik-i-mkk-BOOK.pdf>

<https://guide.travel.ru/turkey/people/traditions/>

<https://www.grandars.ru/college/sociologiya/inkulturaciya.html>

<https://www.kino-teatr.ru/kino/movie/asia/145306/content/>

<https://www.kp.ru/putevoditel/serialy/retsenzii/turetskij-serial-doch-posla/>

<https://kino-teka.ru/news/tureckie/5689-doch-posla-znakomstvo-s-geroyami-seriala.html>

<https://www.vokrug.tv/product/show/15851697981/>

## KÜLTÜR VE TOPLUM KÖPRÜSÜ: SİNEMA

*Özlem Öztürk Bulut\**

ICW-2021-0302-01-07

### ÖZET

Aile, çocuğun birey olarak toplumsallaşma sürecinin başlangıç noktasıdır. Bu süreçte kültürel kodların nesilden nesle aktarılması işlevine sahip bu kurumun sinemada başat bir tema olarak temsili önem kazanmaktadır. Bu kurgusal temsiller, aile temalı filmler aracılığıyla toplum ile kültür arasında bir köprü inşa eder. Gerçeklikten, kurguya; kurgudan gerçekliğe uzanan bu köprü filmleri önemli bir toplumsal veri kaynağına dönüştürmektedir.

Türkiye Sineması'ndaki aile temsilleri ülkenin ekonomik, sosyal ve kültürel olarak yıllar içinde geçirdiği değişimi ve dönüşümüne dair ipuçları barındırmaktadır. Beyaz perdeye yansıtılan aile temsilleri üzerine yapılan çalışmalar, ülkenin tarihsel dönüşümüne ışık tutacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** aile, kültür, mahremiyet alanı

### ABSTRACT

The family is the starting point of the socialization process of a child as an individual. In this process, representation of this institution, which has a function of transferring cultural codes from generation to generation, gains importance in cinema a dominant theme. These fictional representations enable family-themed films to build a bridge between society and culture. The bridge from fiction to reality and vice versa, transforms movies into an important social data source.

Family representations in Turkish Cinema contain clues about the economic, social and cultural change and transformation of the country over the years. Critically analyzes of family representations that are reflected on the silver screen, will shed light on the historical transformation of the country.

**Keywords:** family, culture, privacy sphere

### GİRİŞ

Köprü, iki yaka arasındaki yol olduğuna göre filmler, toplumların kültürel kodlarını taşıyan insan hikayelerinin aktarıldığı sanat yapıtlarıdır. Perdedeki temsiller gerçek hayatın estetik izdüşümleri olarak seyirciye sunulur. Bu bağlamda gerçek ile kurgu arasında kurulan film evrenleri ve karakter temsilleri toplumsal yaşamda aile, evlilik, aşk gibi birçok olguya dair kodlar ve zihniyet parçaları taşır. Kültür ve toplum arasında köprü inşa ederler. Bu iki taraflı bir geçiştir. Toplumsal zihniyet adı verilen düşünce tarzı, inanç ve ideoloji gibi olgular

\* Doktora Öğr. Dokuz Eylül Üniversitesi, Film Tasarımı Ana Sanat dalı



filmlere, sinemasal temsiller ise seyircinin duygusal veya düşünsel dünyasına norm ve rol modeller olarak yansır.

Günümüzde toplumsal yaşamın temel birimi olarak sosyal politikaların konusu haline gelen ailenin sinemasal temsili seyircinin zihninde gerçek yaşam ile kurgusal hikayeler arasında benzerlik veya karşıtlık taşıyan fikir parçaları oluşturacaktır. Mahrem alanların perdeye yansıyan parçaları aynı zamanda Türkiye'deki aile yapısına ilişkin tarihsel dönüşümün izlerini taşımaktadır. Kurgu ile gerçeğin bulanıklaşmaya başladığı 2000'ler dünyasında filmler seyirci için ideal normlar veya karakter düzeyinde rol modeller sunabilmektedir. Bu durum seyircinin filmlerle kurduğu ilişkiyi önemli bir toplumsal veriye dönüştürebilmektedir.

Bu bağlamda seyirci ile film arasındaki ilişki duygusal veya düşünsel düzeyde gerçekleşebilir. Duygusal olarak kurulduğunda filmler gerçek yaşamın sorunlarından kaçış ve duygusal boşalım yani katarsis şeklinde rahatlama sağlarken düşünsel düzeyde eleştirel olarak aydınlatıcı veya örtetek perdeleyici etkiye sahip olabilir. Bu amaçla belli bir fikri savunan veya eleştiren değil, toplumsal düzenin aksayan yanlarını görmezden gelerek yeniden üreten filmler örtük ideolojiler taşıyabilmektedir. Bu ailenin tümünden reddi veya kutsanması olarak tezahür edebilir.

Bireyin sosyalleşme sürecinin başlangıcı olan aile ortamı, çocuğun kültürel normları ve topluma özgü düşünce yapısını öğrendiği yerdir. Zira aile, toplumsal ve kültürel temsiller içeren bir yapıdır. Kültürün normatif kodlarını taşır ve ideolojiyle paralellik gösterir (Adler: 1997:14). Çocukluk sürecinde zihnine yerleştirilen normlara uyduğunda onaylanan birey, zamanla mevcut sistemin arzu ettiği kimliğe bürünecektir. Aksi takdirde çevresi tarafından dışlanma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilir.

Bu bağlamda kişinin yetiştiği aile yapısı, topluma uyum sağlama süreci için büyük önem taşımaktadır. Öte yandan birey olma sürecinde çocuğun sosyalleşmeye başladığı özel alanlar aynı zamanda erkek, kadın, baba, anne, eş, oğul ve kız gibi toplumsal rollerin öğrenildiği ve öğretildiği mekanlardır. Filmlere konu olan özel alan kimlikleri üzerinden onaylanan veya eleştirilen toplumsal cinsiyet rolleri de çocuk ve gençlerin fikir dünyasında olumlu veya olumsuz örnekler olarak önyargılara dönüşebilmektedir. Bu nedenle filmler boş zaman etkinliğinden çıkarak ideolojik birer medyuma dönüşebilir.

Bu çalışmada aile kurumunun sinema perdesine yansıyan temsilleri üzerinden bu kurumu toplumdaki tüm hastalık ve adaletsizliklerine karşı bir sığınak olarak kutsayan aile ideoloji kavramının yeniden üretilip üretilmediği araştırılacaktır. Türkiye Sineması'nda her dönem filmlere konu olan aile temsillerinin başlangıcından günümüze kadar yaşadığı değişimler incelenecektir. Yıllar içinde olay örgüsü veya karakterlerde gözle görülen değişimlere rağmen özel alanın kutsandığı ve her koşulda korunması gerektiğini savunan filmler çoğunluktadır. Bu çalışmanın amacı çekirdek veya geniş aileleri konu alan filmler aracılığıyla kültür ve toplum arasında kurulan sinema köprüsü üzerinden Türkiye'nin tarihsel gelişim veya dönüşümüne dair ipuçları elde etmektir.

Çalışmanın kapsamı 2000 öncesi ve sonrası ana teması aile olan filmlerdir. Seçilen filmlerde toplumsal cinsiyetten ziyade kadın-erkek ayrımına gitmeden bütün olarak aile yapısı ele alınacaktır. Karakterlerin kamusal ve özel alanda taşıdıkları cinsiyet rolleri incelenerek kutsanan aile ideolojisinin bireyler üzerinde yarattığı çatışma ve baskı araştırılacaktır. Politik alandan soyutlanarak sığınak olarak tasvir edilen ev ortamının iç veya dış etkilere ne ölçüde açık olup olmadığı sorusu sorulacaktır. Filmlerin sonunda aile birliğinin yeniden kurulup kurulmadığı üzerinden aile ideolojisinin alternatifi olmayan ideal bir aile normu üretip üretmediği sorgulanacaktır.

## ÜRETİM BİRİMİNDEN İDEOLOJİK KURUMA DÖNÜŞEN AİLE KAVRAMI

Anarşiden sonra gelen ilk doğal aşama istibdattır. Eşit iş birliği istibdattan daha zor olduğu için insanlar iş birliğine kalkıştıkları zaman boyun eğme dürtüleri bir rol oynamayacağından, herkesin öteki üzerinde tam bir hakimiyet kurmak için çaba harcaması doğaldır. Böylece ortaklaşa bağlılık gösterilmesi zorunludur. (Russell, 1976:30). Ortaklaşa bağlılık toplumsal yapıyı inşa eden süreç ise, aile bu yapının temelidir.

Öte yandan aile ideolojisi tarihi bir olgudur ve burjuva sınıfının yükselişiyle ilintilidir. 18. yüzyılın sonuna kadar aile kavramı bugün kullanılan biçimde ele alınmamıştır. Kavram ve ideoloji olarak gelişimi kapitalizmin ilerleyen aşamalarında burjuvazinin yükselişiyle paralel olarak ilerlemiştir (Gittins, 2012:149). Aile ideolojisi

özel hayata, ebeveynler ve çocuklar arasında yakın duygusal bağlara ve bireyciliğe önem verilmesiyle sonuçlanan duygusal bireycilik akımıyla ortaya çıkan "Kapalı Geliştirilmiş Çekirdek Aile" tipine dayanmaktadır (Gittins, 2012:18).

Ailenin ekonomik rolü gitgide azaldıkça, çift, aile yaşamının özeğinde yer almaya başlar. Aşk ya da aşk ve cinsel cazibe, evlilik bağları oluşturmanın temeli olmuştur (Giddens, 2012: 245). Yakın duygusal bağlar içerir. Yuvadandan ayrılan iş yerlerinin artmasıyla üretim biriminden tüketim birime dönüşmüştür. İş bölümü kadınlara evle, erkekleri ise ekmek kazanmakla ilişkilendirmiştir (Giddens, 2012: 249). Üretim biriminden tüketim ve emek gücü kaynağına dönüşen çekirdek aile zamanla devlet politikalarının konusu haline gelmiştir.

Tüketim birimine dönüşen ailenin bazı işlevleri sosyal devlet tarafından karşılanmaya başlanmıştır. Eğitim, sağlık ve yaşlı bakımı gibi ihtiyaçlar sosyal devlet politikalarına uygun olarak karşılanmaya başlanmıştır. Bu durum bazı kuramcıların öngördüğü gibi ailenin tamamen yok olmasına değil, biçim değiştirmesine yol açmıştır. İşçi sınıfı mücadelesi sonucu aileler ve dolayısıyla bireyler parasız eğitim, işsizlik yardımı, yaşlı ve hasta bakımı gibi ayrıcalıklar elde etmiştir.

20. yüzyıldan evlilikler eşlerin birbirlerine duygusal destek sağladığı, birbirlerinin zevk ve uğraşlarını paylaştığı ve çocuk sahibi olduğu bir kooperatif olarak görülmektedir (Gittins, 2012:88). Üyelerin biyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarına karşılayacak aile anlayışı giderek romantik aşk, bağlılık gibi olgular üzerinden kutsanarak dış dünyanın vahşi ortamının karşı bir sığınak olarak inşa edilmiştir. Mahremiyet kavramıyla kamusal alandan soyutlanan özel bir alana dönüşmüştür.

## **SOSYAL POLİTİKA ARACI OLARAK TÜRKİYE’DE AİLE KURUMU**

Hem Osmanlı hem de Cumhuriyet modernleşmecileri için aile, merkezi bir öneme sahiptir. Cumhuriyet reformları kentli orta sınıflar için Türk modernleşmesinin en önemli öğeleri olarak kabul edilmiştir. Bu reformlar eğitim, iş ve siyasete katılımda, kadınlara erkeklerle eşit yasal haklar tanımıştır. Ancak çocuk doğurma ve aile hayatı gibi özel alana ait meseleler ya tıp tarihinin alanına sokulmuş veya tarihsel demograflara bırakılmıştır (Özby, 2015: 111).

Türkiye Cumhuriyeti, 20. yüzyılın başında ulusal mücadele sonucu kurulmuştur. Yeni toplumun yeni bir aile yapısına ihtiyacı vardır. Bu kentli ve çekirdek ailenin temeli ise kadın ve bu kadının özgürleştirilmesidir. Cumhuriyet’in ilanından sonra kadın, özel alan sınırlarının ötesine geçerek ekonomik ve siyasal alanda pek çok hak kazanmıştır. Hukuk önünde eşitlik, evlilikle ilgili Medeni Kanun düzenlemeleri kadını kamusal alanda erkekle eşit konuma getirmeyi amaçlamıştır.

Cumhuriyetin kuruluşundan günümüze kadar sosyal politikalarda her zaman ideal bir aile tanımı vardır. Mevcut siyasi ideolojilere uygun olarak oluşturulan ideal aile modelleri, nüfus politikalarının genel politikalarla bütünleştirilmesi açısından çok önemlidir. Aile tasavvurları toplumsal düzenin değiştirilmek istendiğine ve değişimin ne yönde olması gerektiğine ilişkin ipuçları verir (Özby, 2014:109).

2000 sonrası küreselleşmeyle birlikte önüne “yeni” kelimesi eklenen liberal politikalar, aslında kapitalimin yeniden tanımlanmasıdır. SSCB’nin yıkılmasıyla birlikte sonu gelen iki bloklu dünyanın yeni bir düzene ihtiyacı vardır. Zira muhalefetsiz bir sistem yıkılmaya mahkumdur. Bu nedenle artık kapitalizm kendi krizlerini yaratacak ve asıl gücünü krizlerden güçlenerek çıkararak elde edecektir. Kapitalizmin kendi muhalefetini yaratmak için karşıtlığa ihtiyacı vardır. Bu karşıtlık ise yaşam alanlarını bölünmesini gerektirir. Özel alan olarak kamusal alan soyutlanan aile, krizlerin eksik olmadığı dış dünya karşısında bireylerin sığınacak bir liman olarak mutlak surette korunması gereken “kutsal bir mahremiyet” alanına dönüştürülmüştür. Bu nedenle toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden tanımlanan özel alan kimlikleriyle bireylerin her koşulda aynı hane içinde kalması sağlanmaktadır. Aile ideolojisinin kültürel yansıması ise Türkiye Sineması’nda aile temalı filmlerdeki temsiller olarak karşımıza çıkar.

Mahremiyet alanı olarak aile ortamı Türkiye Sineması’nda önemli bir temadır. 1950’lerin başında sayısal olarak artan sinema seyircisine yönelik filmlerin çoğu “Aile Filmleri” olarak nitelendirilmiştir ancak bu bir film türü olarak algılanmamalıdır. Bunlar hedef kitleye hitap eden ve tema olarak aileyi konu alan filmlerdir.

Bu tipi sınıflandırmak için belirli bir ölçü yoktur. Aile filmlerinin en önemli özelliği aile bireylerinin tümünün ilgisini çekebilecek, onları kuşatan filmleri gündeme getirmektir. Konu olarak aile odaklı filmlerdir. Çok farklı

konularda filmler bu sınıflandırmaya girebilir. Belli başlılarını; aile dramları, anne-baba sevgisi, çocuk sevgisi, yoksulluk, kimsesizlik, üvey ana, yetim çocuk, kavuşamamış sevgililer ve ayrılık gibi temalarla adlandırılabilir (Tosun, 1991: 904).

## 2000 ÖNCESİ AİLE TEMALI FİMLER

Popüler anlatılarda öykü; daha çok "ev içi" atmosferde yer alır. Aile, mevcut toplumsal dokunun temel taşı olarak kendi küçük evreninde tüm verili egemen ideolojilerin meşrulaştırılıp yeniden üretilmesine olanak tanıyan elverişli bir ortamdır. Bu "doğal" kurum popüler anlatıların vazgeçilmez ögesidir ve o denli doğallaştırılmıştır ki toplumsal bağlamından sıyrılmış olarak algılanır (Abisel, 2005: 206).

Türkiye’de sinemanın başlangıcından itibaren ailenin kurulması, birliğinin sağlanması veya dağılması başat bir tema olarak varlığını sürdürmektedir. Türkiye Sineması’nda aile teması tarihe ilk uzun metraj Türk filmi olan Pençe ile başlar. 1917 tarihli film aslında bir Fransız oyun uyarlamasıdır. Film iki yakın arkadaşın evliliğe dair farklı düşüncelerini paylaşmasıyla başlar. Evlilik kurumunun gerekliliğine inanan Ferit, evlilik dışı aşkı bir pençe olarak aile olgusuna ihanet olarak tanımlar. Pertev’e göre ise evlilik insanı sınırlandıran, körelten ve sindiren bir pençedir. Film bu iki fikir üzerine temellendirilir (Tosun, 1991:903). Bu eserde biri evliliği, diğeri de evlilik dışı aşkı insanlık için bir pençe gören iki düşünce çatışır, olaylar evliliğin aşktan üstün olduğunu kanıtlayacak şekilde son bulur (Esen,2010: 18)

Filmin kahramanı Anjel, yaşlı sevgilisi Maksim’le Paris’ten İstanbul’a gelir ve onu, kaldıkları otelde karşılaştığı bir delikanlıyla aldatır. Bu arada dostu Maksim, onları odada kucaklaşıp öpüşürlerken yakalayınca da Anjel’i otenen kovar. Olaydan sonra ise genç kadın, bir Türk ailesinin yanına sığınarak mürebbiyeliğe başlar. Anjel bu arada yalıda tüm erkekleri baştan çıkarır (Özgüç,1988:11)

İlk yıllardan itibaren geleneksel aile yapısına yönelik tehditlerle dağılan aile birliği teması, Yeşilçam Sineması’nın sık sık ele aldığı bir konudur. Pençe ile evlilik arasında kurulan benzerlik üzerinden ev içi huzurun yasak aşk, hafif meşrep kadınlar gibi trüklerle bozulduğunu ima eden temsillerde kadınlara yönelik cinsiyetçi söylemler başı çekmektedir. Türkiye Sineması literatürünü oluşturan ana kaynaklarda aile birliğini tehdit eden kadınların tuzağına düşerek evliliklerini tehlikeye atan erkeklerle dair dikkat çekici tanımlar yapılmaktadır:

*Agah Özgüç’ün Türk Sinema Sözlüğü’nde 1917 tarihli Pençe filmine dair: “Şehvet düşkünü, isterik bir kadınla ilişki kuran Pertev ve evli bir kadın uğruna yuvasını unutan arkadaşı Vasfi’nin öyküsü”, 1919 tarihli Mürebbiye’ye dair ise “Bir Türk ailesinin yanına mürebbiye olarak girip, köşkteki erkekleri baştan çıkararak Fransız yosması Anjel’in öyküsü” saptaması yapılır. Ruken Öztürk, 2011:686*

Filmdeki "Erkek delisi yosma"nın Fransız olmasının en çok da İstanbul’daki işgal kuvvetleri kumandanlarından Fransız generali Francdet d’Esperey’i kızdırdığı bilinir (Özgüç, 1988:12) Böylece Türkiye’de sansüre uğrayan ilk film olarak tarihe geçecektir.

Mürebbiye ve Pençe’de aile birliğini bozan kötü kadınlar uzun dönem Yeşilçam filmlerinin vazgeçilmez trüğü haline gelmiştir. Mürebbiye’deki Anjel’den sonra filmlerde yabancı uyruklu kadınların canlandığı karakterler Türk erkeklerini baştan çıkarıp aile birliğini bozma trüğü yaygınlaşır. İlk yıllarda bunun nedeni 1923’ten önce "Osmanlı ahlak anlayışı"na göre, Müslüman kadınların değil filmlerde öpüşmeleri, sahneye çıkmaları bile yasaklanmıştır. Yerli filmlerde oynayan kadın oyuncuların tümü, Arşak Benliyan Kumpanyası’ndaki Ermenilerden ya da Beyaz Ruslardan oluşmaktadır (Özgüç, 1988:13) Etnik yabancılik kavramı yıllar içinde “dul, tek başına yaşayan, çalışan veya eğlenceye düşkün kadın”a dönüşerek yerli-yabancı farketmeksizin “öteki kadın”a dönüşmüştür.

## TİYATROULAR DÖNEMİ

1922-1940 arası dönem "Tiyatrocular Dönemi" olarak adlandırılır. Bunun nedeni, bu dönemdeki sinema çalışmalarının İstanbul Şehir Tiyatrosu’nun başında bulunan Muhsin Ertuğrul ve onun kadrosunun tekelinde bulunmasıdır (Esen, 2010:23) Tek adam olarak döneme damgası vuran Muhsin Ertuğrul’un tiyatro sezonu bittiğinde Darülbeydi oyuncularıyla çektiği ağdalı ve teatral filmlerde, Batılı kaynaklardan uyarlanan aile teması yerleştirilerek beyaz perdeye aktarılır. Toplumun kültürel ve geleneksel yapısına uygun olarak

dönüşüme uğrayan konuların ortak özelliği evlilik dışı ilişkiler kuran bireylerin aile birliğini bozmasını konu almasıdır. Evli erkekleri baştan çıkaran kötü kadınlar sık sık perdeye yansıtılır.

Ertuğrul, yabancı uyarlamalarında pek çok kez aile olgusunu işlemiştir. Aile olgusuna kafa yoran bir yönetmen olduğu söylenebilir. Öte yandan aileyi eksen olarak aldığı filmler Batı kaynaklı olduğu için Türkiye'deki geleneksel aile yapısına çok uzak örneklerdir. Kendi sezgi, bilgi ve tecrübesiyle yerelleştirmeye çalışmıştır. Bu filmlerde bozulan, yıkılan aile düzeninin aile bireyleri üzerindeki yıkıcı etkisini konu almaktadır (Tosun, 1991:904).

Bu dönemde “İstanbul'da Bir Facia-i Aşk (1922)” ve “İstanbul Sokaklarında (1931)” filmlerde kötü kadınlarla ilişki kuran erkekler yüzünden yıkılan tertemiz aile yuvaları anlatılır. Ertuğrul'un çektiği “Karım Beni Aldatırsa (1933)”, “Söz Bir Allah Bir (1933)”, “Cici Berber (1933)”, “Bataklı Damın Kızı Aysel (1935)” ve “Kıskanç (1942)” gibi filmlerde de aile dışı gayri meşru ilişkileri konu edilmiş ve kocasını yakışıklı erkeklerle, karısını ise şehvetli kadınlarla aldatan karakterler kullanılmıştır (Tosun, 1991:904).

## GEÇİŞ DÖNEMİ

1940'lı yıllara katılmamış olsa da II. Dünya Savaşı'nın etkilerinden kurtulamayan bir Türkiye manzarası hakimdir. Ekonomik koşullar film üretmeyi imkânsız kıldığından sinemalar Hint ve Mısır yapımlarıyla dolup taşar. Kültürel ve dini yakınlıktan dolayı seyirci özellikle Mısır yapımlarına yoğun ilgi göstermiştir. Bir süre sonra hükümetin Mısır filmlerini yasaklamasıyla ortaya çıkan boşluğu doldurmak için yerli sinemacılar kolları sıvar ve Mısır filmlerine benzeyen yerli yapımlar çekmeye başlarlar.

Bu dönemde Batılı uyarlamalar yerini yerli edebiyat kaynaklarına bırakmaya başlar. Aile temalı en önemli yapımlar ise Reşat Nuri Güntekin'in romanından uyarlanan “Taş Parçası” (1940) filmidir. Faruk Kenç tarafından yönetilen film, babası üvey annesi tarafından aldatılan bir gencin öyküsünü ele alır. Yasak aşk, evlilik dışı ilişki üzerinden şehvet düşkünü kadın temasının yinelenmesi olarak değerlendirilebilir.

## SİNEMACILAR DÖNEMİ

Faruk Kenç'le başlayan Sinemacılar Çağı, aile faciaları ve ailelerin çözülmesini konu edinen gazetelere haber olmuş bir filmle devam etmiştir. (Makal: 1987: 12) Yönetmen koltuğunda Muhsin Ertuğrul'un yardımcılığını yapmış Ömer Lütfi Akad oturmuştur. Akad'ın bir gazetenin üçüncü sayfa haberlerinden filmleştirdiği “İpsala Cinayeti” veya “Altı Ölü Var” (1953) gayri meşru ilişkilerin haneyi suç alanına dönüştürmesini konu alır.

Ali Rıza ve eşi Manola, Adana'ya giderken trende orman memuru Muhittin'le tanışır. Yolculuk sonrası Ali Rıza yabancı adamı evine davet eder. Manola ile Muhittin arasında yasak bir aşk başlar. Bu arada komşu kızı Fatma da Muhittin'e âşık olur. Manola, Muhittin'den hamile kalınca mahallede dedikodu başlar. Her şeyden habersiz olan Ali Rıza Malatya'ya tayinini ister. Burada Manola, Muhittin'den olma ikinci çocuğunu doğurur. Muhittin ve Fatma ise bir arada yaşamaya başlar. Kısa sürede ikisinin arasındaki ilişki bozulur ve Fatma kötü yola düşer. Bir süre sonra Ali Rıza ve Fatma bir barda karşılaşır. Fatma'nın her şeyi anlatması üzerine cinnet geçiren adam eşini ve çocuklarını öldürür.

Gerçek bir zabıta olayından uyarlanan filmin bir sahnesinde Fatma dağa kaldırılır. Orman memuru sevgilisi tarafından bir dağ kulübesinde terk edilen genç kadın, dört sapık adamın tecavüzüne uğrar. Sonra da bara düşer. Filmdeki altı ölünün ise sadist ırz düşmanlarıyla ilgisi yoktur. Çünkü, filmin asıl öyküsü bir karı-koca ikilisi üzerine kurulmuştur. Filmin temelini oluşturan "öç alma" eylemi ihanet eden bir kadınla kocası arasında gelişip, bir aile faciasına dönüşür (Özgüç, 1988:67)

Yasak ilişki üzerine kurulan öykü aslında aile reisi Ali Rıza'nın mahremiyet alanına davet ettiği yabancı tarafından bozulan kutsal aile birliğini anlatır. Bedelini ise katil olarak öder. Eş olarak Manolo eşine ihanetinin bedelini ise kendi ve çocuklarının canıyla öder. Böylece her ikisi de özel alan mahremiyetine karşı işledikleri suçla cezalandırılır. Öte yandan Fatma, evlenmeden yaşadığı ilişki nedeniyle namusunu yitirir. Muhittin'e olan aşkı evlilikle kutsanmamış ve sonu pavyon olmuştur. “Pavyona veya geneleve düşmek” ilerleyen yıllara genç kadınların nikahsız yaşadıkları cinsel ilişkinin bedeli olarak Yeşilçam uyuşmaları arasına girecektir.

## YEŞİLÇAM DÖNEMİ

1950'lerde başlayan iç göç olgusu sinemaya 1960'lı yıllarda çekilen filmlerde köyden kente yerleşen ailelerin bozulan birliği olarak yansımıştır. Geleneksel ailenin modern kente göçmesiyle birlikte 1980'lere dek Türkiye Sineması'nda geleneksel-modern ve kırsal-kentsel karşıtlığı filmlerde melodramatik uyuşmalarla temsil edilmeye başlanmıştır. Bu filmlerde aile birliği evlilik dışı ilişki ve kötü kadınların yanı sıra modern kentin yozlaşmışlığıyla tehdit edilmektedir. Bu dönemde Halit Refiğ, Metin Erksan ve Lütfi Akad kente göçle birlikte dağılma sürecine giren aileleri anlatan filmler çekmiştir.

Halit Refiğ'in "Gurbet Kuşları" (1964) yedi kişilik bir ailenin kent yaşamı karşısında çözülüp dağılmasını anlatır. Maraşlı ailenin parçalanış öyküsü olan film, yer yer Visconti'nin "Rocco ve Kardeşleri"yle benzerlikler taşısa da temel kaynak Turgut Özakman'ın "Ocak" oyunudur (Özgüç, 1993:106). Aile fertlerinin her biri kentin dayattığı yeni yaşam biçimleri içerisinde kaybolup giderler (Tosun: 1991: 906).

"Gurbet Kuşları" Maraş'tan büyük umutlarla İstanbul'a göç eden altı kişilik bir ailenin öyküsüdür. "Taşı toprağı altın" İstanbul'un vadettiği zengin ve lüks yaşam hayalleri zamanla hayal kırıklığına dönüşür. Ailenin iki oğlu suç dünyasına karışırken, evin kızı Fatma namusunu yitirir. İstanbul'un simgelediği modern yaşamın saf Anadolu insanını yıkıma götürdüğünü anlatır. Şehre ayak bastıkları Haydarpaşa Garı, Yeşilçam filmleri için mekânsal bir sembole dönüşecektir. İstanbul'u fethedilecek ve krallıklarını ilan edecekleri bir toprak parçası olarak görürler. Hayallerini gerçekleştirmenin yolu omuz omuza verip çalışmaktır. Memleketteki topraklarının parçasıyla bir tamirhane aldıklarını düşünürken aslında dolandırılırlar. Bu ailenin modern kentten yediği ilk darbe olur. Filmin sonunda kente gelişlerinin bedelini evin kızı Fatma canıyla öder. Küçük oğul Selim doktor olur. Aileden geriye kalanlar Maraş'a geri döner.

Filmde baştan çıkarıcı bir kadını andıran İstanbul'un, aile üyelerinin saflığını ve birliğini bozması kadın bedeni üzerinden anlatılmaktadır. Selim, rakip tamircinin eşi Despina tarafından baştan çıkarılır. Kadınlı kurduğu ilişki yüzünden işini boşlar ve tamirhanenin satılmasına neden olur. Öte yandan Murat, pavyonda dansözlük yapan Seval'i kurtarmaya çalışır. Fatma ise komşu Mualla yüzünden kötü yola düşer. Terzi Mualla tek başına yaşayan, süse ve lüks yaşama düşkün bir kadındır. Filmde olumlu tek kadın tipi Kemal'in tıp fakültesinden sınıf arkadaşı Ayla'dır. Filmin başında İstanbul'a gelen Anadolu insanını küçümseyen Ayla, Fatma'nın ölümünden sonra babasından para yardımı yapmasını isteyerek ailenin geldikleri yere dönmelerini sağlar. "Taş yerinde ağırdır." mesajı Ayla karakteri üzerinden verilir. Bu bağlamda film geleneksel-modern karşıtlığını sık sık konu edinen Yeşilçam filmlerinin arketipini oluşturmaktadır.

Metin Erksan'ın "Acı Hayat"ı (1963) ise aile kurma aşamasındaki gençlerin ayrılış öyküsüdür. Filmde evliliğin melodramatik şartı olan romantik aşkın, kentin zorlu yaşam koşulları karşısında sınılanması anlatılır. Parasızlıktan evlenemeyen çiftin sonu yine faciayla biter. Kız, zengin bir adamın metresi olur. Sevgilisi ise aşk acısının hırsıyla intikam peşine düşer. Acı Hayat'ın ortaya koyduğu sorunların evsizlik ve kiralardan yüksekliği olduğunu açıklayan Erksan'a göre film bir alegori barındırır:

*Zaten filmde bir alegori de vardı. Evlenmek: ev bulmak. Yani, bir evin içine girmek demektir. Bir ev bulup içine giremedikleri için o kızla, o erkek ayrılıyorlar ve film oradan itibaren başlıyordu." (Esen, 2010: 119).*

Çekimlerine Lütfü Akad'ın başladığı, Memduh Ün'ün tamamladığı Üç Tekerlekli Bisiklet (1962) çekirdek ailenin sinemasal temsilidir. Film, göçten bağımsız olarak köy yaşamındaki aile kavramını ele almaktadır. Orhan Kemal'in eserinden Vedat Türkali'nin uyarladığı öykü önceki örneklerden farklı olarak nispeten gerçekçi bir köy yaşamı sunmaktadır. Cinayet işlediği için polisten kaçan adamın, kocasından haber alamayan ve çocuğuyla tek başına yaşayan kadının yanına sığınmasını anlatır. Filmde anne-baba ve çocuktan oluşan çekirdek aile toplumsal dengeyi sağlayan bir saç ayağına veya bisiklete benzetilmektedir. Lütfü Akad film için şunları söyler:

*Üç Tekerlekli Bisiklet simgesel bir isimdir. Film, Hasan, Hacer ve Ali'nin, yani üç kişilik bir ailenin hikâyesidir. Hasan baba, Hacer ana, Ali çocuktur. Filmde, Ali'nin üç tekerlekli bisiklet ile üç kişilik aile arasında simgesel bir bağ var. Nasıl bir bisiklet, bir tekerleği eksilince yürüyemezse, bu aile de içinden bir kişi eksilince yürüyemiyor (Esen, 2010: 88).*

1950 ve 1960 yıllarda çoğunlukla kadınların izleyicisi olduğu Yeşilçam filmlerinde kadın karakterlerin, ataerkil yapıdan beslenen toplumda kabul görmüş kodlarla sunulması, kadınların bu temsilleri sorgulamadan filmlerde anlatılan hayatlardan kendilerine pay çıkarmaları sonucunu doğurmuştur. Ataerkil zihniyet, kadınlar tarafından içselleştirilmiş ve doğal bir süreç olarak algılanmıştır (Bülbül, .2014: 241)

Yeşilçam filmlerinde aşk, evliliğin ilk şartı gibi gösterilmektedir. Evlilikle sonuçlanan aşkları kadının başarısı gibi gösterilir ancak bu aşk kadının özgürlüğünü kısıtlayıp erkek egemenliğini pekiştirmektedir. Melodramların etrafında dönüp durduğu konu özünde ataerkil olan ailelerdir (Yumul, 2006:51).

Kadınların filmlerde romantik aşkla kurulan evlilik içi rollerle temsil edilmesi aile ideolojisinin sinemadaki yansımasıdır. Erkek aile reisi olarak evinin geçimi sağlayarak, kadın ise öncelikle annelik rolüyle çocuklarını yetiştirerek üzerine düşen görevi yerine getirmektedir. Bu kodların dışına çıkan erkekler suça bulaşırken, kadınlar “kötü yola” düşer.

## 1970’LER VE ZITLIKLAR SİNEMASI

1970’li yılların istikrarsız ve çatışmalı siyasi ortamında televizyonun gelişiyle sinema sektörü ekonomik anlamda ciddi bir krize girmiştir. Sokak, sinema gibi kamusal alanlarda yaşanan gerilimler, bol filmler ve bol seyircili 1960’lar sinemasını ayakta tutan ailelerin evlerine çekilmesine neden olmuştur. Petrol kriziyle başlayan ve dünyayı saran ekonomik darboğaz sonucu sinemada yerli film üretimi sert bir düşüş yaşar. Bütün bu karmaşasının kültürel yansıması sinemada, bir yanda erotik, diğer yanda ise dini motiflerle bezeli veya aile güldürülerinden oluşan zıtlıklar sineması olmuştur.

Evlerin içine giren küçük ekranla birlikte ailelerden oluşan seyirci sinemalardan hızla uzaklaşırken salonları seks filmleri doldurmaya başlamıştır. Altı yıl süren bu furya ülke çapında lümpen bir erkek seyirci profili yaratır. Kadın ve cinsel sömürüye dayalı filmlerin yanı sıra aile teması bu kez güldürü ve din vurgulu filmlere konu olmaya başlar. Milli Sinema akımıyla çekilen filmlerde aile, Müslüman kimliklerin perdeye yansıtıldığı temsillerdir. Temelde modernleşme veya Batılaşmaya karşı duyulan yozlaşma korkusunun tezahürüdür.

Bu filmler Batıdan ithal beğeni, ilkelerle özden kopuşun, aileyi ve dolayısıyla toplumu kişiliksizleştireceğini, kimiksizleştireceğini savunmuştur (Tosun, 1991: 908). Kızım Ayşe (1973), Oğlum Osman (1973) gibi filmlerin isimleri bile bireylerin aile içinde elde ettiği kimliklerin yansımasıdır. Modernleşmenin gençleri yozlaştırdığına dikkat çeken bu akım geleneksel ailelerin çocuklarını Batı’nın “ahlaksızlığı”ndan kurtarma çabalarını anlatmaktadır (Soykan, 1993:90-91).

Öte yandan Ertem Eğilmez’in çektiği sıcak aile güldürüleri sinemaya “Mutlu aile” olgusunu yeniden taşır. Sev Kardeşim (1972), Yalancı Yarım (1973), Mavi Boncuk (1974) gibi filmlerde Yeşilçam’ın sık sık başvurduğu zengin-fakir karşıtlığı bu kez mutlu sonla biten aşk öykülerine dönüşmüştür. Aileyi yücelten bu temsiller sınıf farkının aşkın önünde engel olamayacağını savunmaktadır.

Ülke sorunları değinen toplumsal gerçekçilik akımının aile temalı filmleri arasında Akad’ın göç üçlemesi önemli bir yere sahiptir. Gelin (1973), Düğün (1973) ve Diyet (1974) İstanbul’a göç eden Anadolu insanının dramını konu almaktadır. Üç filmde büyük umutlarla modern kente yerleşen geleneksel ailelerin, şehir yaşamı karşısında bozulan aile birliği anlatılmaktadır. Önceki dönemden farklı olarak nispeten daha gerçekçi karakter ve öyküler üzerinden göç, emek bilinci ve para kazanma hırsı gibi temalar anlatılmaktadır. Artık aile sadece dışarıdan gelen müdahaleyle yıkılacak derinliksiz bir yapı değildir. Kendine özgü dinamikleri olan ve bireysel çıkarlara sahip aile bireyleri barındıran nispeten organik bir özel alana dönüşmüştür.

Bu noktada “Gurbet Kuşları” ile “Gelin” filmlerini karşılaştırmak mümkündür. İki film de büyük umutlarla şehre göç eden aileleri anlatmaktadır. Ailelerin el birliğiyle çalışarak refaha ulaşma özlemi vardır. “Gurbet Kuşları”nda karakterler tek boyutlu ve yüzeysel tasarlanmıştır. Geleneksel ve modern zıtlığı Anadolu’dan göç edenlerle İstanbul’da yaşayanlar üzerinden anlatılır. Şehre göç edenler saf, şehirdekiler ise başta ev sahibi, komşu Mualla, Despina olmak üzere yozlaşmıştır. Ayla ve ailesi kentli kimliği ile Anadolu insanını şehre ait olmadığını düşünürler. Aile üyeleri psikolojik motivasyonları yüzeyseldir. Tamamen dış etkenlerle inorganik yönde harekete geçerler. Eylemleri ile motivasyonları arasında neden-sonuç ilişkisi yok gibidir.

Öte yandan “Gelin”de aile yekpare bir yapı olarak görünürken, üyelerin bireysel amaçları farklıdır. Ailenin reisi küçük dükkanını sermaye gibi görmektedir. Büyük oğul Hıdır babasından daha ileri görüşlüdür. Küçük

mahalle bakkalından marketler zinciri kurmak ister. Küçük oğul Veli eşi ve çocuğuyla yeni bir hayat kurmak ister. Meryem ise hasta oğlunun iyileşmesi için çabalar. Karakterlerin çıkarlarının çatışması gerilim ve küçük torun Osman'ın ölümüyle sonuçlanır. Filmin sonunda Veli ve Meryem fabrikada çalışmaya başlar. Meryem hamiledir. Film geleneksel genişten çekirdek aileye uzanan bir sonla biter. İki filmin aileyi algılayış ve sergileme biçimi melodramatik skalada farklı yerde yer alır. Akad göç ve aile temasına nispeten gerçekçi bir üslupla yaklaşmıştır.

## 1980 SONRASI AİLE TEMASI

12 Eylül 1980 Askeri Müdahalesi sonrası Türkiye'deki kamusal yaşamın neredeyse yok edildiği bir süreç başlamıştır. Tiyatro, sinema gibi kültürel etkinlik mekanları kapatılmış ve kamusal alan yasaklarla sınırlandırılmıştır. Bu dönem aynı zamanda Yeşilçam Sineması'nın biçim ve içerik olarak tamamen bitişine tanıklık eder. İki film türü ön plana çıkmıştır. İlki köklerini Yeşilçam'dan almaya devam eden bol şarkılı ve türkülü Arabesk yapımlar, ikincisi ise 12 Eylül filmleridir. Seyirci sinemadan iyi uzaklaşmıştır. Bu dönemin aile temsilleri geleneksel aile kalıplarını hepten yok sayan marjinal bir eğilim içerisine girer (Tosun, 1991: 908).

Artık aile teması kadın kimliğinin ön plana çıkarıldığı filmlerle devam etmektedir. Atıf Yılmaz'ın Mine (1982) ve Bir Yudum Sevgi (1984) filmlerinde kadınlar evlenerek elde ettikleri eş ve anne statüsüyle perdeye yansıtılmıştır. Ancak aşk için evlenen fedakâr genç kızlar ve evlatları için her şeyi yapan anneler yerlerini evlilik dışı cinselliklerini yaşayan kadınlara bırakmıştır. Kadının cinselliği beyaz perdeye kötü kadınlar yerine ana karakterler üzerinden taşınmıştır.

*Mine'nin kocasını bir başka erkekle aldatması bağışlanır. Bu ihmale uğrayan, bir paçavra gibi evlilik kurumundan dışlanan ezik bir kadının doğal gereksinmesidir. Gene Atıf Yılmaz'ın Bir Yudum Sevgi adlı filminde Hale Soygazi'nin oynadığı Aygül tipi, benzer bir gereksinmeyi ortaya koyar. Aygül de pısrık kocası tarafından unutulmuş, cinselliği dışlanmış bir kadındır. Mine gibi o da kocasının ihmaliyle, çevre baskısıyla bir başka erkeğe itilmeye zorlanır. Ne Mine ne Aygül taştırlar; her şeyden önce insan, her şeyden önce kadındırlar. (Özgüç, 1988:51)*

1980'lere kadar "iffetsiz" olarak damgalanan kadınların yasak ilişkilerini meşrulaştıran şey aslında hegemonik erkek krizidir. Bir Yudum Sevgi (1984)'de Feride'nin kocası silik, alkolik ve işinde dikiş tutturamayan biridir. İlişki kurduğu Cemal ise yakışıklı, tuttuğunu koparan hegemonik erkek temsilidir. Mine ise kendinden yaşlı, kadın ruhundan anlamayan basit bir istasyon şefiyle evlidir. Öte yandan İlhan kültürlü, ince ruhlu ve yakışıklı bir adamdır. İki filmde dengesiz çiftlerin sorunlu evlilikleri kadınların kurdukları yasak aşkı meşrulaştırır şekilde anlatılır. Sonunda aile dışı kurulan cinsellik evliliği ve aile birliğine dönüşür.

## 1990'LAR: DEĞİŞİM RÜZGARLARI

1990'lı yıllar Türkiye'de özel TV ve radyo kanallarının, gazetelerin yayın ve yayım hayatına başlamasıyla çok seslilik yıllarıdır. Televizyon sektörünün gelişmesiyle farklı içerikler oluşturma amacıyla ekranlar özel yaşamın ifşa edildiği ve sorgulandığı gerçek ve kurgusal öykülerle dolup taşmaya başlar. TRT tekelinden kurtulan televizyon seyircisinin haber bültenleri ve realite show programlarındaki şiddet dolu öykülere ilgisi artar.

Bu yıllarda sinema da çok seslilikten payını alarak ve yerli sinemada farklı türlerin denendiği, yönetmen sinemasının ortaya çıktığı yıllar olmuştur. Eski anlatı kalıplarını aşmaya çalışan yönetmenler tür denemelerine girişmiştir. Eski Yeşilçam seyircisi yerini Hollywood ve Avrupa kültür ürünlerini tanıyan ve beğenen gençlere bırakmıştır. Kültür Bakanlığı destekli filmler yurt içi ve dışı film festivallerinde gösterilmeye başlanmıştır.

Bütün bu gelişmeleri takiben sinemada aile teması da farklılaşmıştır. Artık filmlerde "kutsal" aile birliği dışarıdan gelen kötülükle değil, üyelerin çatışmalarıyla sarsılmaya başlar. Bireysel çıkarların çatıştığı haneler özel alan gerilimlerinin yaşandığı yerlere dönüşmüştür. Aile iç dinamiklerindeki sorunlu yapısıyla mahremiyeti kaybetmeye başlamıştır. Bu dönemi temsil eden en önemli yapım Yavuz Özkan'ın Yengeç Sepeti (1995)'dir.

Hafta sonu kentten uzak yaşayan anne-babalarının yanlarına giden çocuklar ve torunların öyküsüdür. Filmin başında dışarıdan mutlu ve geniş bir aile tablosu hakimdir. Televizyon programcısı büyük kız Ayfer'in ayrıldığı eşinin gelmesiyle aile üyeleri arasındaki gerilim su yüzüne çıkacaktır. 1990'ların televizyon anlayışıyla

başlayan filmde Ayfer'in ekranlardaki şiddet gösterisinin bir parçası olması tesadüf değildir. Şiddet görüntülerinden para kazanan Ayfer'in çalkantılı evliliği ve aldığı boşanma kararı geleneksel aile yapısının çözülmesini beraberinde getirmiştir. Eski eşinin erkek kardeşleri tarafından dövülmesine seyirci kalan Ayfer'in dağılan evliliğiyle beraber üyelerin şahsi sorunları su yüzüne çıkarak filme nefret dili hâkim olmaya başlar.

Yengeç Sepeti'nde, bireysel yönelim ve yaşamların, ailenin, kolektif-kökensel bağlılıkların önüne geçtiği, yaşlıların, arkaik kalıntılar olarak terk edildiği, yalnızlığa mahkûm edildiği sergilenmektedir. Kökensel bağlılıklara, kolektiviteye inananlar anne ve babadır (Oktan, 2012:202). Bu aynı zamanda geleneksel aile kavramının yaşlı nesillerin nostaljik zihinlerinde kaldığının başlangıç noktasıdır. Özkan filmiyle ilerleyen yıllarda perdeye yansıyan aile temsillerinin sorgulanmasını başlatan yönetmen olmuştur. Dışarıdan bakıldığında sorunsuz, mutlu, sevgi dolu bir birlik olarak görünen aile, aslında birbirlerini yemek için fırsat kollayan yengeçlerin olduğu sepete benzetilir. Özel kanalların açılmasıyla devlet televizyonu sansüründen kurtulan ama şiddetin pornografisine dönüşen haber görüntüleri filmin tonunu belirlemektedir. İfşa edilen şey aslında kutsanan aile mitidir. Aile birliğinin korunması için bireysel çatışmalar bastırılması daha büyük patlamalara neden olacaktır.

## 2000'LERDE ÇEKİRDEK AİLE TEMSİLİ

1990'larda Yengeç Sepeti ve C Blok gibi filmlerde sorgulanmaya başlanan ailenin, 2000'den sonra yapısal olarak çözüldüğünü gösteren çeşitli temalar ortaya çıkmıştır. Bu filmlerde sıklıkla aile içi fiziksel veya duygusal şiddet söz konusudur. Ev ortamı mahremiyet alanı olmaktan çıkarak tekensiz bir suç ve çatışma alanına dönüşmüştür. Baba otoritesinin yokluğu veya varlığı üzerine temellenen öyküler, çocukların birey olmasına engel olacak şekilde bir iktidar alanı yaratmaktadır. Koruyucu ve kollayıcı babanın çizdiği sınırların içinde kalan aile üyelerine vaat edilen korunaklı liman, aile reisinin yokluğunda bir çatışma alanına dönüşmektedir.

2000 sonrası popüler sinemada komedi ve dram türlerinde aileyi anlatan pek çok film bulunmaktadır. "Babam ve Oğlum" (2005), Babam (2017), Bizi Hatırla (2018) gibi filmlerde birey olma çabasından ekonomik veya politik seçimleri nedeniyle geleneksel ailelerinden ayrılıp şehir hayatını seçen oğulların geri dönüş öyküleri anlatılmaktadır. Baba-oğul çatışması üzerinden nostaljik Yeşilçam trükleriyle geleneksel aile yapısına dönük özlem barındırır. Vefa, özlem ve pişmanlık dolu erkeklerin öyküleri seyircide gülme ve ağlama arasında gidip gelen hisler uyandıracak şekilde tasarlanmıştır.

Seyirciye düşünsel düzeyde seslenen, gişe hasılatından ziyade festivallerde gösterilmek üzere çekilen, Kültür Bakanlığı veya Euroimages gibi yerli ve yabancı fonlarla desteklenen sorunsal filmlerde aile teması eleştirel bir üslupla ele alınmaktadır. Ailenin yıllar içinde dönüştüğü yapı genellikle yönetmen ve yazarların şahsi öykü ve tecrübeleriyle beslenmektedir. Mahremiyet alanları olan ev ortamı romantik aşk, sevgi, bağlılık ve sadakatten uzak kasvetli ve sırlarla dolu suç alanları olarak betimlenmeye başlamıştır. Cezasız kalan suç, baba otoritesinin varlığı veya yokluğu, cinayet ve ihanet gibi olgular filmlerin ortak temalarıdır.

Üç Maymun (2008), Vavien (2009), Geriye Kalan (2011) gibi filmlerde bozulan aile birliği cinayet işlenerek yeniden sağlanırken, Köksüz (2013) ve Celal Tan (2011) gibi yapımlarda babasızlık korkusu işlenmiştir. Üç Maymun'da aile reisinin para için hapse girmesiyle bozulan birlik, ihanet sonucu oğul İsmail'in katil olmasıyla sonuçlanır. "Sahipsiz" kalan aile üyeleri babanın yokluğunda suça ve ihanete bulaşır. Hacer'in Servet'le olan yasak ilişkisi İsmail'in katil olmasıyla sonuçlanır.

Hanede karar alma çekirdek aile veya toplumsal alanda eşlerin rolleriyle ilintilidir. Levinson ve Hoffman geliştirdikleri karar alma skalasının iki ucunu otokratik ve demokratik olarak adlandırmıştır. Bir toplumda cinsiyet rolleri ne kadar belirgin ve keskin ise karar alma mekanizması o kadar otokratiktir (Kenkel, 1959:334). Eyüp'ün aile üyelerine konuşmadan tek başına aldığı hapse girme kararı özel alandaki güç alanını parçalar ve "baba otoritesini" yitirmesine sebep olur. Filmin sonunda İsmail'in cinayetini üstlenmesi için Bayram'a gitmesi otoritesini yeniden sağladığı andır.

Celal Tan ise aile reisi olarak güçlü baba kimliğiyle ev içinde kamusal alanda devlete denk düşecek bir iktidar alanı yaratmıştır. Mahremiyet alanının temel geçindiricisi olmakla birlikte Tanrısal güçle yaşatacak ve kollayacak babalık erkine de sahiptir. Kızı Jülide babası sayesinde üniversitenin eğitim kanalında Coğrafya dersi vermektedir. Babaanne Kamuran'ın gözünde oğul, evin yegâne erkeği konumundadır. Oğul Kamuran ise



babasının bağlantıları sayesinde kendi işini kurmak amacıyla masaj koltuğu satmak peşindedir. Celal Tan'ın genç eşini kıskançlık nedeniyle öldürmesi aile üyelerinde babasızlık korkusu yaratır. Celal'in suçunu örtmek veya kaçmak için eyleme geçer. Sonuç olarak Celal'in ve Jülide'nin işlediği cinayetler masum kişilerin üstüne yıkılır. Böylece Celal'in kanatları altında kurduğu güvenli ve rahat aile ortamı yeniden kurulmuş olur.

Vavien (2009) ailesini bireysel mutluluğunun önündeki engel olarak gören Celal'in eşini öldürme planıyla başlar. Hegemonik erkekliğin gücü üzerine kurulu dış dünyada ezildikçe özel alanda agresifleşen baba figürü gücü para ve cinsellik üzerinden tanımlamaktadır. Payyonda çalışan Sibel'in cinsel cazibesini eşinde bulamayan Celal'in cinayet planı işe yaramaz. Sevilay'ın "kocasız" kalma korkusu ile Celal'in gizli saklı ve manipülatif davranışları birleşince aile birliği daha üst bir düzeyde sağlanır. Duygusal yakınlık içermesi gereken kutsal aile sırlarla dolu bir suç alanına dönüşmesine rağmen, film sahte bir "mutlu aile tablosu"yla biter.

2000 sonrası aile filmlerinde çekirdek aile temsili hakimdir. Erkek ve kadının kamusal ve özel alanda çatışan kimliklerine rağmen ekonomik kriz, işsizlik, enflasyon ve çatışma dolu dış dünyaya karşı kutsal bir tapınak olarak inşa edilen aile temsili söz konusudur. Dış veya iç tehditler karşısında sarsılan ama yıkılmayan haneler sır ve gerilimin eksi olmadığı mutsuzluk alanlarına dönüşmüştür. Tanımı gereği kamusal alandan dışlanan ev ortamı aslında toplumsal yaşamın ekonomik ve sosyo-kültürel kriz ve gerilimlerinden ayrılmaz bir yapıdır. Toplumsal yaşamla kurduğu katmanlı yapı aileyi savunmasız bir yapıya dönüştürür. Özel alanda erkeğe atfedilen güç bizzat dış dünyanın tehlikeleri tarafından altı boşaltılan bir iktidar biçimine dönüşmektedir.

Türkiye'de modernleşme resmi söylem "geleneksel erkeklik" ve "kadının ezilmesini" geri kalmışlık olarak ifade ederken popüler söylem "geleneksel erkeklik" değerlerini idealize eder. Bu çifte söylem erkekleri ideal erkek tanımının dışına ittiğini ve modern ile geleneksellik arasında belirsiz, dışı Batılı, içi Doğulu, dışı modern içi geleneksel melez erkek idealinin hâlâ hüküm sürdüğünü iddia eder. (Özkan, 2016:123) Dış dünyada hegemonik erkeklik krizi karşısında özel alanda iktidarını korumaya çalıştıkça agresifleşen, şiddete başvuran erkekler ile ataerkil örüntülerin biçtiği rollere uygun davranmakla birey olmak arasında sıkışan kadınların her şeye rağmen aileyi atakta tutması hane içlerini gerilim, sır, suç ve mutsuzluk dolu alanlara dönüştürmektedir.

## SONUÇ

Kültür ve sanat eseri olarak filmlerin toplumsal yaşama dair ipuçları barındırmaktadır. Sinemasal temsillerden elde edilecek zihinsel ve kültürel kodları filmleri güçlü bir veri kaynağına dönüştürebilmektedir. Aile olgusu Türkiye Sineması'nda her dönem ilgi çeken ve filmlere konu olan bir temadır. İnsan doğası gereği bir ailede doğar. Çocukluktan yetişkinliğe uzanan süreçte, birey aile içinde sosyalleşir. Başkalarıyla doğup büyüdüğü ortamda deneyimlediği yaşam pratikleri, kültürel ve toplumsal kodlar üzerinden iletişim kurar. Aile toplumla birey; sinema ise toplumla kültür arasında köprü inşa eder. Sağlam temelleriyle sorunsuz bir ulaşım sağlayan köprüler doğru iletişim kurmanın yoludur. Bu bağlamda sinemasal temsiller, bireyden topluma, toplumdan bireye estetik düzeyde seyircinin zihninde olgulara dair önyargılar, sorgulayıcı fikirler ve rol modeller sunar.

1980'lere kadar çekilen aile filmlerinde geleneksel-modern veya kentsel-kırsal karşıtlığı üzerine kurulan öykülerde zaman içinde ailenin dönüşümüyle birlikte keskin hatların bulanıklaştığı görülür. Sosyal politikalarla ekonomik ve toplumsal yaşamın gerilimli ve sertleşen koşullarına karşı sığınak veya korunaklı bir liman olarak sunulan özel yaşamdaki gerilimler mahremiyet alanlarını suç, ihanet, mutsuzluğun egemen olduğu mekanlara dönüştürmeye başlamıştır. Mahremiyetle kutsanan haneler ataerkil uzantıların etkisiyle toplumsal cinsiyet ideolojisine uygun bir aile ideolojisi yaratmaktadır. Çekirdek aile üzerinden korunması gereken muhafazakâr bir yapıya dönüşen aile olgusunun mutlak surette korunması ve kutsanması kadın ve erkekler üzerinde bir baskı aracına dönüşebilmektedir. Bireysel tercih, istek ve mutluluğun göz ardı edildiği ve "yek birlik" olgusunun yüceltildiği evlilik ve aile kurma olgusu kişilere alternatif olmayan bir yaşam pratiği sunmaktadır.

Toplumsal krizlerin yoğun olduğu dönemlerde sadece Türkiye'de değil, dünyada da muhafazakâr politikalara yönelişle farklı aile yaşamları yerine tek bir aile yapısını yüceltmek, işlevsiz, sevgisiz, suça yönelten bu yapıyı kutsamak ve mahremiyet alanının sınırlarına hapsederek toplumsal sorunlardan dışlamak yeni krizler yaratabilmektedir. Sorunsal sinemanın alternatif getirmek yerine yeniden ürettiği ataerkil uzantılar bir filmin ortaya çıkmasına katkıda bulunanların kişisel bakışlarının ötesinde, erkeği hegemonik düzeyde ezen, kadını ikinci sınıf gören, çocuğun bireyselleşmesine izin vermeyen toplumsal bir zihniyet sorunu yaratabilir. Eğlence

ve sanat arasında gelip giden sinemanın üstü kapalı veya bilinçdışı temsillerle bu zihniyeti beslemesi gerçek yaşamda tehlikeli sonuçlar doğurabilir.

## KAYNAKÇA

- ABİSEL, Nilgün. (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Yayınevi: Ankara.
- ABİSEL, Nilgün. (2006). Türk Sineması Üzerine Yazılar, İmge Yayınevi: Ankara.
- ADLER, Alfred. (1999). Cinsiyetler Arası İş birliği, Payel Yayınları: İstanbul.
- BÜLBÜL, Hatice. (2014). “Sinemada Kötü Kadın Kimliği”, Toplumsal Cinsiyet ve Medya (ed. Huriye Kuruoğlu, Bermal Aysın), Detay Yayıncılık, ss. 238-251.
- ÇETİN ÖZKAN, Zuhâl. (2016). “Geleneksel Türk Sinemasında Erkeğin Değişen İmgesi.” Erkek Kimliğinin Değişemeyen Halleri, (ed. Huriye Kuruoğlu), Nobel Yaşam, ss. 121-143.
- GIDDENS, Anthony. (2012). Sosyoloji, Kırmızı Yayınları: İstanbul.
- GITTINS, Daniel. (2012). Aile Sorgulanıyor, Pencere Yayınları: İstanbul.
- KENKEL, William F. (1959). “Traditional Family Ideology and Spousal Roles in Decision Making”, Marriage ve Family Living, Yıl:1959, Cilt: 21, Sayı:4, ss.334-339.
- KUDAT, Ayşe. (1991) “Aile ve Yeniden Üretim”, Aile Yazıları 1: Temel Kavramlar, Yapı ve Süreç, Başbakanlık Aile Kurumu Yayınları, ss. 252-265.
- KUYUCAK ESEN, Şükran. (2010). Türk Sinemasının Kilometre Taşları, Agora Kitaplığı: İstanbul.
- MAKAL, Oğuz. (1987). Sinemada Yedinci Adam: Türk Sineması’nda İç ve Dış Göç Olayı, Marş Matbaası: İzmir.
- REISS, Ira L. (1965). “The Universality of the Family: A Conceptual Analysis”, Journal of Marriage and Family, Yıl: Kasım 1965, Cilt: 27, Sayı: 4, ss. 443-453.
- RUSSEL, Bertrand. (1976). İktidar, Altın Kitaplar Basımevi.
- OKTAN, Ahmet. (2012). *Türk Sineması’nda 1980’den Günümüze Değişen Aile İmgesi*, Doktora Tez, dan. Prof. Dr. Nimet Önür, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- ÖZBAY, Ferhunde. (2015). Dünden Bugüne Aile, Kent ve Nüfus, İletişim Yayınları: İstanbul.
- ÖZGÜÇ, Ağâh. (1993). 100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Türk Sineması, Bilgi Yayınevi: İstanbul.
- ÖZGÜÇ, Ağâh. (1988). Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi, Broy Yayınları.
- ÖZTÜRK, S. Ruken. (2011). “Türkiye Sinema Literatüründen Kadınlara Bakma”, Birkaç Arpa Boyu:21. Yüzyıla Girerken Türkiye’de Feminist Çalışmalar, (ed. Serpil Sancar), Koç Üniversitesi Yayınları, ss.679-699.
- SOYKAN, Fetay. (1992). Türk Sineması’nda Kadın 1920-1990: Altındağ Matbaacılık: İzmir.
- TOSUN, Necip. (1991). “Türk Sineması’nda Aile”, Türk Aile Ansiklopedisi Cilt:3 (ed. D. Mehmet Doğan), Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları, ss. 902-908.
- YAŞARTÜRK, Gül. (2013). Ve Sinema, Doruk Yayınları: Ankara.
- YILDIZ, Engin. (2008). Gecekondu Sineması, Hayalet Kitap, İstanbul.
- YILMAZKOL, Özgür. (2011). 2000 Sonrası Türk Sineması’na Eleştirel Bir Bakış, Okur Kitaplığı: İstanbul.
- YUMUL, Arus. (2001). “Türk Sineması’nda Aşk ve Ahlak”, Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1: Sinema ve Tarih, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 47-54.

## ATAERKİL KÜLTÜRÜN BİR YANSIMASI OLARAK FEMME FATALE (ÖLÜMCÜL KADIN) KADIN TEMSİLİ: *GONE GIRL* FİLMİNDE ‘MEDEA’ MİTİ

*Dilek ÇAKIR\**

ICW-2021-0204-02-08

### ÖZET

Efsaneler, söylenceler, mitoslar, dönemlerine hâkim olan eril tahakküm modellerinin işlevselliğini korumak adına şekillene gelmiş ve yıllar içinde tragedya formunda işlenmeye devam etmiştir. Tragedyalarda konu edilen bu mitosların toplumsal cinsiyet açısından politik ve kültürel olarak eril bir dille inşası söz konusudur. Ünlü tragedya yazarlarından Euripides’in, M.Ö. 432 yılında yazdığı *Medea* adlı tragedyada, kadın temsiline kötücül ve felaketlere yol açan bir karakter olarak yansımada toplumsal cinsiyeti düzenleyici politikalara söylemsel bir meşruiyet kazandırılmaya çalışıldığı görülür. Günümüzde bu ataerkil kültürel yapı, geleneksel ideolojik araçlarla edebiyat ve sinema gibi birçok alanda görülmeye devam eder. Sinema endüstrisinde bu yapının en güçlü örneklerine Hollywood anlatılarında rastlarız. Bu araştırma kapsamında antik dönemlerden (mitos ve tragedyalardan) günümüze ‘*femme fatale*’ imgesinin nasıl şekillendiği, toplumsal cinsiyet eleştirisi bağlamında ele alınacaktır. Bu bağlamda örneklem olarak *Gone Girl* filmi ve *Medea* mitosunu seçilmiştir ve anlatılar biçim ve içerik yönleri ele alınarak analiz edilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Söylence, tragedya, ölümcül kadın, toplumsal cinsiyet, ataerkil kültür, *Medea*, *Kayıp Kız*.

### ABSTRACT

Legends and myths take shape according to the patriarchal discourses that dominated their periods and have continued to be processed in the form of tragedy over the years. These myths, which are the subject of tragedies, are politically and culturally constructed in a masculine language in terms of gender. In the tragedy named *Medea*, which was written by one of the most famous tragedy writers Euripides in 432 B.C, it is seen that the policies regulating gender are tried to be given discursive legitimacy by means of the reflection of the female character as destructive and malicious. Today, this patriarchal cultural structure continues to be seen in many fields such as literature and cinema with traditional ideology tools. We find the strongest example of this in Hollywood narratives. Within the scope of this research, how the 'femme fatale' image has been shaped from ancient times (myths and tragedies) to the present will be discussed in the context of gender criticism. In this context, *Gone Girl* movie and *Medea* myth were chosen as examples and the narratives will be analyzed by considering their form and content aspects.

**Keywords:** Myth, tragedy, femme fatale, gender, patriarchal culture, *Medea*, *Gone Girl*.

\* Öğrenci, Dokuz Eylül Üniversitesi, [dilek.cakir@ogr.deu.edu.tr](mailto:dilek.cakir@ogr.deu.edu.tr)

## GİRİŞ

Kültür sözcüğü Latince ‘cultura’ kelimesinden gelir. ‘Cultura’ kelimesi, inşa etmek, işlemek, süslemek, bakmak anlamlarına gelen ‘colere’ sözcüğünden türetilmiştir. Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre ise, kültür kavramının tanımı şu şekildedir;

*“Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü”<sup>29</sup>.*

Mitolojiler, teolojiler, efsaneler yani soyut inanç sistemleri bir kültürün paylaşılan fikirleri, değerleri ve inançlarıdır. Bu soyut inanç sistemleri, nesiller boyunca, nelere inanmamız gerektiğini bizlere işaret eder. Sözle veya sanatsal ve kültürel kaynaklarla aktarılan bu inanç sistemleri, ideolojik stratejilerin toplumsal kabulünde rol oynar. Ataerkil kültürün, tarih boyunca, bütün kültürlerin efsanelerinde, mitlerinde ve söylencelerinde eril dil kodlarıyla gelişim göstererek bir temsil biçimi haline dönüşmesi, bu bağlamda karşımıza çıkar.

Riane Eisler (2015) ‘Kadeh ve Kılıç’ adlı kitabında, insan toplumunu bütünsel toplumsal cinsiyet perspektifinden yeniden ele almanın bir sonucunun, yeni bir kültürel evrim teorisi olabileceğini söyler. Eisler, bu teoriyi “Kültürel Dönüşüm” teorisi olarak adlandırır ve iki toplum modelinden bahseder. Yazarın ortaklık modeli ve tahakküm modeli olarak adlandırdığı bu iki toplum modelinden ilki, insanlığın yarısının diğeri üzerinden sınıflanması olarak nitelendirdiği ataerkil yapıdır (Eisler 2015: 18). Eisler’in tanımıyla bu tahakküm modelli toplumun ilk izlerine tarih öncesi dönemde rastlanır. İkinci neolitik dönemde, tarım devriminin bir getirisi olarak, üremede babanın rolü anlaşılmış, erkekleri temsil eden heykelcikler (erkeklik simgesi fallusun kilden yapılmış ya da taşa kazılmış örnekleri) ortaya çıkmıştır. Binlerce yıl süreyle tapınılan tek nesne olan ana tanrıçanın tahtı sarsılmış, kadınların dinlerdeki üstün konumu ortadan kalkmıştır. Büyük ataerkil dinlerin ortaya çıkışıyla beraber ise (Yahudiler’in, Hıristiyanlar’ın ve Müslümanlar’ın Tanrısı) kadının toplumdaki yeri tamamen değişmiştir.

Andree Michel (1993) ‘Feminizm’ adlı kitabında kadının toplumdaki konumunun, ‘tanrı-baba’ olgusunun ortaya çıkmasıyla beraber nasıl değişim gösterdiğini şöyle açıklar;

*“Çoğalmak için erkek ve dişi öğelerin her ikisinin de gerekli olduğunun anlaşılması, önce Ana-Tanrıça’ya erkek bir eş bulmaya yol açtı. Oğul, aşık, erkek kardeş ya da koca olsun bu eş, önceleri Ana-Tanrıça’ya göre ikincil bir konumdaydı. Zamanla onun eşiti oldu, sonunda da Atina ve Mısır’da madde ve insanın mutlak yaratıcısı olan Tanrı- Baba’-ya dönüştü” (Michel 1993: 22).*

Eril dil kodlarının hâkim olduğu ‘tanrı-baba’ yapısı toplumsal cinsiyet kalıplarını sistematik olarak topluma empoze eder. Bu anlamda halk söylenceleri de dönemlerine hâkim olan eril tahakküm modellerinin işlevselliğini korumak adına şekillene gelmiştir ve bu efsanelerin, toplumsal cinsiyet açısından, politik ve kültürel olarak ataerkil senaryolarla inşası söz konusudur. Bu bağlamda ataerkil senaryolarla devşirilen söylenceler, ilk olarak teolojik alanda gelişim gösterir. Büyük ataerkil dinlerin birçoğunda anlatılan Âdem’le Havva söylencesi de bu toplumsal cinsiyeti düzenleyici politikalara hizmet eden fallosantrik söylemin bir ürünüdür. İbrani önderleri tarafından anlatılan, sonradan Hristiyanlık yandaşlarıncı benimsenen ve kutsal kitaplarda yer alan, cennetin yitirilmesine yol açan yaratılış öyküsü, ana tanrıçalar dönemindeki söylencelerden devşirilmiştir. Eskiçağ Yunanistan’ından beri bilinen, dibinde yılan Ladon’un çöreklediği tanrıça ‘Gaia’ya ait altın elma ağacıyla ilgili söylenceler, Semitik bir ana tanrıça olan ‘Asherah’ın hayat ağacıyla sembolize edilmesi, Girit’te birçok kazıda ortaya çıkan ‘yılan’ tanrıça heykelleri, Sümer yazıtlarında rastlanan, isminin anlamı "kaburga kemiğinin kadını" olan tanrıça ‘Ninti’ gibi örnekler büyük ataerkil dinlerin yaratılış öyküsüne kaynaklık ederler. Fakat ana-tanrıça dönemindeki anlatılarda ululanan, saygı gösterilen, kutsal kabul edilen

<sup>29</sup> Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr>

bu kadın temsilleri tanrı-baba döneminde alaşağı edilir ve olumsuz söylemlerle birlikte kötücül bir betimlemeyesunulur.

Tarihsel olarak kadın temsilleri incelendiğinde, toplumsal cinsiyet politikalarının ve toplumsal psikolojinin, cinsiyet mitlerinin üzerindeki kültürel baskınlığı fark edilebilmektedir. Merlin Stone (2000) *Tarırlar Kadınlık* adlı kitabında, Havva'yla Âdem söylencesinin ortaya çıkışını analiz eder;

*“Gerçek tarihi açıkça göz ardı eden Levi soyundan önderler, kadınların erkekler tarafından yönetilmesi gerektiğini bildirmiş, bunun yeni söylenceler uyarınca dünyayı ve insanları ilk yaratan Yahve'nin asıl buyruğuyla uyum içinde olduğunu söylemişlerdir. Erkek egemenliğinin açıklanıp haklı gösterildiği Âdem'le Havva söylencesi, uysallıkla boyun eğen kadınların mülkiyetiyle yönetiminin erkeklere verilisinin, insan soyunun tanrısal ve doğal durumu sayılması gerektiğini hem erkeklere hem de kadınlara bildirmektedir”* (Stone 2000: 240-241).

Ataerkil dinlerin ortaya çıkardığı Havva ve Âdem söylencesinde, kadına, uysallıkla boyun eğmesi ve erkeklerin yönetimini kabul etmesi buyruk verilir. Fakat Havva bu emirlere uymaz ve Adem'i baştan çıkarıp birlikte yasak meyveyi yerler. Bunun sonucunda cennetten kovulan çiftin bütün günahı kadının omuzlarına yüklenir. Böylece Havva'nın baştan çıkarıcı, felakete neden olan kadın temsili patriarkal düzenin ilk ölümcül kadın tiplerinden biri olur.

Yaratılış efsanesinin bir diğer karakteri olan Lilith'de aynı şekilde erk yapının buyruklarına uymaz ve itaatsizliği yüzünden babaerkil yasalar tarafından lanetlenir. Böylece ilk olarak Sümer, Babil ve Pers mitolojilerinde olumlu anlamda ortaya çıkan daha sonra İbrani kaynaklarda olumsuzlanarak anlatılan Lilith efsanesi, ataerkil söylenceler yoluyla sunulan kötücül dişi karakter olarak karşımıza çıkmaya başlar.

Cemile Akyıldız Ercan (2013) cinsiyet çatışmasını tetikleyecek ilk etkenin itaatsizlik olduğunu söyler. Yazara göre Lilith'in itaatsiz, başkaldıran, öldüren kadın temsili olarak sunulmasında, Adem'le eşitlik isteminde bulunması dolayısıyla hem Tanrı'ya hem de Adem'e başkaldırması gibi nedenler vardır. Ercan'a göre anlatılarda Lilith'in sunumu, çocuklarını öldürmesi dışında erkekleri güzelliğiyle etkisi altına alan dişi şeytan, femme fatale, ölümcül kadın tipi olarak karşımıza çıkar (Akyıldız Ercan 2013: 96).

Fransızcada “felakete neden olan kadın” anlamına gelen “femme fatale” figürü kültürel bir düşüncenin ürünüdür ve tarih öncesi çağlardan beri devşirilen ataerkil söylencelerin bir sonucudur. Femme fatale kadın temsili, genel hatlarıyla incelendiğinde, karanlık, şehvetli, kötücül ve ölümcül bir portre sergiler. Bu ölümcül kadın tiplemesi, erkekleri tuzağa düşürerek kendine aşık eder, onları felakete sürükleyerek toplumsal itibarlarını yitirmelerine neden olur. Femme fatale tiplemesi genel olarak sinemada, kara film janrında kullanılarak ön plana çıkar. Julie Grossman (2009), kadın fantezilerinin sosyo-tarihsel temeli olduğunu, dolayısıyla herhangi bir tarihsel veriden kadının konumunun etkilendiğini söyler ve düşüncelerini Claire Johnston'ın şu sözlerine yer vererek açıklar; *“sinemayı yöneten mitler, diğer kültürel ürünleri yönetenlerden farklı değildir: belirli bir toplumdaki tüm kültürel sistemleri bilgilendiren standart bir değer sistemiyle ilgilidir”* (Johnston'dan akt. Grossman 2009: 3). Yazara göre kara filmdeki tehlikeli kadınlar, kadınların pasif olarak kabul edildikleri ve yalnızca annelik ve karılık meslekleriyle ilgili olarak değer verildikleri evsel alana, ataerkil bir şekilde sürülmesine, karşı isyan eden kadın arzusunun kanunsuz failleridir (Grossman 2009: 3).

Sinemada türlerin anlatıları içinde kullanılan ölümcül kadın figürleri biçim ve içerik formlarını, itaatsiz, eril zihniyete boyun eğmeyen kadınları ölümcül ilan eden zihniyet ve kültürden miras alır. Bu anlatılarda, geleneksel ataerkil kültürün klasik stereotipleri üzerinden kadın eylemlerinin temsil edilme biçimleri belirlenir. Araştırma kapsamında, günümüzde kullanılan birçok anlatıya, yazıya geçirilmiş yapıtlara ve sinemaya aktarılan hikayelere esin kaynağı olan bu söylencelerin, özellikle klasik Hollywood filmlerine nasıl sızdığı, *Gone Girl* filmi ve *Medea* miti üzerinden incelenecektir.

## TRAGEDYA TÜRÜNDE ‘MEDEA’ MİTİ

Tanrı Dionysos'a adanan şenliklerde sahnelenmek üzere yazılan tragedya konularını mitoslardan alırdı. Eril dilin hâkim olduğu söylencelerde suçlu, öldüren, kötücül kadın temsili, ataerkil kültürün zihniyet yapısına sahip tragedya yazarları tarafından devam ettirilmişti. Tragedyalarda anlatım dilinin ve karakter yapılarının nasıl işlendiğini inceleyen ilk yapıtlardan en önemlisi Aristoteles'in *Poetika* adlı eseridir. Aristoteles'e (2013)

göre tragedyalarda karakterler yani taklit edenler, eylem içindeki insanları taklit ettiğine, bu insanlar da zorunlu olarak soylu ya da bayağı olduğuna göre tüm karakterler iki biçime indirgenebilirdi (Aristoteles 2013: 21). Yazara göre;

“(...) bir kadın ya da bir köle bile iyi olabilir; bunlardan birincisi biraz, ötekisi iyice alt düzeyden yaratıklar olsa da”. “(...) bir karakter erkeksi olabilir, ama bir kadının erkeksi ya da zeki olması uygun düşmez” (Aristoteles 2013: 50).

Aristoteles’in görüşüne göre tragedyalarda karakterlerin iyi ya da kötü (soylu ya da bayağı) olarak iki biçime indirgenmesi cinsiyet meselesiyle alakalıdır. Çünkü kadın erkekten daha aşağı bir ‘yaratıktır’ ve iyi olabilme durumu sınırlıdır, zeki olması ya da erkekle eşit konumda olması ise kabullenilemez bir durumdur.

Bu anlamda ataerkil senaryolarla manipüle edilen *Medea* adlı söylence önemli bir örnektir. *Medea* efsanesinin başkahramanı olan Medea karakteri, Kolkhis kralı Aietes’in kızı ve Kolkhis krallığının prensesidir. Kolkhis krallığı anaerkil toplum düzenine sahip olan Karadeniz kabilelerindedir. *Medea* adlı mitos ilk çıktığı haliyle şu şekilde bir anlatıya sahiptir; Yunan tanrılar Iason’dan, Kolkhis krallığının gücünü temsil eden ‘Altın Post’u getirmesini isterler. Medea, Yunan Tanrı soyundan olan Iason’a, ‘Altın Post’u kaçırması için yardım eder ve birlikte Kolkhis’den kaçarlar. Iason ve Medea on sene Iolkos’ta yaşadıkdan sonra, Korinthos’a giderler. Iason ve Medea’nın Korinthos’ta yedi kızıyla yedi oğlu olur. Bir zaman sonra Korinthos kralı Kreon, kızını Iason ile evlendirmeye karar verir ve Medea’yı şehirden kovar. Duruma çok sinirlenen Medea, Kral’ın kızına, düğün günü zehirli hediyeler gönderir ve gönderilenleri giyen kız alevler içinde can verir. Bu sırada kral ve prenseslerinin ölümüne çok sinirlenen Korinthoslular, Hera tapınağında bulunan, Medea ve Iason’un çocuklarını öldürürler. Bu olayın üzerine Medea Güneş’in arabasına binerek Atina’ya kaçar.

Ataerkil zihniyet yapısına sahip Yunan tragedya yazarı Euripides M.Ö. 432 yılında, efsaneyi tragedya olarak tekrar sahneler. Euripides’in *Medea*’sında, destanın ilk ele alındığı şeklinden farklı olarak, Medea ve Iason’un çocuklarını, Korinthoslular değil, Medea’nın kendisi öldürür. Böylece, Euripides’in anlatısında, efsanenin ilk çıktığı zamandan yaklaşık iki bin beş yüz yıl sonra Medea, çocuk katiline dönüştürülür. Bu bağlamda Kolkhis halkı (özellikle Medea ve halası Kolkhisli Kirke örnekleri) patriarkal yapıya karşıt bir düzen yapısını temsil ettikleri için babaerkil yasalar tarafından ötekileştirilerek cezalandırılır ve diğer bir anlamda lanetlenirler.

Euripides (1943) Iason’un Yunan soyundan bir kadınla evlenmeyip Medea’yı tercih etmesini eleştirir. Euripides eleştirisini, anlatısının içinde, Iason’un (bir başka deyişle eril zihniyetin) diyalogunda verir ve Kolkhis’li kadınları (dolayısıyla anaerkil yapıyı) ötekileştirip suçlar;

“...hiçbir zaman bu cinayete cesaret edecek bir Yunanlı kadın bulunamazdı, bense seni onlara tercih ettim. Ben, kendimi mahvetmesi için bir düşmanla, bir dişi aslan- hayır, Tyrrhenia’lı *Skylla*’dan daha vahşi bir kadınla birleştim” (Euripides 1943: 64).

Euripides *Medea*’yı ‘*Skylla*’ adında, Yunan mitolojisinde, üst gövdesi kadın, alt gövdesi ise balık kuyruğu olan bir canavara benzetir. Yazara göre Medea, Yunanlı kadınlardan farklıdır, kadın ve erkeğin eşit söz sahibi olabildiği bir toplum düzeninden gelir ve Yunan toplumundaki kadınlar gibi erkeğin boyunduruğuna girmeyi kabul etmez. Dolayısıyla bu özellikleri yüzünden Medea (yani anaerkil yapıya sahip Kolkhis’li kadınlar), Euripides tarafından (aynı zamanda ataerkil anlayış tarafından), canavar ilan edilir ve çocuk katiline dönüştürülür. Ataerkil yapıya boyun eğmeyi kabul eden Yunanlı kadınlar ise yüceltilir ve olumlu bir örnek olarak gösterilir.

*Medea* efsanesi, Euripides’ten sonra, Romalı yazar Seneca tarafından tekrar kaleme alınır. Seneca, *Medea* anlatısında, eril nefreti bir adım ileriye taşır ve anlatıya daha ahlakçı ve kötücül senaryolar ilave eder. Seneca’nın versiyonunda, Medea, oğullarından birini Iason’ın önünde öldürür ve evinin çatısından aşağı atar. Seneca, bu temsille, Medea’nın katil anne imajının altını çizer ve onu ‘saf kötü’ olarak sunar. Seneca’nın *Medea*’sında, kendisini başka bir kadın uğruna terk eden kocasını cezalandırmak için, iki oğlunu kendi elleriyle öldürerek intikam alan, kara büyüler yapan, nedensiz kötücül bir anne temsili vardır.

Berna Fildiş’ine (2015) göre patriarkal yapının kadınlardan beklediği ‘iyi bir eş iyi bir anne’ özelliklerine sahip olmayan Medea ve onun ait olduğu yapı, Seneca tarafından, ‘yabancı’ ilan edilir, ‘ötekileştirici’ bir dille uyarılır. Seneca, özellikle döneminin Romalı yurttaş kadınlarına ‘iyi bir eş ve anne olmanın’ önemini

*Medea* örneğinde anlatır. Seneca, Roma gelenekleri çerçevesinde sabrın, yumuşaklığın, metanetin öğütlendiği kadınlara olunması gereken kadını, olunmaması gereken bir örnek üzerinden hatırlatır. Seneca'nın yorumunda *Medea* sahip olduğu özelliklerle Roma Devleti ve toplumunda kadınlara çizilen sınırların tamamen dışında bir örnek teşkil eder. (Fildiş 2015: 874).

Ataerkil yapıya sahip antik dönem yazarları tarafından, (eril zihniyet kültürünün desteklediği bir dille) cinsiyetler arası çatışmaları körükleyecek anlatımlar gerçekleştirilmiştir. Diğer bir ifadeyle, açıkça, erkek egemen kültürün ideolojik propagandası yapılarak, toplum içinde bir tür kadın düşmanlığı örgütlenmiştir. Bu anlamda, *Medea* anlatısı kapsamında incelenen antik dönem yazarlarının, yalnız erkeklerin söz sahibi olduğu toplumsal yapıyı yücelttiği, karşıt görüşlere sahip anlayışları manipüle ederek olumsuzladıkları görülmektedir. Böylece, yazarlar, patriarkal yapıya itaatsizlik gösteren dişil temsilleri aşağılayarak ötekileştirmiştir.

## TOPLUMSAL CİNSİYET ELEŞTİRİSİ BAĞLAMINDA *GONE GIRL* FİLMİ ANALİZİ VE *MEDEA* MİTİ

Sinemada geleneksel anlatının temelleri, binlerce yıl öncesinde mitosların kaynaklık ettiği tragedya ve edebiyata dayanır. Özellikle Hollywood endüstrisinin geleneksel anaakım film pratiklerinde, bu mitosların, ataerkil politikalarının sürdürüldüğü görülmektedir. Aristoteles'in (2013) *Poetika* adlı eserini referans alan klasik anlatı sineması, sadece yapısal olarak Aristo'nun ilkelerini benimsemekle kalmaz, aynı zamanda yazarın eril bakış açısına da sahip görüşlerini de benimser.

*Gone Girl* (*Kayıp Kız*) adlı roman, 2012 yılında Gillian Flynn tarafından yazılmıştır. *Gone Girl* (*Kayıp Kız*), (Yön: David Fincher, 2014) filmi ise romandan uyarlanarak çekilmiştir. Fincher'in filmografisinde genel olarak kullandığı klasik anlatı yapısı, Hollywood'un sahip çıktığı patriarkal dil sorunsalına örnek oluşturabilecek güçlü imgeler barındırmaktadır. Fincher, *Gone Girl* adlı filmde, ölümcül kadın temsiline altını çizmek amacıyla kanlı aksiyon sahnelerini farklı kamera açılarıyla detaylar vererek kullanır ve Amy adlı karakterin 'saf kötü' (Seneca'nın *Medea* anlatısındaki sunumun bir benzeri olarak) imajını vurgular. Bu bağlamda filmin derinleştirilmiş femme fatale sunumu Amy karakteri üzerinden toplumsal cinsiyet ideolojilerinin eleştirel okumasını yapabilmek anlamında önemli bir örnek teşkil etmektedir. Araştırma kapsamında ele alınacak olan Amy ve *Medea* karakterleri incelendiğinde, anlatılardaki femme fatale kadın temsiline benzer pratikler üzerinden şekillendiğini görmek mümkündür.

### Çalışma Yöntemi

Kültür (ataerkil), toplumu, kadın ve erkek cinsleri olarak iki kutupta değerlendirir ve bu cinsiyetlerin nasıl ve ne şekilde yaşamaları gerektiğine dair kurallar koyar. Böylece toplumsal cinsiyet kavramının oluşması, cinsiyetlere çeşitli görev ve yükümlülükler atfedilmesi durumunun bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Bu durum toplumların kendi değerleri ve kültürel normları içinde toplumsal cinsiyet rolleri belirlemesine yol açar. Böylece mesele biyolojik cinsiyetin ötesinde değerlendirilmeye başlar ve birey yaşadığı, etkileşim içinde olduğu kültürün ve toplumun kendi cinsiyetine atfettiği gereklilikleri yerine getirmek zorunda kalır. Özellikle tarih öncesi dönemlerde erkeğin üremedeki rolünün anlaşılmasıyla beraber karşımıza çıkan cinsiyet olgusu, zamanla, erkeklerin kadınlardan daha üstün kabul edildiği ataerkil kültürün hiyerarşik sistemi içinde kavramsallaştırılır.

Gayle Rubin (2014) psikanaliz ve yapısal antropoloji üzerinden cinsiyet ideolojilerini incelediği '*Kadın Ticareti*' adlı makalesinde, "toplumsal cinsiyet sistemini" bir toplumun biyolojik cinselliğini, insan faaliyetinin ürünleri hâline getirdiği ve dönüşüme uğramış bu cinsel ihtiyaçların karşılandığı düzenlemeler dizisi olarak tanımlar (Rubin 2014: 173-174) Rubin'e göre her toplumun bir toplumsal cinsiyet sistemi vardır. Bu sistem, insanın seks ve üremesinin biyolojik hammaddesinin yine insan ve toplumun müdahalesiyle biçimlendiği ve geleneklere uygun şekilde tatmin edildiği bir düzenlemeler dizisidir (Rubin 2014: 180). Yazara göre kadınların ikincil konuma itilmesi de içinde cinsiyet ve toplumsal cinsiyetin düzenlenip üretildiği ilişkilerin yarattığı bir sonuç olarak görülebilir. Bu anlamda toplumsal cinsiyet, toplum tarafından dayatılan bir cinsiyetin ve cinselliğin toplumsal ilişkilerinin bir ürünüdür (Rubin 2014: 194-195-196). Feminist kuramcılar toplumsal cinsiyet ideolojisi içinde kadının, erkek egemen güce karşı bir tehdit olarak

görüldüğünü, bu görüşün sonucu olarak da kadının ya olumlu ya da çok olumsuz sunulduğunu ortaya koymuşlardır. Kadın, asli görevi olarak görülen ev içi alanda olumlu nitelenirken, aksi durumlar (erkeğe itaatsizlik) geleneğe karşı gelmek anlamına geldiği için kadın kötülenerek aşağılanmaktadır. Böylece erillik ve dişiliğe ait özellikler, biyolojik olmaktan ziyade, kültürel etkinliklerin öğrenilmiş sonuçları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toplumsal cinsiyet rollerinin oluşumunda da etki eden bu ideolojik sistemin sinemanın içinde yapısal inşası kendi provatif dil yapısına sahiptir. Bu yapıyı feminist hareket içinde inceleyen eleştirmenler, toplumsal cinsiyet rollerini tartışmışlar ve kültürün bizleri nasıl şekillendirdiği konusunda görüşler sunmuşlardır.

Bu çalışma kapsamında ataerkil senaryolarla devşirilmiş *Medea* miti ve benzer bir kurgu örgüsüne sahip *Gone Girl* (*Kayıp Kız*) filmi toplumsal cinsiyet kuramları bağlamında tartışmaya açılacaktır.

## Filmin Öyküsü

Nick ve Amy'nin evliliklerinin beşinci yıl dönümünde Amy aniden ortadan kaybolur ve Amy'den uzun süre haber alınamaz. Bu esnada polis, genç kadının ortadan kaybolması ile ilgili Nick'ten şüphelenmeye başlar. Amy'nin ailesi ise, Amy'i bulmak için bir yardım kampanyası düzenler ve olay basında geniş yer bulur. Medyada Nick'in karısını öldürdüğüne dair haberler çıkmaya başlar. Nick masumiyetini kanıtlamaya çalışırken Amy ortaya çıkar.

## Film Analizi

Filmin ilk sekansı, Nick ve Amy'nin beşinci evlilik yıldönümlerinin sabahında, Nick'in kız kardeşinin barına gidip Amy ile olan evliliğinden ne kadar pişman olduğunu anlattığı bar sahnesiyle başlar ve zaman kaymasıyla çiftin ilk tanışma anlarına döneriz. Nick ve Amy'nin tanışma hikayesi, diegetik olmayan bir sesle, Amy'nin günlüğüne yazdıkları üzerinden ve Amy'nin bakış açısından aktarılır. Amy günlüğünde ilk tanıştıkları günden mutlulukla bahseder. Nick ve Amy'nin tanıştıkları parti esnasında geçen diyaloglarında Nick Amy'e kendini şöyle tanıtır; "Ayağı yere basan Missouri delikanlısı. (...) Seni bütün bu keşmekeşten kurtaracak olan adamım". Nick, Amy'le tanıştıkları partide 'seni bütün bu keşmekeşten kurtaracak olan adamım' diyerek kendini tanımlarken filmin klasik anlatı yapısının 'davetsiz kurtarıcı' erkek motifini kullandığını görebiliriz. Amy, çocukluğunda ailesi tarafından, Amy'nin deyimiyile 'altın çocuk' olarak kurgulanan '*Amazing Amy*' adlı çocuk kitabının başkahramanıdır. Amy bu popüler kahraman sayesinde çocukluğundan itibaren tanınan ve sevilen biri olur. Amy maddi gücünü ve popülerliğini 'Muhteşem Amy' adlı simüle karakteriyle sağlamış olsa da arka planda Harvard mezunu bir yazar, gazeteci, akıllı, entelektüel, güçlü bir kadındır. Batılı, modern, kültürlü ve ünlü kadın temsilini domestik alanda 'iyi bir eş iyi bir anne' olarak ehlileştirip toplumsal yapının korunması sağlanmalıdır. Böylece Nick taşralı, eril niteliklere sahip, orta-sınıf ideolojisinin kutsadığı ideal baba, ideal eş, ideal sevgili olarak ortaya çıkar. Devam eden sekansın asansör sahnesinde Amy Nick'i tanımak adına bazı sorular sorar. Nick'in cevaplarından bir erkek dergisinde yazılar yazdığını öğreniriz. Amy bunun üzerine Nick'in 'erkeklere palavra sıklamayı öğrettiğini' söyler. Amy fizyonomi sanatıyla Nick'in çene şeklinden kötü adam bir adam olabileceğine dair bir yorum yapar. Bunun üzerine Nick çenesini kapatarak Amy'e asla yalan söylemeyeceğine dair sözler verir fakat anlatı içinde Nick'in birçok kez yalanlar söylediğine şahit oluruz (Bu sahneye atıfla; Nick'in canlı yayında Amy'e hitaben yaptığı konuşma sırasında yalan söylerken eliyle çenesini kapatma hareketi ve o esnada Nick'in Amy'nin ortaya çıkması için yalan söylüyor olması).

Amy'nin günlüğüne aktardıkları üzerinden kurgulanan bir başka sekans ise 'Muhteşem Amy' adlı karakterin evlenme partisinde geçen olaylar olur. Nick, Amy'e bu partide evlilik teklifi yapar. Bu sahneye anlatıda 'gerçek' ile 'gerçek olmayan'ı sorgulamaya başlarız. Amy'nin sahneye düşen diegetik olmayan sesi; Amy'nin normal, her insan gibi kusurlu özelliklerinin 'Muhteşem Amy' karakteriyle gizlendiğini söyler. Amy ve onun ağzından dinlediğimiz hikâyenin 'gerçek'liği ve 'gerçek olmayan' Muhteşem Amy karakterinin hayat hikayesi birbirine karışmıştır. Böylece filmin ilerleyen bölümlerinde Amy'nin bütün hikâyeyi bizlere yanlış aksettirdiği algısına hazırlanmış oluruz.

Nick'in annesinin hastalığı için, çocukluğunun geçtiği kasabaya taşınmayı istemesi ile Nick ve Amy Missouri'ye taşınır ve burada ilişkileri gittikçe bozulur. Nick Amy'i umursamamaya, ilgisiz davranmaya hatta şiddet göstermeye başlar. Ayrıca Amy'i çalıştığı üniversitedeki bir öğrencisiyle aldatır. Amy



aldatıldığını öğrenir ve özellikle Nick'le ilk öpüşme anında Nick'in kendisine yaptığı kurların aynısını sevgilisine de yaptığını gördüğü sahneden anladığımız kadarıyla büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Amy bunun üzerine bir intikam planı hazırlığı içine girer ve evliliklerinin beşinci yıl dönümünde ortadan kaybolur. Hikâyenin bu çatışma evresinde flash-back sunumlarıyla Amy'nin hazırladığı intikam planını öğrenmeye başlarız.

Amy'nin ortadan kaybolma sürecine kadar olan, çiftin ilişkisinin nasıl bozulduğu hikayesi, ilk olarak Amy'nin günlükleri üzerinden seyirciye aktarılır. Fakat daha sonra, öykü, Nick'in tarafına geçer ve olayları Nick'in manipülatif bakış açısından aktarılışını seyrederek. Filmin ilk bölümünde Amy'nin günlüğünden paylaşılan çiftin evliliklerindeki sıkıntılar, Amy'i bu noktaya taşıyan psikolojik nedenler, şiddet gören tarafın ilk olarak Amy olması (Amy'nin Nick'den çocuk istediğini söylediğinde şiddet görmesi) gibi olaylar filmin sonunda bir erkeğin hayatını cehenneme çeviren baştan çıkartıcı 'femme fatale' arketipiyle manipüle edilir. Filmin ilk bölümünde Amy'nin yaşadıklarını Amy'nin günlüğüne aktardıkları üzerinden dinlerken onunla bir özdeşleşme yaşarız fakat daha sonraki bölümde her şeyin Amy'nin intikam planının parçası olduğu verilir. Böylece Amy'den uzaklaşarak Nick'le özdeşleşme yaşamaya başlarız. Böylece Nick'in kişilik bozuklukları Amy'nin felaketlere neden olan kadın 'femme fatale' imajı içinde arka planda bırakılır ve Nick mağdur tarafa geçer.

Nick'in Amy'nin kaybolmasından sonra polis karakolundaki sorguya çekildiği sahnede Amy'nin gerçekliği hakkında pek bir şey bilmediğini görürüz. Polis memuru Nick'e Amy'nin bütün gün evde ne yaptığı konusunda soru sorar. Nick'in bu konuda pek fikri yoktur. Nick Amy hakkında hiçbir şeyle ilgilenmez, onu yok sayar ve umursamaz. Oysa Nick hayatındaki her şeyi Amy'e borçludur. Kız kardeşiyle sahip oldukları bar, oturdukları ev, faturalar her şey Amy'e aittir. Nick bütün gücünü Amy'den almaktadır.

Amy'nin ilişkilerinin nasıl bu noktaya taşındığı konusundaki görüşlerini aktardığı 'Cool Girl' monoloğu bu bağlamda çok anlamlıdır. Amy karakterinin kaçış yolculuğu sekansında kullanılan 'Cool Girl' monoloğunda toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair önemli bir saptama vardır;

*"Erkekler kızlara iltifat etmek için hep bu lafı kullanır, 'O havalı bir kız'. 'Havalı Kız' seksidir, 'Havalı Kız' eğlencelidir, 'Havalı Kız' erkeğine hiç kıyamaz, boynu bükük halde hep gülümser, hep sevecendir, kocası neyi severse o da onu sever"* (Gone Girl filmi: 1:10:45- 1:10:52).

Amy, erkeklerin (dolayısıyla geleneksel eril bakışın) 'havalı kız' modelini sevdiğini ve istediğini söyler. Tariflenen bu modele göre kadın erkeğe boyun eğen, kendi kişiliğini yok sayarak sadece erkeğin isteklerini yerine getiren, itaatkâr bir rolü benimsemelidir. Aksi takdirde beğenilmesi ve onaylanması (Nick'le ilişkilerinin bozulması örneğinde olduğu gibi) mümkün değildir. Nick (yani eril bakış) Amy'i arzuları doğrultusunda şekillendirmeye çalışır ama başarısız olur. Bu durumun bir sonucu olarak Amy ve Nick'in ilişkileri gittikçe bozulur.

Benzer bir anlayışa Iason ve Medea ilişkisinde rastlarız. Iason, Medea'yı Yunanlı kadınlarla kıyaslar ve onlar gibi olmadığı için Medea'yı suçlar. Christa Wolf'un (2000) *Medea* anlatısında Iason'un şu sözlerinden Medea'nın başkaldırışından nasıl rahatsız olduğunu anlarız;

*"...bu tür konuşmalar yapıyor ve çalı gibi darmadağın saçlarını, evli Korinthoslu kadınların yaptığı gibi topluyor. Üstelik de 'N'olmuş toplamıyorsam, sen beni böyle daha güzel bulmuyor musun?' diye karşılık veriyor; edepsiz kadın"* (Wolf 2000: 60).

Ataerkil yapının kadından beklentileri bellidir ve ideolojik olarak toplumsal cinsiyet normlarının sınırları çizilmiştir. Kadın erkeğin karşısında edilgen bir konumda olmalı ve kendi özel alanından (yani iyi bir eş iyi bir anne vasfından) dışarıya çıkmamalıdır. Bu geleneksel görüşe göre kadın ancak erkeğin yani ötekinin arzusunda kabul görebilir. Laura Mulvey'in (1993) '*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*' adlı makalesine göre patriarkal kültürde kadın, hala anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntıları sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak erkek öteki için bir gösteren yerine geçer (Mulvey 1993: 18). Bir başka deyişle, patriarkal düzende kadın erkek arzusu üzerinden tanımlanan bir nesne konumundadır. John Berger'in (2012) '*Görme Biçimleri*' adlı kitabında aktardığı haliyle;

“(…) kadın, olduğu ve yaptığı her şeyi gözlemek zorundadır. Erkeklerle nasıl görüldüğü, onun yaşamında başarı sayılan şey açısından son derece önemlidir. Kendi varlığını algılayışı, kendisi olarak başkası tarafından beğenilme duygusuyla tamamlanır” (Berger 2012: 46).

Amy'nin kaybolmasının ardından ailesinin başlattığı arama kampanyası geniş bir kitle tarafından ses getirir. Haberlerde ve halk arasında Amy'e sempati besleyenlerin sayısı oldukça fazladır. Amy'nin kaybolma olayında bir kamuoyu oluşturulur ve Nick kamuoyu tarafından haksız görülür. Fakat anlatının Nick'ten (kadınları tehdit olarak algılayan eril taraf) mağdur yaratma çabası sonucunda medya tanımı üzerinden 'gerçek' ve 'gerçek olmayan'ı bir kez de sorgulamamız istenir ve medya kanalıyla gerçeklerin saptırılmaya çalışıldığı özellikle vurgulanır. Nick mağdur ve zavallı olarak sunulmaya başlar. Medea'nın tragedya anlatımında, Iason'un güç ve iktidar tutkusuyla kralın kızı Glauke evlenmek istemesi üzerine Medea'yı haklı bulan bir kadınlar korusu oluşur. Bu kadınlar korusu Medea'nın ihanete uğradığından ve talihsizliğinden bahsederek Iason'u suçlar fakat Medea'nın oğullarını öldürdüğü duyulduktan sonra koro Iason'u zavallı ve mağdur taraf olarak görmeye başlar.

Amy'nin Nick'i hapse göndermek için kurguladığı planı öğrendiğimiz bölümde ise artık Nick'e hak vermeye ve onunla özdeşleşmeye başlarız. Bu anlamda, Nick'in Amy'nin peşine düştüğü sekansta, Amy'nin Nick'den önceki ilişkileri ile tanışırız. Amy'nin Desi ve Tommy adlı iki eski sevgilisi vardır. Nick Amy'i ararken ikisiyle de görüşür. Tommy Nick'e, Amy'nin kendisine cinsel saldırı gerekçesiyle iftira attığını anlatır. Kurguda Amy tarafından hikâyeyi dinlemeyiz. Tommy ve Nick'in konuşmaları üzerinden çıkarımlar yaparız ve Amy'nin eski erkek arkadaşının anlattıkları üzerinden Amy'nin ölümcül kadın profilinin pekiştirilmeye çalışıldığını görürüz. Bu bağlamda anlatıda, erkekleri tuzağa düşürerek kendine aşık eden, onları felaketlere sürükleyerek toplumsal itibarlarını yitirmelerine neden olan ölümcül kadın arketipinin vurgusu yapılmaya devam eder. Amy'nin diğer eski erkek arkadaşı Desi ise Amy hakkında Nick'le konuşmaya yanaşmaz. Desi saplantılı bir şekilde yıllardır Amy'i takip etmiş ve tekrar onunla beraber olmak istemektedir. Amy Desi'den yardım ister. Desi Amy'e yardım etmeyi tekrar onunla beraber olmak için kabul eder. Desi Amy'i şehir merkezinden uzak bir eve götürür. Amy bu evde gizlenmeye başlar, bu sırada Desi Amy'e saplantılı bir şekilde davranmaya devam eder fakat bizim için bu kısmıyla ilgilenmemiz istenmez. Filmde asıl görmemiz gereken sebepsiz yere kötücül, ölüm saçan bir kadın temsilidir. Böylece Amy Nick'e tekrar geri dönebilmek için bir plan yapar ve Desi'nin boğazını keserek öldürür. Bu sahnede öldürme eylemi gerilimi artıracak şekilde farklı açılardan detay planlarla gösterilir, Amy kanlar içinde kalır fakat tavırları oldukça rahattır. Filmin ölümcül, felaketlere yol açan kadın temsili, Hollywood tarzı aksiyon sahneleriyle altı çizilerek vurgulanır. Amy bu cinayeti oldukça soğukkanlı şekilde işler ve olay yerinden hiçbir pişmanlık duymadan ayrılır.

Benzer bir anlatıma Seneca'nın *Medea* anlatısında rastlarız. Seneca'nın Medea'yı soğukkanlı bir katil ve kötülük saçan bir canı olarak sunumunu Medea'nın şu diyaloglarında görebiliriz;

“(…) Nasıl büyük bir keyif sarıyor içimi, bana rağmen, bak işte, git gide büyüyor. Bir tek bundan yoksundum, işte, seyirci. Sanırım, daha hiçbir şey bitmedi: o olmadan işlediğim cinayetin hiç tadı olmadı” (...) “Son odunu da sen koy oğulların adına, ey Iason, bir mezar dik. Karın, kayınbaban hak ettikleri şekilde öldüler, benim ellerimle gömüldüler; işte bu oğlun kaderiyle karşılaştı, bu ise senin gözünün önünde kavuşacak aynı akıbete” (Seneca 2007: 134-135).

Amy Nick'i felaketlere sürüklediği gibi, Nick'den önceki ilişkilerinde de aynı şekilde acımasızca erkeklerin hayatlarını mahvetmiştir. Desi'yi soğukkanlı bir şekilde öldürdükten sonra, Nick'in yanına dönerek evliliklerine kaldıkları yerden devam etmek ister. Medea ise Korinthos'da kardeşini öldürmüştür. Kötücül bir büyücü, uğursuz bir yabancısıdır. Kral ve kızını büyüleyerek öldürür ve Iason'dan intikam almak için kendi çocuklarını zehirler (Seneca'nın anlatısında çatıdan aşağıya atar). Sonrasında Atina'ya gider ve sevgilisi Aigeus'la evlenir. Anlatılarda ölüm ve felaket saçan kadın temsilleri, acımasız ve soğukkanlı bir şekilde sunulur. Bu sunumlarda kadınlara nedensiz ve sebepsiz yere kötücül olma özellikleri yüklenmesi bilinçli ve kültürel bir politikanın sonucudur.

Filmin finalinde Amy ortaya çıkar ve Nick'le evliliğine kaldıkları yerden devam etmek ister. Nick ise Amy'e daha fazla katlanmak istemez ve katılacakları bir televizyon programında Amy hakkında bütün gerçekleri

anlatacağını söyler fakat son anda Amy'nin hamileliğini öğrenir. Amy Nick'in dondurulmuş spermelerini kullanarak hamile kalmıştır. Böylece anlatıda tagedyalardan miras bir yöntem olarak 'deus ex machina' etkisi devreye girer, Tanrı Amy'nin hamile kalmasını sağlar. *Medea* anlatısında da görülen makine tanrı 'deus ex machina' kurgusu, hikâyenin gidişi karmaşık, içinden çıkılmaz bir hal aldığı durumlarda, özellikle Antik Yunan tiyatrosunda oldukça sık kullanılan bir yöntemdir. Mitolojik Tanrılar ya da modern anlatıda (*Gone Girl* örneği gibi) Tanrı olaya müdahale eder; ölmesi gerekeni öldürür, kurtarılması gerekeni kurtarırlar. Iason Medea'yı çocuklarının intikamını almak için öldürmeye gelir ve bu sırada 'deus ex machina' yani gökteki Tanrılar, Medea için kanatlı bir araba yollarlar ve Iason'u katil olmaktan kurtarırlar. Amy ise hamile kalarak Nick'in ondan ayrılmasına engel olur ve Tanrı evlilik kurumunu kurtarır.

Aldatılan Amy Nick'in haberi olmadan hamile kalır. Aldatılan Medea Iason'dan olan çocuklarını zehirler ya da çatıdan aşağıya atarak öldürür. Amy Nick'ten intikam almak için, çocuk istemeyen Nick'e bir çocuk verir. Medea Iason'dan intikam almak için kendi çocuklarını öldürür.

Örneklem olarak seçilen anlatılarda, mağdur edilen-mağdur eden, itaat eden-itaatsiz (özellikle kadınlar için) gibi taraflar yaratılmış olup, bu anlamda kadın ve erkek üzerinden yaratılan cinsiyet çatışması derinleştirilmiştir. Bu bağlamda, 'gerçek' ve 'gerçek olmayan' durumlar arasında sürekli algılarımızın manipülatif söylemlere maruz kaldığını görebiliriz. Nick hayatındaki her şeyi Amy'e borçludur. Kız kardeşiyle sahip oldukları bar, oturdukları ev, faturalar her şey Amy'e aittir. Bütün gücünü Amy'den alır. Iason, konumunu ve gücünü Medea'ya borçludur. Medea postun koruyucusu Kolkhis Ejderhası'nı kendi yaptığı uyuşturma etkisi gösteren bir ilaçla uyutur ve Iason Medea sayesinde çok istediği altın posta sahip olur. Medea Argon gemisinin peşinden gelen Kolkhis donanmasına engel olur, yolculukta hastalanan Iason'u şifacılığıyla iyileştirir, Korinthos'da bilgisi, becerileri ve şifacılığıyla saraya yakın olmayı başarır. Amy Nick için ailesini yaşadığı şehri bırakarak Missouri'ye taşınır, Medea Iason için babasını karşına alır, ülkesini terk eder ve Korinthos'da bir yaşam sürer. Amy Nick'in maddi anlamda bütün ihtiyaçlarını karşılamaya başlar, ailesiyle ilgilenir ve sonucunda Nick Amy'i bir öğrencisiyle aldatır. Medea Iason'a kral olabilmesi için ülkesinden altın postu çalar, Korinthos halkı tarafından kabul görmediği halde bu topluluğa uyum sağlamaya çalışır. Iason ise daha fazla güç elde edebilmek için Medea'yı aldatır ve Korinthos kralının kızıyla evlenmek ister.

Amy ve Medea güçlü, bilgili ve akıllı kadınlar olarak zayıf, yetersiz ve çıkarıcı eril hegemonyanın karşısında dururlar. Patriyarkal yapı eril gücün karşısında konumlanan, Aristoteles'in (2013) çıkarımıyla zeki ve erkeksi özelliklere sahip kadınları kabullenmez ve toplumsal düzeni korumak adına günah keçisine ihtiyaç duyar. Medea ve Amy günah keçisi olarak kötücül, yabancı, ölüm getiren kadın temsilleri olarak, birçok ataerkil senaryolarla devşirilmiş anlatılarda olduğu gibi, karşımıza çıkar.

## SONUÇ

Soyut inanç sistemleri (teolojiler, efsaneler, söylenceler) nesiller boyunca, nelere inanmamız gerektiğini toplumlara empoze eder. Bu anlamda büyük ataerkil dinlerin ortaya çıkışıyla beraber oluşturulan teolojik efsaneler patriarkal kültürün önemli provokatif söylemleri olarak karşımıza çıkar. Ataerkil kültürün söylencelerinde yer alan ölümcül kadın, felaketlere yol açan kadın (femme fatale) tiplemesi, eril anlatılarda çok sık rastlanan bir temsil olarak yüzyıllarca formüle edilir. Araştırma kapsamında incelenen, kötücül kadın söyleminin, tagedyalardan sinemaya kadar birçok alana nasıl sirayet ettiği görülmektedir. Özellikle heteroseksüel seçimi temel alan patriarkal kültür, kadın ve erkeği iki kutba ayırır. Dolayısıyla cinsiyet kategorisi karşımıza toplumsal cinsiyetli bir kategori olarak çıkar. Sinemada, özellikle geleneksel anlatı kalıplarında, erkek egemen ideoloji doğrultusunda biçimlenen kadın temsilleri, kadına filmler aracılığıyla toplumsal yapı içerisinde yerine getirmesi gereken rolleri hatırlatır bir nitelik taşımaktadır.

Medea'nın ülkesi olan Kolkhis, kadın ve erkeklerin birlikte söz hakkının olduğu, ataerkil toplum düzeninin kendini göstermediği Karadeniz kabilelerindedir. Medea, Kolkhis halkının saygısını kazanmış bir rahibe ve şifacıdır. Yunan medeniyetinde ise, tamamen farklı bir anlatımla, bir barbar ve bir yabancı olarak görülür. Medea söylencesinin ilk ortaya çıktığı halinde, Medea ve Iason'un çocukları, kralları ile prenseslerinin öcünü almak isteyen Korinthliler tarafından öldürülürler. Yunanlı yazar Euripides, bu söylence ortaya çıktıktan yaklaşık iki bin beş yüz yıl sonra söylenceyi değiştirir. Medea, Euripides'in anlatısında çocuk katiline

dönüştürülür. Daha sonraki yıllarda Romalı yazar Seneca tarafından tekrar kaleme alınan Medea anlatısında ise katil anne yorumu daha kötücül senaryolarla derinleştirilerek geliştirilir.

Ataerkil toplum düzenine sahip yazarlar Medea gibi toplumda ve yönetimde söz sahibi olan kadınları istemediklerinden Medea gibi örnekleri olabildiğince manipüle edip kötü göstermeye çalışırlar. Bu bağlamda eril bakış açısına sahip bu yazarlar, *Medea* söylencesinin sahip olduğu klasik anlatımı yıpratıp diğer bir anlamda *Medea* mitosunun gerçekliğine saldırırlar. Eril gücün tahakküm modelli anlayış yapısına rıza göstermeyen Amy ve Medea karakterleri anlatılarda ‘femme fatale’ yani öldüren kadın sunumuyla karşımıza çıkar.

Hollywood’un klasik anlatısı, geleneksel kadın temsil biçimini, ataerkil tragedya yazarlarının anlatım dillerinden miras almıştır. Bu bağlamda incelenen *Gone Girl* filmi ve *Medea* miti önemli bir örnek teşkil eder. *Gone Girl*’de, Nick’in sürekli yalan söyleyen ve kişilik bozuklukları olan karakteri, Amy’e atfedilen femme fatale imajı içinde arka planda kalır ve Nick mağdur tarafa geçer. Amy’nin filmin başında günlüğünden paylaşılan evliliğindeki sıkıntıları, onu bu noktaya taşıyan psikolojik nedenler, şiddet gören tarafın Amy olması gibi olaylar, filmin sonunda bir erkeğin hayatını cehenneme çeviren, baştan çıkartıcı ‘femme fatale’ arketipiyle manipüle edilir ve Hollywood tipi aksiyon sahneleriyle bu arketipin görsel imajı eylemleştirilir. Eril egemenlik tarihin en eski dönemlerinden bu yana geliştirdiği cinsiyetçi tahakküm modeliyle anlatıları ataerkil bilinçle tasarlamıştır. Kadın ya eril bakışın tahakkümünü kabullenmeli ya da ötekileştirilip günah keçisi ilan edilmelidir. Bu anlamda kadın temsillerini eril bakışın arzu nesnesi konumuna indirgeyen Hollywood, karşıt temsil formunda ‘femme fatale’ yani öldüren kadın arketipini kullanmaktadır. Günümüzde halen bu formun izlerini taşıyan temsiller, revize edilip başka araçlarla bizlere sunulmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akyıldız Ercan, Cemile (2013). “Mitolojide Çocuk Katili Kadınlar: Lilith, Lamia, Medea”, *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, vol. 5, no. 1, pp. 89-103.
- Aristoteles (2013). *Poetika*, (çev. Samih Rifat), Can Yayınları, İstanbul.
- Berger, John (2012). *Görme Biçimleri*, (çev. Yurdanur Salman), Metis Yayınları, İstanbul.
- Eisler, Riane (2015). *Kadeh ve Kılıç*, (çev. Dr. Orhun Burak Sözen), Maya Yayınları, İstanbul.
- Euripides (1943). *Medeia*, (çev. A. Hamdi Tanpınar), Maarif Matbaası, Ankara.
- Fildiş, Berna (2015). “Romalı Seneca’nın Ötekisi Medea”, *International Journal of Science Culture and Sport (IntJSCS)*, Special Issue 3, pp. 866- 878.
- Grossman, Julie (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*, Palgrave Macmillan, New York.
- Michel, Andree (1993). *Feminizm*, (çev. Şirin Tekeli), Yeni Yüzyıl Kitaplığı İletişim Yayınları.
- Mulvey, Laura (1993). “Görsel Haz ve Anlatı Sineması”, (çev. Nilgün Abisel), 25. *Kare Dergisi*, s. 3, ss. 18-24.
- Reiter, Rayna R. (2014). *Kadın Antropolojisi*, (çev. Bürge Abiral), Rubin, Gayle, “Kadın Ticareti: Cinsiyetin “Ekonomi Politikası” Üzerine Notlar”, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Seneca (2007). *Medea*, (çev. Çiğdem Dürüşken), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Stone, Merlin (2000). *Tanrılar Kadıncık*, (çev. Nilgün Şarman), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Wolf, Christa (2000). *Medeia*, Sesler, (çev. Turgay Kurultay), Telos Yayıncılık, İstanbul.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/> (27. 06. 2021).

## FİLMLER

*Gone Girl (Kayıp Kız)*, (Yön: David Fincher, 2014).

# DECONSTRUCTING HEGEMONIC SYMBOLS IN POSTMODERN FILMS: AN ANALYSIS OF DERVIŞ ZAIM'S CINEMATIC FILM RÜYA

*Meryem Ezel\**

ICW-2021-0304-02-09

## ABSTRACT

This paper is a semiotic analysis of the cinematic film *Rüya* (2016), which is directed by Derviş Zaim, who is a Turkish Cypriot filmmaker and novelist. The film employs four actresses to embody the main character Sine, a young female architect who is working in her uncle's construction company. Her quest for realizing her dream to become an installation-performance artist becomes analogous to the concept of change.

The aim of this paper is to deconstruct the film in terms of Roland Barthes' concepts in semiotic studies and Laura Mulvey's psychoanalytical approach to hierarchy and gender inequality. Zaim's film is about the very notion of hegemony, gender, and religion within the context of corrupted institutions in Turkey. It deals with some major elements of cinema, such as time, space, and symbolism. A central issue is the breaking of hegemonic masculine structures to re-construct a social system. The analysis is based mainly on three themes: First, it will deal with the theme of corruption within the hegemonic masculine context of a family firm. Second, it will deconstruct the re-occurring image of the cave within the context of the religious myth of 'The Seven Sleeping Men'. The cave becomes a symbol of death and re-birth to exhibit the need for a transformation of time, space and identity. Thirdly, it will analyze symbols of motherhood that seem to be a strong indication of the re-birth of a liberated, democratic, and ethical society.

**Keywords:** Semiotics, Derviş Zaim, *Rüya*, Hegemonic Structures

## INTRODUCTION

Postmodern films are characterized by intertextuality, non-linear narrative structure, a concern with hybrid identities, radical juxtapositions opposing to cinematic convention and to an extent, with conventional morality. They may be perceived in various styles comprising the manner of twisting the mindset of not only the actor portraying a certain character in a particular film. It may also affect the judgement and reasoning of the audience (Norman, 2011). Due to these complex features, a semiotic analysis of postmodern films becomes more complex and multi-layered. This article aims to present a semiotic analysis of Derviş Zaim's postmodern cinematic Film *Rüya* (2016).

---

\* Öğr. Gör. Doğu Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi

Rüya (Zaim, Rüya, 2016) is a cinematic film directed by Derviş Zaim, who is a Turkish Cypriot filmmaker and novelist (Zaim, Ruya, 2016). The film employs four actresses to embody the main character Sine, a young female architect who is working in her uncle's construction company. Her quest for realizing her dream to become an installation-performance artist becomes analogous to the concept of change. The film is from a semiotic point of view very complex to analyze, because multiple themes are displayed. The most apparent theme covered is about the corruption in the Turkish construction business, as Sine's uncle Rüstem is accused to have built knowingly a housing complex on a river bed. Another major theme is related to the transformation of women within an oppressive, manipulative, patriarchal system. Religion also plays an important role in this transformation as the third theme revolves around motherhood as a symbol for overcoming hegemonic structures.

## Semiotics of the cinema

Semiotics, which is the study of signs, has branched into many different subfields. The cinematic film is an important object of investigation for semioticians, as the film itself differs from instantaneous speech or still image. Christian Metz' theory on film semiotics is based on the Swiss linguist Ferdinand de Saussure's linguistic sign.

Films, for Metz, have a certain language with a certain structure. The predetermined structure of film is considered to be analogous to the linguistic syntax. In other words, the film, like a language, has a certain structure and certain rules. Yet, while the connection between the linguistic signifier and signified is arbitrary, the "filmolinguistic" ones are deliberate (Metz, Film Language, 1974). Another distinction between the linguistic of language and film is narrative in both. While the verbal narrative happens simultaneously in 'real' time and space, film narrative happens in different time – space relations. Thus, the cinema language is not considered as real, but as a reality set up and recorded in different times and settings (Metz, Film Language, 1974). The cinema's ability of play with space and time, allows the viewer to unfold various types of interpretations. For this reason, it could be assumed that a semiotic analysis of a film needs to be done multi-dimensionally.

Metz's (2017) semiological approach takes its first step by looking at the concept of the 'sequence'. Its existence is based on the "practice of filmmakers" as much as the "perception of the spectators" (Bellour & Metz, 2017, p.89) What is more, the way the sequences are organized, build the skeleton for a narrative or plot. Thus, the syntagma, that is the arrangement of sequences, plays a crucial role in film semiotics. The sequences which may be contradictory to one and other combine different images to form a code. The main feature of a code is that it remains consistent throughout a film. These codes create meaningful sequences, which in turn generate messages in a film (Stam, Burgoyne, & Filterman-Lewis, 1998). Hence, a film can be interpreted by unraveling the codes and the messages within the filmic-cultural-context.

While Metz work is significant to analyze a film in terms of plot and sequences, Roland Barthes (1977) approaches the analysis of images within sign systems. His approach of reading images like a literal text has a great impact on the interpretation of motion-pictures.

## The semiotics of Roland Barthes

Roland Barthes (1977) poses in *Rhetoric of the Image* the question whether pictorial representations of images can produce a proper sign system. Compared to linguistic semiotic, Barthes (1977) discusses whether the image can be analysed similarly to a written text. Barthes poses that an image can be analyzed on the literal and symbolic level. The literal level, he claims, can be considered to be denotative in meaning, while the symbolic level is connotative. Thus, Barthes suggests analyzing an image according to "the linguistic message, the denoted image and the connoted image" (Barthes, Image-Music-Text, 1977, p. 155). To begin with, Barthes' presumes that the modern image always incorporates a linguistic component which carries a message. This linguistic message is related to anchorage and relay. In anchorage, the reader or viewer has multiple possibilities to verbalize the denoted meaning of an image. On the other hand, relay is to look at the text and the image in a complementary way. Once the image has been interpreted in either way, the linguistic message limits the possible/impossible ways of reading the connotative level of a text/image. Anchorage may be considered in some media ideological, in that it leads the audience to receive only intended signifieds (Barthes, Image-Music-

Text, 1977, p. 156). Relay, which is less common in still pictures, looks at text and image in a complementary manner. The dual relationship is essential in film analysis because “dialogue functions not simply as elucidation but really does advance the action by setting out, in the sequence of messages, meanings that are not to be found in the image itself” (Barthes, Image-Music- Text, 1977, p. 157). Accordingly, it could be argued that the combination of image and sound form a linguistic message.

The denoted image, also considered as the image without codes, is regarded as representational as it clearly breaks away from real time-space relations. The photograph, especially, creates a sense of the past rather than present (Barthes, Image-Music-Text, 1977). On the other hand, in film, the creation of a fictional time-space relations creates a sense for the present. What is more, the audience is made to believe to be part of the fictional narrative presented with sound and sequences of images. Thus, it could be argued that the film has under all circumstances codes which form connotations. For Barthes (1977) connotation is part of a rhetorical reading of a picture. Connotations depend on, inter alia cultural, national, or aesthetic knowledge of the producer or audience. Moreover, connotations are regarded as difficult to interpret due to the lack of an analytical language. The set of connotators, which is made up of a number of different signifiers, is considered to be the rhetoric of the image. Considering the rhetoric of an image as ideology, the question of how to dismantle an ideology within a film occurs. Barthes (1977) proposes to use rhetorical devices such as metonymy as a tool to unfold the connotative meanings in an image. All in all, in terms of Barthes’ interpretation of images, it can be concluded that a film interpretation can be based on linguistics and rhetoric as the first deals with the structure and language, and the second with the underlying ideology imbedded in the film.

### Modern myths and semiotics

In Mythologies (1991), Barthes considers the modern myths to be also part of an ideological semiotic system. The modern myth is considered to have its own system. The semiotic system of mythologies is considered to be secondary, because myths are based on pre-existing signs. In the semiotic system of myths, Barthes calls the signifier *form*, the signified *concept* and the sign *signification*. The signifier in linguistic semiotics constitutes of the meaning of a mental imaged. This mental image pre-exists the mythical signifier. The reading and meaning process, according to Barthes, turns the previously mental process into a physical entity. Because of the pre- existence of linguistic sign in myths, Barthes suggests that the meaning of a mythological sign is formed in relation to other humanistic fields, such as history or sociology (Barthes, Mythologies, 1991). Due to this relation, Barthes raises the question of multiplicity of meaning making. For Barthes, modern myths do not have a fixed meaning, because “they can come into being, alter, disintegrate, disappear” (Barthes, Mythologies, 1991, p. 191). While linguistic signs refer to an arbitrary connection between signifier and signified, the modern myth’s function is to distort a pre-existing reality. In other words, myths function to change the meaning of a linguistic sign into a political sign (Barthes, Mythologies, 1991). The political sign, however, appears to an individual as the outcome of natural relationships and he/she reads the myths in ‘the system of facts, rather than the system of signs’ (Barthes, Mythologies, 1991, p. 130). Once these signs are considered as facts and natural entities, myth is thought to depoliticize speech. In this respect for example, hegemonic myth of the inferior woman is accepted as a fact, and modern mythologies allow to utter it in a natural manner rather than political. What is more, Barthes considers myth as a form of speech, because myth is mainly concerned with how a message is told (Boer, 2001). According to Boer (2011), myths are able to distort the primary-signifying reality or language “the second-order signifying system” (p.224). This distortion seems to serves a hegemonic system that seeks to eradicate the memory of the oppressed people. By losing their original myths, these oppressed people experience a loss in identity. Their existence is based on the secondary myth, established by the hegemonic power (Boer, 2001).

The male dominating hegemonic structure can be considered as one of the primary modern myth in cinematic film. For feminist film theorists, the psychoanalytical approach to film falls clearly into the male representations of desire (Stam, Burgoyne, & Filterman-Lewis, 1998). Since feminist film theory was a reaction to psychoanalytical film theory, it is crucial to look at both approaches in more detail.

According to psychoanalytical film theorists, the cinematic film constitutes meaning in a bidirectional manner. While the first meaning is created by an implied author, the second meaning is generated by the spectator’s imagination. The two components are complementing each other, in that the spectator’s interpretation of an

image or sound creates the full meaning of the film. Thus, it has been pointed out that the cinema operates on both the symbolic and the imaginary (Stam, Burgoyne, & Filterman-Lewis, 1998). The imagination becomes a space where the spectator can materialize unconscious desires. The spectator is considered to be in a semi-dream state when watching a film, which clearly refers to Freudian theory in that desires are covert in both the dream stage and the film watching stage. For psychoanalytic film criticism it is important to look at the film as a way of wish-fulfillment on a cultural ground (Allen, 2004). Besides Freudian theory, Lacanian theory of identity formation is used extensively in film analysis. The mirror stage according to Lacan is crucial as the child perceives its mirror image as someone alien to the self. So in the Lacanian imaginary, the formation of the self is related to the 'other' in the mirror (Allen, 2004). Considering the cinematic screen as a mirror, it could be suggested that the viewer may form parts of his or her identity by identifying the projected images. Thus, it could be suggested that the spectator experiences the cinema as a place for pleasurable wish-fulfilling and identity formation.

Psychoanalytical film theory was taken further by feminist studies, in that it critiqued the cinema to be a male dominating medium. Laura Mulvey (1975) found in her research on hierarchy and gender inequality that psychoanalytical film analysis serves best to explain why the cinematic space can be considered to be masculine. The main reason for that assumption lays in Freudian theory of the voyeuristic gaze. Freud defining this gaze a masculine action, reinforces this assumption. Another explanation Mulvey puts forward is the male desire for women in the voyeuristic gaze. Both, the male actors and spectators are considered as voyeurs who gaze at the female subject due to a feeling of threat (Mulvey, 1975). It is that threat of possible castration, that may lead to a wish for domination of the female subject. Yet, in terms of spectatorship, the female viewer cannot be excluded from the argument. Mulvey (1975) proposes four possibilities of women spectatorship that aligns with the psychoanalytical film theory. The first is the assumption that the female identifies herself with male characteristic of voyeurism. The second assumption concerns the woman's awareness of lacking the male organ. The third assumption is that the woman considers herself outside of the representational symbolic world. Thus, identity formation does not take place through the cinema. The final assumption Mulvey (1975) makes is that the female spectator discloses female oppression. The first and second assumption could be also explained in Barthesian terms. The myth of the oppressed woman who is lacking 'hu-Man' qualities has been naturalized by culture and cinematic representations. In this manner, male domination is accepted by a male and female audiences. The third assumption plays on the presence / absence relationship in semiotics. The woman considering herself absent may indicate that the woman does not identify herself with the existing vocabulary that describes women. So, the woman's presence is established in the very absence of definition. The final assumption is similar to Barthes proposition to create new signifiers in order to change the hegemonic system substantially. While the woman discloses patriarchal structures in films, she creates new vocabularies to change the desired modern myth. As there is to some degree truth to all assumption, it could be suggested that a feminist film analysis needs to consider all possibilities of the woman's role regarding a film (spectator or actress).

### **Analysis of Derviş Zaim's cinematic film *Rüya***

The analysis of the film focuses on three fundamental themes representing the overcoming of hegemonic structures: religion, corruption, and motherhood. All these themes are intertwined, so the analysis is carried out in an integrated way.

Religion is an important theme in the film as several religious icons and narratives reoccur constantly in the film. Both the icons and narratives are employed to resemble "continuity within change" (Zaim, Ruya, 2016). The Ayasofya mosque is an important symbol for this resemblance, because the originally built Byzantine church was transform by the Ottomans into a mosque. Even though, four minarets were added to the mosque, it continued to serve as a place for practicing religion. The Ayasofya mosque plays also an important role in Sine's life. All four sine characters visit the mosque several times in order to inspect the architecture. The reason for inquiring the Ayasofya mosque, is Sine's dream to design and construct a different mosque. The simultaneous presence of all four Sine characters in the film, infers not only a parallel life story, but also the four stages of Sine's liberation from male domination. The name Ayasofia or Hagia Sophia is a myth of domination itself, since it means literally 'holy wisdom'. It is believed to be an important symbol in pagan religions, because the name refers to the pagan Goddess Sophia. Later, in the fourth century, the name became an epithet attributed



to the Prophet Jesus Christ (Çift & Altunay, 2016). In terms of Barthes Mythologies (1991) the epithet can be considered as a myth of patriarchal domination. Thus the house for prayer, whether it is a church or mosque, becomes a symbol for male domination. Also, the whole narrative about whether or not a different structured mosque could be accepted is an indication of a patriarchal domination in religion. In order to present the radical change from male hegemony to the liberation of the female, Zaim uses the Sancaklar mosque opposing to the Ayasofya mosque. In the film, it is Sine who creates the idea of this type of construction. Sine proposes to build a mosque using the topography of a hill, that integrates the construction into the natural environment. The most crucial difference between the generally known and accepted mosque is that the mosque is built underground with a very simple minaret. Also, the lack of the traditional dome is a radical change in the perception of the mosque. Since, Sine is the creator of this new concept, it can be assumed that the previous male dominated myth is being 'overwritten' with a new myth telling the story of motherhood and creation.



Figure 1: Ayasofya mosque (Zaim, Rüya, 2016)

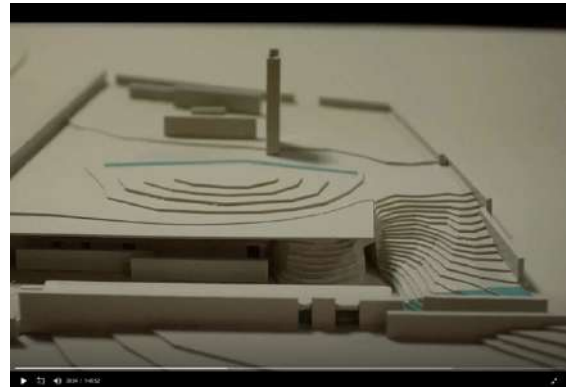


Figure 2: Sine's model of Sancaklar's mosque (Zaim, Rüya, 2016)

Another symbol of motherhood can be perceived through the necklace Sine loses at the spot of the Sancaklar mosque. The pattern of the necklace, which was a present from Sine's late mother, establishes the pattern of the ceiling of the Sancaklar mosque. A closer look at the pattern reveals several oval shapes, that makes it look like a seashell. Yet, more than a seashell, this pattern seems to represent the female reproduction system, that is of a womb.



Figure 3: Sine is talking to Yaren about her dream mosque (Zaim, Rüya, 2016).



Figure 4: Enlargement of the necklace (Zaim, Rüya, 2016).

The woman's liberation is analogous to the liberation of the hegemonic political structure represented in the film. On the denotative level, the film tells a story of political and institutional corruption in the construction industry. Due to the corrupted system, many financially disadvantaged people lose their homes, and due to the strong interwoven hegemonic corrupted system, the owners fail to claim for compensation. The housing association lose their first court case against the Mandala construction company (Sine's uncle's company), due to fake official documents. Sine feeling uncomfortable with the lies, goes to the destroyed housing site to talk to Yaren, the head of the housing association. Sine gets attacked by the other members and her uncle and partner Hakan talk her into filing a complaint to the police for harassment and kidnapping attempt. At this stage Sine represents strongly the product of the patriarchal system. She clearly doesn't have an opinion for herself. She does as she is told and even if she has doubts about what the male figures around her want her to do, she does not object. Yet, her sleep disorder signifies Sine's change of consciousness. The denotative place for transformation is the sleep clinic she goes to sort out her sleeplessness. The re-occurring dream she has whenever she sleeps in the clinic, however, is the connotative place of Sine's transformation. It specifically connotes liberation from corruption and male hegemony. Sine's dream is based on the religious story of seven young sleeping men. Due to oppositions these men faced by their pagan society, it is said that they took their dogs and went into a cave to sleep until the 'bad days' are over (Zaim, Rüya, 2016). The dog and the cave in the myth, symbolize protection of the people awaiting change. In Sine's dream the dog is a symbol for guidance, because it leads Sine to the Sancaklar mosque where the seven board members of the housing association. On a deeper level, the dog may be, in Barthes terms, a figure representing the expression of the self. According to Ladsaria and Singh (2016), the dog according to Barthes is a re-presentation of the real and his "attempt to extrapolate the provocation of other and memory [I]eads to the transformational self" (Ladsaria & Singh, 2016, p.29). Thus, the dog in the film can be seen as a trope for self-realization and change.



Figures 5 & 6: Sine's first and second night at the sleep clinic (Zaim, Rüya, 2016).

One significant scene in Sine's dream is when she enters the Sancaklar mosque, where the seven board members sleep. The men's position is embryotic, which signifies that the cave like mosque refers to the mother's womb. Yet, the shape the seven men form, seem to be analogous to Holbein's anamorphic skull. Zaim (2016) deliberately uses the anamorphic skull in order to direct the audiences gaze. The peculiarity of anamorphic shapes is that the audience has to look in a certain angle in order to recognize the image. Otherwise, the image is distorted and remains misinterpreted. If the gaze of the audience is from its left, the image the men form resembles the sign of the Turkish flag. What is more, the seven young men awaken in the myth when their beliefs are come to be accepted. Also, the seven board members re-awaken to a time which is freed from corruption.



Figure 7: The seven board members sleeping in the mosque (Zaim, Rüya, 2016).

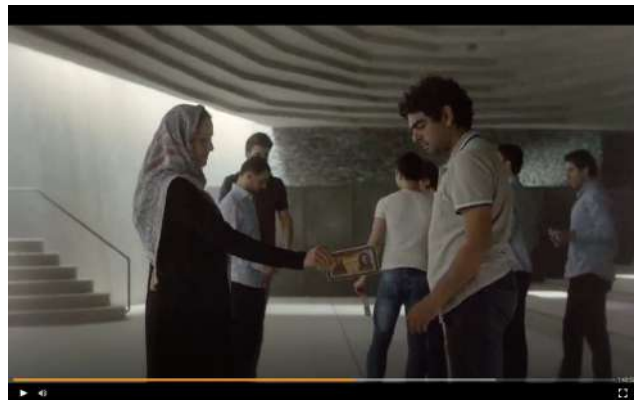


Figure 8: Sine gives Yaren money for food (Zaim, Rüya, 2016).

Even though the image on the banknote is not very clear it seems to be a representation of the first banknotes after the Republic of Turkey was established. In Figures 9 and 10 the similarities can be seen very clearly.



Figure 9 (Zaim, Rüya, 2016)



Figure 10 (Meydan, 2015)

Figure 10 shows on the right-hand side a clear picture of Mustafa Kemal Atatürk, who was the founder of the Republic of Turkey. In Figure 9 the audience can see a shadowy resemblance of the original banknote. Also the Gök Medrese mosque in Sivas appears on both bank notes on the left hand side of the notes. Accordingly, there is a strong indication that the time has changed to the beginning of the Republic. The disruption of linear time in the dream may have an effect of the viewer in terms of his or her own time relation.

## CONCLUSION

In conclusion, Derviş Zaim's film *Rüya* (2016) has three major themes which are interconnected with each other. Religion is represented with the symbols of the mosques. The traditional mosque represented as the Aya

Sofia mosque can be interpreted as a symbol for male hegemonic domination and oppression of Sine. In contrast the Sancaklar mosque stands in direct opposition and symbolizes the transformation of these hegemonic structures. The integration of the myth of the seven sleepers is another indication that the film is playing with dominant structures, because the Sancaklar mosque is analogous to the cave and the seven sleepers are represented by the members of the mass housing association. Sine waking the seven sleepers connotes that the patriarchal hegemonic structures have overcome.

The theme of corruption is portrayed by Sine's uncle and his construction company. The company stands for male domination in work and family life, as Sine's uncle tells her what she is supposed to do and what she should refrain from. Sine's role in the company is initially depicted as a traditionally respectful Turkish woman. Yet, with each transformation she changes also her behavior and revolts against her uncle's domination. What is more, when she stabs her uncle and goes to the police to testify against her uncle, Sine becomes a symbol for justice against corruption.

The final theme, which is the reversing of patriarchal myths to myths of motherhood may be a strong indication of the re-birth to a liberated, democratic and ethical society. The banknote implies that the film refers to the rebirth of the Republic of Turkey, where the problems of institutional corruption and social injustice do not exist anymore.

## Works Cited

- Çift, P., & Altunay, E. (2016). *Ayasofya'nın gizli tarihi*. Istanbul: Beyaz Baykuş.
- Allen, R. (2004). Psychoanalytical Film Theory. In *A Companion to Film Theory* (pp. 123-145). Cornwall: Blackwell Publishing.
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang. Barthes, R. (1991). *Mythologies*. New York: The Noonday Press.
- Bellour, R., & Metz, C. (2017). Interview on Film Semiology. In C. Metz, *Conversations with Christian Metz* (pp. 83-108). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Boer, R. (2001). The Robbery of Language? On Roland Barthes and Myth. *Culture, Theory and Critique*, 213-231.
- Ladsaria, S. K., & Singh, R. (2016). The "Semiotic Animal" in Roland Barthes: A Reflection on Calculating the Self as "Difference in Man". *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities*, 24-34.
- Metz, C. (1974). *Film Language*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Metz, C., Thomson, R., Freiberg, F., Rohdie, S., Flaus, J., Davies, J., . . . Martin, A. (2017). A Seminar with Christian Metz: Cinema, Semiology, Psychoanalysis, History. In *Conversations with Christian Metz* (pp. 206-230). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Meydan, S. (2015, 11 5). *Paralardaki İsmet İnönü resimleri*. Retrieved from Sözcü: <https://www.sozcu.com.tr/2018/yazarlar/sinan-meydan/paralardaki-ismet-inonu-resimleri-2719528/>
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 6-18. Norman, S. Ç. (2011). Postmodern Film: A cinematic genre. *sinecine*, 65-79.
- Stam, R., Burgoyne, R., & Filterman-Lewis, S. (1998). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post- structuralism and beyond*. London.
- Zaim, D. (Director). (2016). *Rüya* [Motion Picture].
- Zaim, D. (2016). *Rüya*. Retrieved June 15, 2019, from dreamthefilm.com: <http://www.dreamthefilm.com>

## YEŞİLÇAM SEYİRCİSİNE BAKIYOR: SİNERMADA FİLM İZLEME DENEYİMİNİN TEMSİLİ

*Dilara Balcı Gülpınar\**

ICW-2021-0102-02-10

### ÖZET

Türkiye sinemasının 1960'lı yıllardan itibaren dünyada yerli film üretiminde ve gösteriminde üst sıralarda yer alması, seyirci ve sinemacılar arasında yapılan yazılı olmayan bir sözleşmenin sonucudur denebilir. Film üretiminin, yapım şirketlerinin ve salonların yükselişe geçtiği 1960'lı yıllarda, sinema radyo ile birlikte alt ve orta sınıf başta olmak üzere halkın başlıca eğlence aracıdır. Bu dönemin seyircisinin açık ve kapalı salonlara akın etmesiyle sinemada film izlemek, günlük yaşamın ve eğlence kültürünün önemli bir parçası haline gelmiştir. Güçlü bir sermayeden ve devlet desteğinden yoksun sinemacılar, halkın taleplerini merkeze alan senaryolar tercih etmiş; bölge işletmecilerinin siparişlerinden, star sisteminden ve klişelerden yararlanarak seyirci beğenisini ön planda tutmuştur. Halk sineması gibi kuramların da ortaya atıldığı dönemde adeta bir seyirci hegemonyası yaratılmıştır. Öte yandan Yeşilçam'ın seyircisiyle kurduğu güçlü bağ, sosyo-ekonomik değişim, televizyon ve video gibi yeni teknolojiler ve siyasi gelişmeler nedeniyle 1970'lerde aşınmaya başlamış; 1990'larda ise Yeşilçam'ın anlatı kalıplarından bütünüyle uzaklaşmıştır. Seyirciye bu denli önem atfedilen Yeşilçam sinemasında, seyircinin film izleme deneyiminin temsili çalışmanın odağını oluşturmaktadır. Çalışmada, 1960-90 aralığında çekilen ve en az bir sahnesi açık veya kapalı sinema salonunun içi ve çevresinde geçen 25 filmde oluşan amaçlı örneklem oluşturulmuştur. Sinemada geçen sahnelerin film anlatısı içindeki önemi; salonların konumu ve yapısı, seyircinin cinsiyeti, sosyo-ekonomik durumu, film tercihleri ve seyir sürecindeki tutum ve davranışları içerik analizi yöntemiyle incelenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Yeşilçam Sineması, seyirci, temsil.

### ABSTRACT

The fact that Turkish cinema has taken the top decency in domestic film production and screening in the world since 1960s can be said to be the result of an unwritten contract between the audience and filmmakers. During 1960s, when film production, film production companies and film theatres were on the rise, cinema along with radio was the main entertainment tool of the people, especially the lower and middle class. As the audience of this period flocked to the indoor and open air film theatres, watching movies became an important part of daily life and entertainment culture. Lacking strong capital and government support, filmmakers preferred scripts that centered on the demands of the public; took advantage of the orders of regional managers, the star system and stereotypes to prioritize

\* Dr. Öğr. Gör. Dilara Balcı Gülpınar, Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü  
ORCID 0000-0001-7106-2805, dilara.balci@yasar.edu.tr

audience appreciation. At the time when theories such as “public cinema” were put forward, an audience hegemony was created. On the other hand, Yeşilçam's strong bond with its audience began to erode in the 1970s due to socio-economic change, new technologies such as television and video, and political developments. In the 1990s, Yeşilçam's narrative patterns were completely changed. The representation of the experience of watching movies in film theatres in Yeşilçam sinema is the main focus of this article. In the study, a purposeful sample of 25 films shot between 1960-90 was used, with at least one scene taking place in and around an indoor or open air film theatre. The importance of the scenes took place in the film theatre; the location and structure of the theatres; the gender and socio-economic status of the audience, their film preferences and attitudes and behaviors are examined by the content analysis method.

**Keywords:** Yeşilçam cinema, audience, representation.

## GİRİŞ

Türkiye’de sinema, film üretiminin, yapım şirketlerinin ve bunlara paralel olarak salonların artmaya başladığı 1950’li yıllardan, Yeşilçam’ın film yapım-dağıtım-gösterim süreçlerinin ve klişelere dayalı film anlatılarının geçmişte kaldığı 1990’lı yıllara dek seyircisiyle güçlü bağlar kurmuştur. 1960’lardan itibaren, Türkiye’nin yerli film üretiminde ve gösteriminde dünya genelinde üst sıralarda yer alması, sinemacılar ve seyirci arasında yapılan yazılı olmayan bir sözleşmenin sonucudur denebilir. Bu dönemde halkın taleplerini merkeze alan senaryolar, star sistemi, bölge işletmecilerinin siparişleri ve sinemanın devlet desteğinden yoksun olması, seyirci ve film endüstrisi arasındaki bağı kuvvetlendirerek adeta bir seyirci hegemonyası yaratır. Yeşilçam seyircisi, film üretimini ekonomik açıdan beslerken ve kültürel olarak da filmlere damgasını vurur ve adeta sinema endüstrisinin ana kaynağı olarak kabul edilmeye başlanır (Ayça, 1985: 82, 83). Bu görüşe uygun olarak 1960’ların ortasında ileri sürülen ‘Halk Sineması’ kuramına göre Yeşilçam, bölge işletmecilerine para veren, bilet satın alan halk sayesinde sermayesini oluşturmasından ötürü ‘halkın sineması’ şeklinde düşünülmelidir (Vardar, 2006: 312). Kuramı ortaya atan Halit Refiğ’in “1960’larda hedefimiz seyirciye ulaşmaktı. En iddialı yönetmenler bile zaman zaman seyirciye tavizler verirlerdi.” (Refiğ, 2003: 91) ifadesinden de anlaşılacağı gibi dönemin film yapım sürecinde seyircinin beğenisi ön planda tutulmuştur. İlgi gören konu, tür ve kalıplara odaklanılmış, seyircinin nabzını yoklayan bölge işletmecilerinin siparişleri doğrultusunda filmler çekilmiştir.

Sinemacılar için seyirci ne kadar önemliyse, alt ve orta sınıf seyirci için de sinema, özellikle televizyonun evlerde yaygınlaşması öncesinde, vazgeçilmez bir eğlence aracıdır. Bu yıllarda sinemada film izlemek, günlük yaşamın ve kültürün önemli bir parçası haline gelmiş; seyirci ilgisine paralel olarak film üretimi ve salon sayısı da katlanarak artmıştır. 1950’lerden itibaren, açık ve kapalı sinema salonlarının hızla artması sonucu sinemada film izleme kültürü oturmaya başlamıştır. Sinemanın merkezi olan İstanbul’da 1961 yılında 145’i açık olmak üzere 213 salon olması, 1975 yılında bu sayının 236’sı açık olmak üzere 373’e çıkması (Abisel, 2005: 104), sinema işletmelerinin kâr ettiğini ve dolayısıyla seyircinin sinemaya ilgi gösterdiğini ortaya koymaktadır. Serpil Kirel, bu dönemde sinemaya gitmek için giyinen, gişede sıra bekledikten ve film afiş ve fotoğraflarını inceledikten sonra çalan gongla birlikte salona giren seyircinin törensel bir havada ve hep birlikte film izleme deneyimi yaşadığını belirtmektedir. Salonlar ise tezahüratların yapıldığı, birlikte kahkahaların atıldığı eğlence ve sosyalleşme mekânlarıdır (2005: 153). Dolayısıyla temelde tek başına yapılan bir faaliyet olan film izleme, salonların yapısı ve seyir deneyiminin doğasıyla sosyal bir olguya dönüşür. Buna, iki bin seyirciye kadar çıkan geniş salonlar, süslemeci iç mimari, şık mobilyalar, localar, karanlık salonda ışıldayan dev perde de eklenince film izleme ritüelinin etkisi daha net ortaya çıkar (Erkılıç, 2006: 148, 149). Öte yandan 1970’lerin ikinci yarısından itibaren başlayan ekonomik krizin, siyasi ve toplumsal olayların, erotik filmlerin ve tabii televizyonun etkisiyle seyircinin salonlarda film izlemeye ilgisi belirgin şekilde azalmıştır. 1990 yılında İstanbul’daki salon sayısının 70’e gerilemesi bu durumun açık bir göstergesidir. Aynı yıl tüm Türkiye’de yalnızca 354 salon mevcuttur (Öz& Özkaracalar, 2020: 4). Bu sayının 2000’li yıllarda, seyirci sayısının yükselişe geçmesinden ziyade, salonların bölünerek küçülmesi nedeniyle bir miktar arttığı söylenebilir.

Filmler çekildikleri dönemin sosyo-kültürel yapısının izlerini taşımaktadır. Medya temsillerinin özellikle insan grupları ile ilişkili olmaları durumunda -söz konusu grupların bir kültürün ya da alt kültürün parçası olmaları nedeniyle- kültüre ilişkin veriler sunmaları kaçınılmaz hale gelmektedir (Burton, 1995: 113). Stuart Hall'ın belirttiğine göre temsil, anlamların üretilmesi ve kültürün üyeleri arasında değiş tokuş edilmesi sürecinin önemli bir parçasıdır. Medya temsilleri yoluyla hayali ve gerçek nesne, insan ve olaylar arasında zihinsel bağlantılar kurulur. Aynı kültüre ait olduğunda kurulan zihinsel bağlantıların kabaca da olsa benzeştiği söylenebilir (2002: 17). Bu görüşlere uygun olarak, Yeşilçam sineması için seyirci, seyirci için de filmler bu kadar önemliyken ve günlük yaşamın vazgeçilmez bir parçasıyken filmlerin, sinemada film izleme deneyimine ilişkin temsiller içermesi gerektiği akla gelebilir. Aynı zamanda sinema salonlarının da filmlerde görünürlüğü olan mekânlar arasında yer alması beklenir. Çünkü Özsoy'un da belirttiği üzere, geleneksel olarak sinemaya gitme eylemi; sinema salonu, film ve seyirci üçlüsünün bir araya gelmesinden oluşan sosyal ve mekânsal bir birlikteliktir (2017: 360). Öte yandan, her ne kadar Yeşilçam filmleri, seyircisine açık ve kapalı birçok sosyalleşme alanı ve eğlence mekânı sunsa da -ki bunlar ağırlıklı olarak meyhaneler, kahvehaneler, pavyonlar, gazinolar, çadır tiyatroları, lunaparklar, plajlar, stadyumlar hatta kumarhanelerdir- sinema salonları, popüler sinemasal mekânlar olmaktan hayli uzaktır. Filmlerde sinema salonlarının görünürlüğünün azlığı sinema seyircisinin ve film izleme deneyiminin temsiliyi tespit etmeyi güçleştirmektedir. Peki filmlerde sinema salonlarının az görünürlüğünün sebepleri ne olabilir?<sup>30</sup>

Öncelikle Sözen'in belirttiğine göre "Yeşilçam anlatılarının birçoğu, sinema diline tamamen aykırı olan 'sözlü anlatım' temeline dayanır" (Sözen, 2009: 704). Karanlık salonda film izleyen karakterlerin aralarında kuracağı diyaloglar, diğer eğlence mekânlarında geçen sahnelerle kıyasla kısıtlı olacağından, "diyalog sineması"nın anlatı yapısıyla uyumsuzluk gösterecektir. Bu durum sinema salonlarında geçen sahnelerin az ve aynı zamanda kısa olmasının temel sebebidir. Buna ek olarak sinemacıların, seyirciye sürekli Çamlıca Tepesi ve İstanbul Boğazi gibi manzara görüntüleri sunma yönündeki çabasına ters şekilde salonların, sinematografik olmayan mekânlar şeklinde düşünüldüğü varsayılabilir. Üstelik, bu mekânların doğru şekilde aydınlatılması da hem maliyetli hem de güçtür. Öyle ki örnekleme oluşturan filmlerin önemli bir bölümünde, ilgili sahnelerin gereğinden az ya da fazla aydınlatıldığı dikkati çekmiştir.

Yeşilçam filmlerinde sinema salonlarında geçen sahneler stüdyolarda değil gerçek mekânlarda çekilmektedir. Her gün sabah matinesinden başlayarak on iki saate yakın hizmet veren salonların kiralanması ve figüranla doldurulması, bütçeleri kısıtlı olan sinemacıları maddi anlamda zorlayacaktır. Ekonomik faktörlerin yanı sıra sinema salonunda film izlemeye gelen seyircinin beklentisinin, kendisi gibi olan hayali seyircileri izlemekten fazlası olduğu düşünülebilir. Tüm dünyada ticari sinema, seyircisine kaçış ve rahatlamanın sözünü vermektedir. Yeşilçam seyircisi, ekonomik anlamda kendisini zorlamayan sinemanın yabancıysa değildir, ancak gece gidilen içkili mekânlara merak ve özlem duymaktadır. Dahası, filmleri seyirci için en çekici kılan unsurlardan birinin, sinema bileti parasıyla gece hayatı illüzyonunu yaşamak olduğu ileri sürülebilir. Yeşilçam, seyircisine alışık olduğu karanlık salonlar yerine bu eğlence mekânlarını göstermeyi vaad eder ve bu vaadini gerçekleştirir.

## AMAÇ VE YÖNTEM

Bu çalışmanın amacı, 1960-1990 arası dönemin sosyo-kültürel yapısının şekillendirdiği imgelerle süslü Yeşilçam filmlerinde, seyircinin, sinema salonlarının ve bu salonlarda film izleme deneyiminin temsiliyi incelemektir. Çalışmada yöntem olarak kullanılan içerik analizi, Geray'a göre, medya kişi ve kümelerinin eğilimlerinin ortaya çıkarılması, medya içerik üreticilerinin amaçlarının ortaya konması, medya içeriğinin gerçek dünyaya karşılaştırılması, medyanın etkisinin tespit edilmesi ve belli kümelerin temsil edilmiş şekillerinin değerlendirilmesi için kullanılan bir yöntemdir (2014:137,138). Yıldırım ve Şimşek'e göre de "içerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenlemek ve yorumlamaktır" (2011:

<sup>30</sup> Yeşilçam filmlerinin "sinemada film izleme" eylemini temsil etme konusunda son derece ketum davrandığı görülmektedir. Salonlarda geçen sahneler içeren filmler sayısal olarak azdır; söz konusu sahnelerin süreleri oldukça kısadır ve bu durum filmlerin tespitini güçleştirmektedir. Örnek olarak, *Oğlum Oğlum* (Mehmet Dinler, 1965) filminde Orhan karakterinin oğlu ile sinema salonunda film izlediği sahnelerin süresi yalnızca 27 saniyedir. Örnekleme oluşturan filmlerin büyük çoğunluğunda bu sahneler -başlıca sinemasal mekânları sinema salonlarının oluşturduğu *Benim Sinemalarım* (Firuzan&Karamustafa,1990) istisna olarak kabul edildiğinde- birkaç dakikayı geçmemektedir.

227). Buna uygun olarak iki temel tema belirlenmiştir: sinema salonları ve sinema seyircisi. Bu iki temadan hareketle filmler analiz edilirken aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- 1-Filmlerde ticari/özel sinema salonları/film gösterim mekânları nasıl temsil edilmektedir?
- 2-Bu mekânlarda film izleyen seyirci ve film tercihleri nasıl temsil edilmektedir?
- 3-Film izleme deneyimine ilişkin temsillerin 1960-1990 yılları arası dönüşümü hakkında neler söylenebilir?

Örnekleme oluşturan filmlerde öncelikle sinema salonlarının konumu, iç ve dış yapısı; yapılan gösterimlerin sosyal ve ticari boyutu ve sergilenen afişlerin içeriği değerlendirilmiştir. Ardından cinsiyet, sosyo-ekonomik durum, sinemaya gitme sebepleri, filmlerin yalnız ya da grup halinde izlenmesi, tercih edilen filmler ve salondaki davranışlar üzerinden seyirci temsilleri incelenmiştir. Salon ve seyirci temsilinin on yıllar içerisindeki dönüşümü tartışılırken içerik analizi, betimsel analiz ile desteklenmiştir.

## ÖRNEKLEM

Bu çalışmada, sinemanın altın çağı olan 1960'lı yıllardan, çöküş yılları olan 1990'ların başına dek çekilen filmler arasından 25 filmlik bir amaçlı homojen örneklem oluşturulmuştur. Örneklem oluşturulurken, ticari ya da özel bir sinema salonu ve çevresinde (salon girişi, gişe önü ya da fuayesi gibi) seyircinin film izlemeyi beklediği, film izlediği ve/veya film bitişinde salondan ayrıldığı sahneler içeren filmlerin seçilmesine dikkat edilmiştir. Bu amaca uygun olarak seçilen filmlerin 8'i 1960-1969, 9'u 1970-1979, 8'i ise 1980-1990 aralığında çekilmiştir. Yalnızca sinema binasının önünde geçen ya da film çekim sürecini konu alan filmler, seyirci temsilinin incelenmesine elverişli olmamaları bakımından örneklemin dışında tutulmuştur.

## BULGULAR VE YORUM

### Düş Şatoları mı? Sinema Salonlarının Temsili

Yeşilçam sinemasında temsil edilen film seyir mekânları, ağırlıklı olarak ticari sinema salonlarıdır. Örneklem filmlerinin yalnızca ikisinde, özel gösterim mekânlarının tercih edilmiş olduğu dikkati çekmektedir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde (Yavuz Turgul, 1990) baş karakter yönetmen Haşmet Asilkan'ın filminin galası, ismi belirtilmeyen bir sanat merkezinde (gerçekte *Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema TV Bölümü'nün* sinema salonu) yapılırken; *Hayallerim Aşkı ve Sen* (Atıf Yılmaz, 1987) filminde ise benzer şekilde film içinde çekilen filmin ön gösterimi, filmde görev alanlar için, prodüksiyon şirketine ait küçük bir salonda düzenlenir. *Leyla ve Mecnun Gibi* (Nejat Saydam, 1963) ve *Sisli Hatıralar* (Nejat Saydam, 1972) filmlerinde ticari sinemalarda, oyuncu katılımıyla düzenlenen galalarla karşılaşılır. Gala gösterimlerini içeren sahnelerde gazeteciler, çiçek ve çelenkler, seyirci izdihamı ve fotoğrafçılar ön plana çıkmaktadır.

Örnekleme oluşturan filmlerde karşılaşılan sinema salonlarının 21'inin -Yeşilçam'da filmlerinin öykülerinin büyük bölümünün İstanbul'da geçmesine paralel olarak- İstanbul'da yer alan gerçek mekânlar olduğu dikkati çeker. Geriye kalan dört filmde *Kanlı Deniz* (Orhan Elmas, 1974) Marmara Adası'nda, *Doktor Civanım* (Kartal Tibet, 1982) ismi belirtilmeyen bir nahiyede, *Anayurt Otel*i (Ömer Kavur, 1986) uyarlandığı romana uygun olarak Manisa'da; *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987) ise Adana'da geçmektedir. Şaşırtıcı şekilde, İstanbul dışında küçük yerlerde ve İstanbul'un kenar semtlerinde çekilen filmler de dâhil olmak üzere, örneklem filmlerinin büyük çoğunluğunda (23'ünde) açık hava sinemalarına rastlanamamıştır. Oysa 1960 ve 1970'li yıllarda İstanbul'da ve Türkiye genelinde açık hava sinemalarının, kapalı salonlara göre sayıca fazla olduğu bilinmektedir (Abisel, 2005: 104).

Filmlerde kapalı salonlar kullanılmış olsa da açık hava sinemaları, duvarlarla çevrelenmemeleri nedeniyle, film izleme sürecinde kuralların çok daha esnek olduğu; seyircinin konuşmak, yorum yapmak, gülmek, ağlamak, haykırmak gibi eylemlerinde daha özgür oldukları mekânlar olmaları bakımından (Gökmen & Gür, 2017: 4) Yeşilçam'ın söze dayalı anlatı yapısıyla çok daha uyumludur. Açık hava sinemalarını gerçekçi bir bakış açısıyla sunma çabasında istisnai bir film olan *Kanlı Deniz*'de, Marmara Adası'nda bir köyde yaşayan halkın yaz akşamları tek eğlencelerinin sinemada film izlemek olduğu anlaşılır. Filmde, bir köy evini andıran sinema binasının yıkık dökük gişesinden biletini alarak iç salona geçen Ahmet ve diğer seyirciler, filmin başlamasını kendi evlerinin bahçesindeymişçesine beklerler. Kapalı salonları mekân olarak kullanan filmlerden farklı



olarak yer göstericinin olmadığı salonda herkes istediği yere oturur, sohbet edilir, sigara içilir, hatta ayrı servisi yapılır. 1990 gibi ileri bir tarihte çekilen *Benim Sinemalarım* filminde ise çok sayıda kapalı salonun yanı sıra, baş karakter olan Nesibe'nin çocukluğunu konu alan bir sahnede bir açık hava sineması mekân olarak kullanılmıştır. Bu sahnede sinemaya meraklı iki çocuğun, havaların soğuması nedeniyle yazlık sinemanın kapanacak olmasından duydukları üzüntü vurgulanır. Öte yandan filmde açık salonun görünür olduğu kısa sahne gündüz geçtiğinden, seyirci profili ve davranışlarının temsiliyle karşılaşılmamıştır.

Yeşilçam filmlerinde film izleme mekânları olarak kapalı salonların tercih edilmesini, filmlerin geçtikleri mevsimler ve karakterlerin sosyo-ekonomik durumları ile açıklamak pek mümkün değildir. Örnekleme oluşturan filmlerin büyük çoğunluğu, dış sahnelerden anlaşılacağı şekilde yaz ve bahar aylarında çekilmiş; 11 film örneğinde alt sınıftan baş karakterlerin, bilet fiyatlarının çok daha ucuz olduğu bilinen açık salonlar (Gökmen & Gür, 2017: 8) yerine kapalı salonları tercih ettiği gözlemlenmiştir. Sinemacıların tercihlerini açık yerine kapalı salonlardan yana kullanmaları, sinemasal zaman ve film öykülerinden ziyade çekim sürecinin zorluklarıyla ve ekonomik nedenlerle ilişkilendirilmelidir. Koltuk sayısı çok daha fazla olan açık hava sinemalarının günlük kirası, kapalı salonlara göre fazla olacak; bu salonların doldurulması için çok daha fazla figüran gerekecektir. Buna ek olarak açık hava sinemalarında, kapalı salonlardan farklı olarak gündüz çekim yapmak da mümkün değildir. 1990'lı yıllara gelindiğinde ise bir yandan açık hava sineması kültürünün gerilerde kalması, diğer yandan yerli film üretiminin azalmasına paralel olarak salonların İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren en az sayıya düşmesi (Türkiye genelinde yalnızca 290 salon) (Işığın, 2003:45) nedeniyle, sinemada film izleme deneyimine nostaljik bir bakış açısıyla yaklaşılmaya başlanır. *Benim Sinemalarım* ve çekim tarihi dolayısıyla örneklemin dışında kalan bazı dönem filmlerinde (*Piano Piano Bacaksız*, Tunç Başaran, 1991; *Zıkkımın Kökü*, Memduh Ün, 1992; *Vizontele*, Yılmaz Erdoğan, 2001) sinemasal mekân olarak açık hava sinemalarının tercih edilmesi, Yeşilçam'ın altın çağına ve film izleme kültürünün erken dönemlerine olan özlemin yansımaları şeklinde yorumlanabilir.<sup>31</sup>

1960-1990 aralığında çekilen filmler incelendiğinde, sinemaya nostaljik bir bakış açısıyla yaklaşılmayan bu dönemde Yeşilçam, seyircisine Burçak Evren'in deyişiyle "Düş Şatoları"ndan (Evren, 1998) ziyade, kapalı, basık, karanlık ve teknesiz salonlar sunmaktadır. Bu gerçek mekânların, -*Benim Sinemalarım* dışında- film seyrini törenselleştirmeye hizmet eden dev perdeden, bini aşkın koltuktan ya da süslü iç dekorasyondan yoksun olduğu açıktır. Film seyir mekânlarındaki yegâne süs, fuayede ve hatta salonların çoğunlukla ahşap olan duvarlarında ve bazen de binaların dışında asılı olan yerli ve yabancı film afişleridir. Örnekleme yer alan filmlerin 18'inde, film afişlerinin bina girişinde, fuayede ve hatta zaman zaman salon içinde kullanıldığı görülür. Filmlerin çekildikleri tarih ilerledikçe, aksesuar olarak kullanılan afişlerin içeriği de değişir.

1960'lı yıllarda çekilen filmlerde, sinema salonu sahnelerinde ağırlıklı olarak yerli melodram türünde filmlerin afişleri göze çarpmaktadır. *Biz de Arkadaş Mıyız?* (Ülkü Erakalın, 1962) filminde sinemanın girişinde 1955-61 aralığında çekilmiş *Telli Kurşun*, *Çılgın Bakire*, *İki Yetime* ve *Satın Alınan Adam* gibi ağdalı melodramların; *Yaşlı Gözler* (Ertem Eğilmez, 1967) filminde ise fuayede, aynı yıl çekilen *Hırçın Kadın* ve *Galatalı Mustafa* filmlerinin afişleri asılıdır. 1970'li yılların filmlerinde, sinemadaki değişime paralel olarak, melodramların yanı sıra avantür ve arabesk filmlerin afişlerinin de kullanıldığı dikkati çeker. *Kanlı Deniz* filminde Ahmet karakteri, açık salonun iç duvarlarında sıralanan *Namus*, *Yirmi Yıl Sonra*, *Utancı* gibi melodramların afişlerini inceler. Aynı yıl çekilen *Zavallılar* (Yılmaz Güney, 1974) filminde gişenin çevresinde *Gaddar*, *Dünyayı Kurtaran Adam*, *Beyaz Kurt* gibi bilimkurgu, macera filmlerinin afişlerinin asılı olduğu görülür. 1978 yapımı *Sultan* (Kartal Tibet) filminde fuaye alanı, yine aynı yıl çekilen arabesk film *Derbeder*'in lobi kartlarıyla süslüdür. 1980'lerin filmlerinde ise yabancı film afişlerinin yerli afişlere kıyasla daha fazla kullanıldığı söylenebilir. *Doktor Civanım* filminde sinema salonunun içinde ve dışında, çoğunluğu Cüneyt Arkın'ın oynadığı 1973-79 yılları arasında çekilmiş tarihi ve avantür filmlerinden oluşan yerli afişlerin yanı sıra yabancı macera ve erotik film afişleri de seçilebilmektedir. *Su da Yanar*'da, *Jaws* ve *Rocky 3* gibi 1980'lerin popüler Hollywood filmleri

<sup>31</sup> Bu nostaljik bakış açısının örnekleme filmlerindeki en erken tarihli örneği 1974 tarihli *Mavi Boncuk* (Ertem Eğilmez)'tur. Bu filmde eskiden sinema önlerinde karborsa bilet satan Baba Yaşar'ın evinin duvarları yerli ve yabancı film afişleriyle doludur. "Eski filmlerin afişleri. Hayatımızı kurtaran filmlerin. Hey gözünü sevdiğimin Avare'si. (...) Ne filmi be. Tam 14 hafta oynadı. Oğlumu bu filmde kazandığım parayla büyüttüm." cümlesinden anlaşılacağı gibi *Avare*'nin (1951) Türkiye gösteriminin yapıldığı 1950'li yıllar, karborsa bilet satışının yapılacağı kadar sinemaya olan ilginin yoğun olduğu yıllardır. 1970'lerde bu durumun değişmiş olduğu Baba Yaşar ve arkadaşlarının artık futbol maçları için bilet satmaya başlamaları şeklinde açıklanır. Filmin çekildiği 1974 yılının erotik film furiasının başladığı döneme denk gelmesi ve televizyonun da etkisiyle ailelerin salonlardan uzaklaşmaya başlamaları tesadüf değildir.

öne çıkarken, *Gol Kralı* (Kartal Tibet, 1980) ve *Anayurt Otel*'inde bu kez Uzakdoğu karate filmlerinin afişleri dikkati çekmektedir. II. Dünya Savaşı'nı konu alan bir dönem filmi olan *Karartma Geceleri*'nde (Yusuf Kurçenli, 1990) Mustafa'nın polis kontrolünden kaçmak için girdiği sinemanın girişinde 1942 yapım *Dertli Pınar* adlı yerli filmin büyük boy afişi görülür. Aynı yıl çekilen ve 1960'larda geçen *Benim Sinemalarım* filminde ise Nesibe'nin film izlediği Beyoğlu sinemalarında yalnızca yabancı filmlerin<sup>32</sup> gösterimi yapılmış gibi bir izlenim yaratılmıştır.

Sinema mekânlarının görünür olduğu filmlerde sahneler binaların girişinde, fuayede gişe ve çevresinde, salonların içinde ve buradaki loca ve balkonlarda geçmektedir. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* dışında, sinema salonlarının önemli bir parçası olan projeksiyon odası çekimleriyle karşılaşmamıştır.<sup>33</sup> Bu filmde arka arkaya iki sahnede, Süha adlı projeksiyon görevlisi, prova almak amacıyla filmi makinaya sararken; film içinde çekilen filmin yönetmeni Haşmet Asilkan, bobinlerin karışabileceği konusunda endişeye kapılır. Bu filmin dışında, örneklem filmleri gösterim sürecinin teknik yapısı hakkında ipucu içermemektedir çünkü filmlerde sinemada film seyrine yalnızca sosyal ve kültürel bir faaliyet olarak yaklaşmaktadır. Projeksiyon odalarında geçen sahneler ilerleyen yıllarda -biraz da *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988) filminin başarısının etkisiyle- film çekmeyi ya da izlemeyi tutku haline getiren karakterlerin anlatıldığı *Zıkkımın Kökü*, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* (Ahmet Uluçay, 2004), *Sinema Bir Mucizedir* (Memduh Ün, Tunç Başaran, 2005) gibi dönem filmlerinde ve yine nostaljik bakış açısının etkisiyle görünür olmaktadır.

## Filmin İkinci Yarısını Görmek Şart Mı? Sinema Seyircisinin Temsili

Sinemada film izleme deneyiminin ikinci boyutu seyirciler olup, sinema salonlarının mekân olarak kullanıldığı filmlerde, sinema seyircisine ilişkin temsillerle karşılaşmaktadır. Filmlerde, bu sinemasal mekânları dolduran seyircinin cinsiyeti, sosyo-ekonomik durumu, kimlerle film izlediği, sinemaya gitme sebepleri, hangi filmleri tercih ettiği ve film izleme sürecindeki davranışları hakkında ipuçları sunulur.

25 filmlik örneklem göz önüne alındığında, özellikle 1980 ve öncesinde çekilen filmlerde sinemada geçen sahnelerde, salonların doluluk oranlarının fazla olduğu ya da kullanılan çekim açı ve ölçekleriyle salonun kalabalık olduğu izleniminin uyandırılmaya çalışıldığı dikkati çekmektedir. *Leyla ile Mecnun Gibi* ve *Sisli Hatıralar* filmlerinde, gala gecelerinde geçen sahnelerde fazla sayıda figüran kullanılmış ve salonda izdiham olduğu vurgulanmıştır. *Sultan*, *Kanlı Deniz* ve *Doktor Civanım* gibi kırsal alanda ya da İstanbul'un kenar semtlerinde geçen filmlerde yine tamamen dolu olduğu görülen salonlarda aileler ve komşular hep birlikte film izlemektedir.

Açık salonların yapısıyla ilişkili şekilde sinemaların çoğunlukla gece matinesleriyle hatırlanmasına tezat olarak, örneklem filmlerinin yedisinde gündüz film izlemeyi tercih eden seyircilerle karşılaşmıştır. 11 filmde ilgili sahneler akşam ya da gece matinesinde geçerken, yedi filmde -kapalı salonlardan dolayı- günün hangi zamanında film izlendiği tespit edilememiştir. Dolayısıyla filmlerde sunulan seyirci yalnızca gece değil, gündüz de film izleme deneyimi yaşayabilmektedir. Üstelik salonlarda film izleyen kadın ve çocuk seyircinin erkeklere göre de belirgin şekilde az olduğu da söylenebilir. 1980 sonrasında, toplumsal yaşam ve sinemadaki değişimlerin erkek seyirciyi kaçınılmaz olarak arttırdığı bilinmektedir. Buna uygun olarak, *Anayurt Otel* ve *Su da Yanar* gibi filmlerde, sinema salonunun tamamen erkek seyirciyle dolu olması, karate ve boks gibi spor filmlerinin gösterimiyle ilişkilendirilebilir. *Su da Yanar* filminde, *Rocky III Veda* filminin afişleriyle süslü sinema binasının önünde müşteri çekmek için çıtırtkanlık yapılırken de yalnızca erkek seyirciye seslenilir: "Rocky başlıyor. Bugünkü program devamlı! Rocky'yi kaçırmayalım beyler". Öte yandan 1960 ve 1970'li yıllarda çekilen *biz de Arkadaş Mıyız?* *Leyla ve Mecnun Gibi* ve *Sisli Hatıralar* filmlerinde de hem ana karakterlerin hem de seyircinin çoğunluğunun -temel motivasyonu beğendiği kadın oyuncularını görebilmek olan- erkeklerden oluştuğu görülür. Yeşilçam sineması, melodram türünün popülerliğinden ötürü çoğunlukla kadın seyirciyle özdeşleştirilir. Öte yandan filmlerin seyirci temsillerinin çoğunluğunun erkeklerden oluşması oldukça ilgi çekicidir.

<sup>32</sup> *Kırmızı Değirmen*, *Mavi Gül*, *İkiyüzlü Melekler*, *Kamehyalı Kadın*, *Kontun Aşkı*, *Sevdalı Kadın*, *Niagara*, *Lekeli Kızlar* (Yaşartürk, 2010)

<sup>33</sup> *Kanlı Deniz* filminde projeksiyon aleti ve operatörünün görünme sebebi, ayrı bir odada bulunmayıp açık salonun en arkasından konumlanmalarından kaynaklanmaktadır.

Genel seyircinin sosyo-ekonomik durumuyla ilgili yorum yapmak zor olsa da, 14 filmde sinemaya giden ana karakterlerden en az birinin, kırsalda ya da kentin kenar mahallelerinde yaşayan, günlük işler yaparak geçinmeye çalışan, kirasını ödemekte güçlük çeken veya kimi zaman ufak suçlar işleyen dar gelirlilerden oluştuğu görülmektedir. Filmlerin dokuzunda, orta sınıftan eğitim almış karakterler yer alırken, yalnızca *Gol Kralı* ve *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972) filmlerinde zengin olduğu vurgulanan karakterlerle karşılaşılabilmiştir. Buna göre filmlerde, ağırlıklı olarak orta-alt sınıftan seyirci temsiline yer verildiği ileri sürülebilir. Her ne kadar Kolker'e göre filmler pahalıya üretilmelerine rağmen seyirci tarafından ucuza tüketilebilseler de (Akt: Kirel, 2020: 26) bazı filmlerde seyircinin gelir durumu öyle düşüktür ki, bilet parasını bile karşılamakta güçlük çektikleri görülür. Örneğin, *Zavallılar* filminde sevdiği kızı takip eden ve onun arkasından sinemaya girmek isteyen delikanlı, bilet parası çıkmayınca gişe sırasından iyi giyimli bir adamdan “*Abi karnım aç. Bir ekmek parası sevaptır...*” sözleriyle para ister. Örnekleme yer almayan filmlerden *Balathlı Arif*'te (Atif Yılmaz, 1967) Yılmaz Güney'in canlandığı Arif, cebindeki para sinema biletini karşılamaya yetmediği için, sinemanın önündeki yabancı film afişlerinde yer alan bikinili kadın resimlerini incelemekte yetinir. Daha sonra yerde bulduğu bozukluğu sinirle denize fırlatıp atacaktır. *Yasak Sokaklar* (Feyzi Tuna, 1965) filminde Ali, sinemaya girmek isteyen kız arkadaşını parası olmadığı için “*Bir arkadaşım görmüş. Felaket, uykuluk bir filmmiş (...) Bu havada hiç çekilmez. En iyisi dolaşmak.*” sözleriyle filmden soğutmaya çalışır. Bu son iki film, ana karakterlerin binanın içine girmemelerinden dolayı örnekleme dâhil edilmemiştir. Benzer ekonomik sıkıntıları -özellikle 1980'li yıllarda- sinema işletmecileri de yaşayabilmektedir. *Doktor Civanım* filminde seyircisini televizyonlu kahvehaneye kaptıran Ruşen Ağa, Çiçek Sineması'nın girişine “*3 Film Birden Devamlıdır*” yazısı yapıştırır ve fiyatları yarıya düşürür. Seyircilere dondurma ikram ederek salonu doldurur. Yine de iflasın eşiğine gelmekten kurtulamaz.

Jarvie'ye göre sinemaya aileler, akrabalar, arkadaşlar ve sevgililerle gidilmesi, film izleme deneyiminin hep birlikte yaşanması ve sonrasında tartışılması filmin sosyalleştiren yanını beslemektedir (Akt. Gökmen & Gür, 4). Öte yandan beklenmedik şekilde, filmlerde temsil edilen seyircinin büyük oranda (10 filmde) yalnız başına film izlemeyi tercih ettiği görülür. Söz konusu sahnelerde sinema salonları, hafta sonları yapacak bir şeyi olmayan yalnız karakterlerin vakit geçirmek için gittikleri mekânlar olarak sunulur. *Kanlı Deniz* filminde, annesine sinemaya gitmeyi teklif eden Ahmet olumsuz cevap alınca tek başına yola çıkar. *Buğulu Gözler* (Safa Önal, 1970) filminde Faruk, öğle vakti yalnız gittiği sinemada, film arasında fuayede karşılaştığı Canan'a şöyle der: “ *pazar günü bir sinemada tek başımıza vakit geçirmeye mecbur olacak kadar yalnızız. Filmin ikinci yarısını görmemiz şart değil. Hava da güzel. Çıkalım mı? Bundan sonra olacakları ben anlatayım size. Filmin nasıl biteceği besbelli. Kız sevdiğine kavuşacak. Kötü adam da belasını bulacak.*” *Elveda* (Tunç Başaran, 1967) filminde ise Kemal, tek başına gittiği sinemada Meral ile karşılaştığında “*Bu sıcakta sinema pek çekilmiyor değil mi?*” diyerek denize gitmeyi teklif eder.

Örnekleme incelendiğinde, filmlerde sinemaya arkadaşlarıyla gitmeyi tercih eden karakterlerin; sevgili, eş ve ailelerle film izleyen karakterlere göre öne çıktığı gözlemlenmiştir. Yedi filmde, iki ya da daha fazla arkadaşın zaman geçirmek için çoğunlukla gündüz matinesinde film izlediği sahnelere yer verilir. *Siyah Gelinlik* (Orhan Elmas, 1973) filminde Pınar, tezgahçılık yaptığı butikte çalışan arkadaşıyla sinemaya giderken “*Bütün eğlencemiz sinemaydı*” yorumunu yapar. *Biz de Arkadaş Mıyız? Leyle ve Mecnun Gibi ve Zilli Nazife* (Memduh Ün, 1967) filmlerinde dar gelirli erkek ve kadın arkadaş gruplarının çalışmadıkları günler vakit geçirmek için tek çareleri sinemada film izlemektir. Eğitim seviyesi de düşük olan bu karakterlerin film tercihlerinde “eğlence” temel faktör olarak karşımıza çıkar. Seyirci, perdede kendi yaşam şeklini görmekten kaçınmaktadır. “*Biz de Arkadaş Mıyız?*” filminde yakın arkadaşları, “*İsterseniz Sefiller'e gidelim.*” diyen Nihat'ı “*Boşver. Onu biz her gün çeviriyoruz.*” sözleriyle terslerler. *Sultan* filminde, eş, dost ve akraba olarak hep birlikte sinemaya giden mahalle halkının beklentisi -lobi kartlarını incelerken “*İyi iyi, çok ağlayacağız*” yorumunu yapan- kadın seyirci için ağlamak, erkek seyirci için ise sevdikleri bir şarkıcı olan Ferdi Tayfur'un şarkılarını dinlemektir. Film izleme eylemi yalnızca tek başına ve arkadaşlarla değil, aile üyeleri ve komşularla, sevgili ve nişanlılarla ve *Aşk filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* ile *Hayallerim Aşkım ve sen* filmlerinde olduğu gibi sinema sektöründen meslektaşlarla da gerçekleştirilmektedir.

*Biz de Arkadaş Mıyız?* filminde Tosun ve Mustafa'nın, “*Bol göbekli, şarkılı, gazelli bir yerli filme ne dersin?*” sözleriyle *Curcuna* adlı filme girmeye karar vermelerinden anlaşılabilceği gibi, güzel kadınlar, oryantal dans ve alaturka müzik erkeklerin sayıca fazla olduğu seyircinin film tercihlerini belirleyen başlıca unsurlardır.

*Leyla ve Mecnun Gibi*, *Sisli Hatıralar* filmlerinde, film içinde çekilen filmin gala gecelerine oyuncu Dürrin'i (Türkan Şoray) ve kendisini oynayan Leyla Sayar'ı görmeye gelen seyircinin neredeyse tamamı erkeklerden oluşmaktadır. Kadın seyirci ise daha ziyade, *Zilli Nazife* ve *Sultan* filminde olduğu gibi, melodram ve arabesk filmlere meraklıdır. Seyircinin film tercihi -az bir farkla da olsa- yerli filmde yana gibi görünmektedir. Örneklem filmlerinin 13'ünde, salonlarda geçen sahnelerde perdede oynayan filmler görünür olup sekizinde seyredilen film ses kuşağından anlaşılabilir. Bunlardan sekizini yabancı; 13'ünü ise -*Mavi Boncuk*, *Curcuna*, *Kader Kapıyı Çaldı*, *Ölüme Köprü*, *Derbeder*, *Feryat* gibi- yerli filmler oluşturmaktadır. Dört film örneğinde seyirci, film içinde çekilen kurgu yerli filmleri izlemektedir. Dördünde ise gösterimi yapılan film, ilgili sahnelerin film öncesi, arası veya sonunda geçmesinden ötürü belirli değildir.

Örneklem filmlerinde temsil edilen sinema seyircisi, film gösterimi sırasında ya da ara verildiğinde yiyecek ve içecek tüketmektedir. Film önü veya arasında çerezçiler, sıralar arasında dolaşarak satış yapmaya çalışır. Çekirdek ve gazoz en fazla tüketilen yiyecek ve içecekler şeklinde sunulur. Marmara Adası'nda bir balıkçı köyünde geçen *Kanlı Deniz*'de seyirci -biraz da açık hava sinemasının özgür ortamı içerisinde- sigara ve ayran içebilmektedir. *Leyla ve Mecnun Gibi* filminde Suphi'nin salona girmeden önce "*Zulada yaşlı konyağımız var*" demesi ve film sırasında bir yudum alması; *Zilli Nazife*'de ise biletlerin tükeneneğinden endişelenen Boncuk'un "*Halk matinesi bugün. Kuru köftesini, dolma ekmeğini alan hamamda kurna kapmaya gider gibi damlıyor hemencecik*" sözleri, salonlarda evden getirilen yiyecek içecek tüketiminin de yaygın olduğuna işaret etmektedir.

Sinema salonunda film izleyen seyirci, filmin gösterimi sırasında yorumda bulunmaktan, tezahürat yapmaktan, kendi arasında konuşmaktan vaz geçemez. *Sultan* filminde *Derbeder* filmini izleyen kadın seyirci ağlayarak "*Gözün kör olsun! Boşver kız onun gibi elli tane bulursun!*" diye perdedeki kadın karaktere seslenir. "*Yaşsa Ferdi. Aslanım benim*" diye bağırarak arkadaşı, Kemal tarafından "*Sus ulan medeniyetsiz. Ahır mı burası?*" sözleriyle azarlanır. *Elveda*, *Sev Kardeşim* gibi filmlerde kendi arasında konuşan karakterler salondaki seyirci tarafından sessiz olmaları konusunda uyarılırlar. *Leyla ve Mecnun Gibi* filminde "*Yuh*" diye bağırarak erkek seyirci, bilet parası verdiği için salonda her tür davranışı sergilemeye hakkı olduğunu şu sözlerle anlatır: "*Ben tıklar tıklar para saymışım gişeye. Abdethane penceresinden kaçmadık ya içeri. Lafımı da atarım tabii efendi efendi.*" Bu sözlerin ardından salonda büyük bir kavga kopacaktır. Birçok filmde film izleme deneyimi çıkan bir kavga ile noktalanır. Örneğin, *Acı ile Karışık* (Tunç Başaran, 1969) filminde birlikte çekirdek yerken el ele tutuşan çift, arka sıradaki bir adam tarafından samimi olmamaları konusunda "*Biraz uzak duracaksın anlaşıldı mı? Biz burada bilmem ne değiliz.*" sözleriyle uyarılır. Bunun üzerine Osman karakteri, -*Leyla ve Mecnun Gibi* filminde olduğu gibi- bilet parasını vermiş olduğunun altını çizse de çıkan tartışma nedeniyle nişanlıyla salondan ayrılmak zorunda kalır.

Örneklemde yer alan filmlerde salonlarda çıkan kavgaların başlıca nedeni taciz olaylarıdır. *Ah Nerede* (Orhan Aksoy, 1975) filminde sevgilisiyle sinemaya gelen Ferit, tesadüfen diğer yanına oturan Zehra'nın omzuna kolunu atınca tokat yemekten kurtulamaz. *Zilli Nazife* ve *Leyla ve Mecnun Gibi* filmlerinde kadın seyirciler, şapka ve yakalarından çıkan iğnelerle kendilerini taciz eden erkek seyirciden kurtulmaya çalışırlar. *Sultan* filminde Kemal, boynuna üfleyerek Sultan'ı taciz ederken bir kadın seyircinin doğum sancılarının başlaması sonucu film yarıda kesilir. *Mavi Boncuk* (Ertem Eğilmez, 1975) filminde biletlerin karışması dolayısıyla oluşan karışıklık, bir adamın, yanındaki seyircinin kendisine eşcinsel birliktelik teklifinde bulunduğunu sanmasıyla sonuçlanır ve kavga çıkar. *Gol Kralı* filminde ise Sait, gözleri iyi görmediğinden yanlış locaya girince ve locadaki kadını Sevim ile karıştırınca kadının kocasından dayak yer.

Filmde bir kavga ya da tartışma dışında nedenlerle ayrılan karakterlerle de sık karşılaşıldığı söylenebilir. *Yaşlı Gözler* filminde Funda, erkek arkadaşıyla buluşmak için, babaannesiyile birlikte geldiği salondan planladığı gibi gizlice ayrılır. *Oğlum Oğlum*, *Siyah Gelinlik* ve *Buğulu Gözler* gibi filmlerde baş karakterler, film arasında çeşitli nedenlerle filmin kalanını izlememe kararı alırlar. *Anayurt Otelinde* Zebercet, karate filmi ara verdiğinde salondan ayrılmak ister, ancak yeni tanıştığı Ekrem tarafından kalmaya zorlanır. İkinci kez tek başına geldiği sinema salonunu ise rahatsızlanarak terk etmek zorunda kalır. *Hayallerim Aşkım ve Sen*'de Coşkun, yazdığı senaryonun tamamen değiştirilmiş olduğunu gördüğünde hayal kırıklığına uğrayarak film içinde çekilen filmin ön gösterimini durdurur. *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni*'nde ise Haşmet'in yönettiği filmin başarısızlığından ötürü bazı seyirciler salonu terk ederler. Dolayısıyla örneklem filmlerinden on beşi, ana karakterlerden en az birinin eksik film izleme deneyimiyle sonuçlanır.

Kavgaya ve taciz olaylarının dışında örneklemede sinema salonlarının cinsellik yaşanan, fuhuş yapılan, suç eylemlerinin gerçekleştiği tekensiz mekanlar şeklinde temsil edilebildiği dikkati çeker. *Mavi Boncuk* filminde kaçırılan Emel Sayın'a karşılık istenen fide için sinema salonunda buluşulur. Aynı filmde para alışverişi sırasında oluşan karışıklıkta çıkan yanlış anlama sonucu kendisine eşcinsel birliktelik teklif edildiğini sanan adamlardan bir diğeri "*Burada olmaz*" yanıtı vererek teklifi kısmen de olsa kabul eder. *Gol Kralı* filminde Sait ve Sevim'in locada yakınlaştıklarını fark eden sinema çalışanı, çiftin ayrılmalarından sonra onlara yetişip locada bulunduğu iç çamaşırını teslim eder. *Benim Sinemalarım* filminde erkeklerle para karşılığı birlikte olan Nesibe, kendisinden yaşlı bir adamla boş bir salonun balkonuna çıkar. *Doktor Civanım* filminde ise sinema salonu, uyuz hastalığının nahiyeye yayıldığı mekân olarak sunulur.

## SONUÇ YERİNE

Türkiye'de sinemacılar ve seyirci arasındaki güçlü bağ, bir yandan sinemacılar tarafından sürekli olarak halkın nabzının tutulması ve seyirci beğenisi için tavizler verilmesiyle diğer yandan ise filmlerin seyirci tarafından gördüğü büyük ilgi sonucu sinemanın eğlence kültürünün vazgeçilmezleri arasına girmesiyle görünür olmaktadır. Bu yazılı olmayan sözleşme sonucunda, 1960'lı yıllardan itibaren çekilen filmlerin ve gösterim yapan salonların sayısı hızla artmış; televizyonların evlerde yaygınlaşmasının öncesinde sinemalar, özellikle orta-alt sınıftan seyirci için bir numaralı eğlence mekânı haline gelmiştir. Filmlerin, çekildikleri dönemin sosyo-kültürel yapısının izlerini kabaca da olsa taşıdığı düşüncesinden hareketle, Yeşilçam filmlerinde, sinema seyircisinin ve film seyir mekânları olarak salonların temsillerine sık yer verilebileceği varsayılabilir. Öte yandan, ekonomik ve teknik sebeplerle filmlerde -gazino, bar, kahvehane, plaj gibi diğer eğlence mekânlarının aksine- sinema salonlarında geçen sahnelerle ve sinema seyircisinin temsilleriyle sık karşılaşmak mümkün değildir.

Bu çalışma için 1960-1990 aralığında çekilmiş 25 film incelenmiş; bu filmlerde sinema salonlarının ve seyircinin nasıl temsil edildiği sorusuna yanıt aranmaya çalışılmıştır. Yapılan analiz ışığında ilk dikkat çeken unsur, İstanbul'un kültürel yaşamında büyük önemi olan açık hava sinemalarının sinemasal mekân olarak kullanılmamalarıdır. Belleklerde dev perdeler, süslü iç tasarımlarıyla bir ritüel mekânı olarak iz bırakan kapalı salonların ise basık, küçük, karanlık, kasvetli ve tekensiz mekânlar olarak sunulduğu görülmüştür. Sinema salonları, ailecek gidilen eğlence mekânları olmaktan çok, yalnızların zaman geçirdiği, dar gelirlinin alternatif eğlenceleri karşılayamadığı için tercih ettiği mekânlar şeklinde temsil edilir. Film izlemek ise 1960 ve 70'lerde de gece eğlenceleri ve kadın bedeni görme arzusunda olan, 1980'lerde ise karate filmlerine merak saran erkek seyirciye hitap eden bir etkinlik izlenimi uyandırır. Kadınlar sinemaya ilgi duysalar da film izleme süreci, salonda çıkan kavgalar ve taciz olayları gibi nedenlerle çoğu kez kesintiye uğramaktadır. Sinemanın nostalji unsuru haline geldiği 1990'lı yıllarda çekilen filmlere özgü tutkulu seyirci temsillerinden farklı olarak; Yeşilçam filmlerinde seyircilerin, sıkıldığında ya da daha iyi bir fırsat bulduğunda salonu mutlulukla terk eden kişiler olarak temsil edildiği söylenebilir. Dolayısıyla, sinema salonlarında adeta ritüelleşen film izleme deneyiminin kültürel önemine ilişkin hatıralar, Yeşilçam filmlerinin seyir mekânı, seyirci ve film izleme deneyimine ilişkin temsilleriyle örtüşmemektedir.

## FİLMLER

*Bir Yaz Yağmuru* (Orhan Elmas, 1961), *Biz de Arkadaş Mıyız?* (Ülkü Erakalın, 1962), *Leyla ve Mecnun Gibi* (Nejat Saydam, 1963) *Oğlum Oğlum* (Mehmet Dinler, 1965), *Elveda* (Tunç Başaran, 1967), *Yaşlı Gözler* (Ertem Eğilmez, 1967), *Zilli Nazife* (Memduh Ün, 1967), *Acı ile Karışık* (Tunç Başaran, 1969), *Buğulu Gözler* (Safa Önal, 1970), *Sev Kardeşim* (Ertem Eğilmez, 1972), *Sisli Hatıralar* (Nejat Saydam, 1972), *Siyah Gelinlik* (Orhan Elmas, 1973), *Mavi Boncuk* (Ertem Eğilmez, 1974), *Kanlı Deniz* (Orhan Elmas, 1974), *Zavallular* (Yılmaz Güney, 1974), *Ah Nerede* (Orhan Aksoy, 1975), *Sultan* (Kartal Tibet, 1978), *Gol Kralı* (Kartal Tibet, 1980), *Doktor Civanım* (Kartal Tibet, 1982), *Anayurt Otel* (Ömer Kavur, 1986), *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), *Hayallerim Aşkım ve Sen* (Atif Yılmaz, 1987), *Benim Sinemalarım* (Firuzan & Karamustafa, 1990), *Karartma Geceleri* (Yusuf Kurçenli, 1990), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (Ömer Kavur, 1990).

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2005). Türk Sinemasında Film Yapımı Üzerine Notlar. İçinde Türk Sineması Üzerine Yazılar (103-134). Ankara: Phoenix.
- Ayça, E. (1985). "Türk Sinemasının Kimliği", Videosinema, İletişim Yayınları, sayı: 9, Mart 1985.
- Burton, Graeme (1995) Medya Analizlerine Giriş Görünenden Fazlası, İstanbul: Alan Yayıncılık
- Erkılıç, H. (2006) Düş Şatolarından Çoklu Salonlara Değişen Seyir Kültürü ve Sinema, Kebikeç, S: 27, 143-162.
- Evren, B. (1998) Eski İstanbul Sinemaları Düş Şatoları, İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Geray, H. (2014) İletişim Alanından Örneklerle Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş, Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Gökmen, E.; Gür, H. (2017) Yazlık Açık Hava Sinemaları: Sinema Mekânlarının Sosyal Bir Alan Olarak İşlevleri, Erciyes İletişim Dergisi, Akademia, 5(2), 2-18.
- Hall, Stuart (2002) "The Work of Representation", **Representation** (içinde) Ed: Stuart Hall, London: Sage Publications
- Işığın, İ. A. (2003) "Salonlar Artarken Koltuk Sayıları Azalıyor" 1990'lı Yıllarda Türkiye'de Sinema İşletmeciliği, Film, 03, 45-49.
- Kırel, S.(2005) Yeşilçam Öykü Sineması, İstanbul: Babil.
- Kırel, S., (2010) Kültürel Çalışmalar ve Sinema, İstanbul: Kırmızı Kedi.
- Öz, Ö. ve Özkaracalar, K. (2020) 1970'ten Günümüze Türkiye Genelinde Film Gösteriminin Tarihsel Ekonomik Coğrafyası: Genel Görünüm, E Kurgu, Cilt 28, S: 1, 1-16.
- Özsoy, A. (2017) Sinema, Yeni Seyir deneyimleri ve Çocuk İzleyici, TRT Akademi, Cilt 2, S.4, 356-374.
- Refiğ, H. (2003) Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı.
- Sözen, M. F. (2009) Doğu Anlatı Gelenekleri ve Türk Sinemasının Aidiyeti, Bilig, S: 50, 131-152.
- Vardar, B. (2005) Türkiye'de Sinemanın Gelişimi ve Ulusal Sinema Tartışmaları, Öneri, C:6, S:24, 305-316
- Yaşartürk, G. (2010) "Türkiye Sineması'nda Kadın Yönetmenlerin Gözünden Aile İçi Şiddet: Benim Sinemalarım, Aşk Ölümünden Soğuktur ve Parçalanma" Fe Dergi 2, 32-42.
- Yıldırım, A. ve Şimşek H. (2011) Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Ankara: Seçkin.

# YABANCILARA TÜRKÇE ÖĞRETİRKEN SINEMA BİR ÖĞRENME VE ÖĞRETME ARACI OLABİLİR Mİ? DİLSEL VE KÜLTÜREL ÖĞRETİLER TEMELİNDE BİR DEĞERLENDİRME

*Ahmet Güneylî\**

ICW-2021-0301-02-11

## ÖZET

Türk eğitim sisteminin hâkim olduğu geleneksel dil eğitiminde, bilginin öğrencilere aktarıldığı ve öğrencilerin düşünme ve dil becerilerinin yeterince geliştirilmediği bir anlayış hüküm sürmektedir. Öğrenmenin etkili olabilmesi için öğrencilerin birden çok duyu organının harekete geçirilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda sinema, önemli bir öğrenme-öğretme ortamı olarak önem kazanmaktadır çünkü sinema sınıf ortamından farklı olarak dilin yapay bir ortamda kullanımını değil, doğal bir öğrenme ortamında kullanımını örneklendirmekte ve böylelikle dilsel ve sosyal gelişime katkı sağlayabilmektedir. Sinema sayesinde öğrencilerin hem görsel hem de işitsel olarak belirli uyarılarla karşılaşarak deneyim elde etmeleri sağlanabilmektedir. Yabancılara Türkçe öğretimiyle ilgili alan yazındaki çalışmalar değerlendirildiğinde, çok uyarı ile öğrenme ortamlarının rolü açıkça ortaya konmaktadır. Ses, görüntü, dil kullanımı, kültürel paylaşım vb. birçok uyarı, dil eğitiminde sinemanın önemli bir öğrenme aracı olduğuna işaret etmektedir. Bu gerçeklikten hareketle araştırmada, yabancılara Türkçe öğretiminde sinemanın etkisine ilişkin YÖK Tez merkezinde yer alan yüksek lisans ve doktora tezlerine ulaşmak ve betimsel analiz gerçekleştirmek amaçlanmıştır. Sözü edilen tezlerde; yabancılara dil ve kültür aktarımında hangi Türk filmlerinin seçildiği, bu filmlerin etkili olup olmadığı ve filmlerin nasıl kullanıldığı/kullanılması gerektiğine ilişkin betimsel analiz gerçekleştirilmiştir. Nitel bir araştırma yaklaşımı çerçevesinde ve benzeşik örnekleme uygun olarak araştırmada incelenen tezlere ulaşılmıştır. Doküman analizi gerçekleştirilmiş ve betimsel analiz ile sonuçlar elde edilmiştir. Araştırma bulguları; yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde “filmler ve özellikleri”, “dil gelişimi” ve “kültürel aktarım” başlıkları temelinde sunulmuştur.

**Anahtar sözcükler:** sinema ve eğitim, yabancı dil olarak Türkçe öğretimi, dil gelişimi, kültürel aktarım

## ABSTRACT

In traditional language education of Turkish education system, knowledge is transferred to students directly and students' thinking and language skills are not sufficiently developed. For effective learning, more than one sense organ of the students should be activated. In this context, cinema gains importance as an important learning-teaching environment because, unlike the classroom environment, cinema exemplifies the use of language in a natural learning environment, not the use of an artificial environment, and thus can contribute to

\* Prof. Dr., Lefke Avrupa Üniversitesi, [aguneyli@eul.edu.tr](mailto:aguneyli@eul.edu.tr)

linguistic and social development. Cinema provides students both visual and auditory experiences. When the studies in the literature on teaching Turkish to foreigners are evaluated, the role of multi-stimulus learning environments is revealed. Sound, image, language use, cultural elements etc point out that cinema is an important learning tool in language education. Based on this, in this research, it is aimed to analyze the effect of cinema in teaching Turkish to foreigners of the master's and doctoral theses in the YÖK Thesis Center. In this theses; a descriptive analysis has been carried out on which Turkish films are selected in transferring language and culture to foreigners, whether these films are effective or not, and how the films are/should be used. Document analysis was carried out and results were obtained with descriptive analysis. Research findings are presented in three titles; "films and their features in the teaching of Turkish as a foreign language", "language development" and "cultural learnings".

**Keywords:** cinema and education, teaching Turkish as a foreign language, language development, cultural learnings.

## GİRİŞ

Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi, anadili olarak öğretiminden farklı ilke ve yaklaşımların temel alınmasını gerektirmektedir. Anadili Türkçe olmayan öğrencilerin Türkçeyi öğrenirken dilin konuşulduğu kültürü anlamlandırmaları son derece önemlidir. Bunun yanı sıra ölçünlü Türkçenin dışında gündelik dil kullanımı konusunda deneyim edinmek de gerekmektedir.

Karababa'ya göre (2004) yabancılara Türkçe öğretimi uzun bir süre geleneksel yaklaşım temelinde gerçekleştirilmiştir. Dilbilgisi öğretiminin temel alındığı bir yaklaşım benimsenmiştir. Delen (2016) ise geleneksel yaklaşımın yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde öğrencilerin sıkılmasına ve etkili öğrenmelerin gerçekleşmemesine neden olduğunu belirtmektedir. Günümüzde geleneksel yaklaşımın yerini farklı dil öğretim yaklaşımlarına bıraktığı söylenebilir. Tarcan (2014), yabancı dil eğitiminde görsel-işitsel öğretim araç-gereçlerinin çoğu zaman ders kitaplarından daha çok öğrencileri güdüleyebileceğinden söz etmektedir. Elektronik görüntüler, hareketli ve değişken olmaları bağlamında tartışmasız daha etkileyicidirler. Çağdaş öğrenme-öğretme yaklaşımlarından bir diğeri de sanatsal uyaranların yabancı dil eğitiminde kullanılmasıdır. Görsel-işitsel olması ve sanatsal olarak ele alınması bağlamında sinema filmlerinin dil eğitiminde bir öğrenme-öğretme materyali olabileceği açıktır. Günümüzde çevrim içi eğitim ortamları, bir dil eğitimi aracı olarak sinema filmlerine erişilebilirliği artırmıştır.

Küçükler (2010), anlama ve anlatma becerilerine odaklanan dil eğitiminde, sanatsal uyaranların kullanımının öğrenenlere düşünme sorumluluğu verdiğini belirtmektedir. Delen (2016), yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kitapların yanı sıra kültürel öğeleri içinde barındıran Türk filmlerinin kullanılarak öğretim gerçekleştirilebileceğini ortaya koymaktadır. Kültür ile dilin ilişkisini açıkça ortaya koyan filmler sayesinde öğrenenlerin ilgisini artırmak ve odaklanmalarını kolaylaştırmak olasıdır. Yavuz'un araştırmasında (2015), uluslararası öğrencilerin Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenirken ders dışında dinleme etkinlikleri incelendiğinde en çok kullanılan dil becerilerinden olan dinleme becerisinin büyük oranda dizi ve film izlemekle geliştirilebileceği üzerinde durulmaktadır.

Küçükler (2010) çalışmasında, Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde Avrupa Ortak Başvuru Metninin tanımladığı öğrenme düzeyleri ve dil yeterlilik ölçütlerini temel alarak sanatsal uyaranlarla (resim, karikatür, müzik ve film) desteklenmiş etkinlikler üzerine bir model önerisi oluşturmayı amaçlamıştır. Bu amaç doğrultusunda resim, karikatür, müzik ve film örnekleri Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kullanılacak biçimde değerlendirilerek etkinlikler hazırlanmıştır.

Barın (2007), filmler kullanarak yürütülen yabancı dil öğretiminde öğrencilerin yaşayan dili öğrendiğinin altını çizmektedir. Derslerin işlenişi sırasında hem görme hem de işitme duyu organlarının kullanılması sonucunda



öğrenmede kalıcılık ve başarı artmakta, unutmaya zorlaşmaktadır. Woottipong (2014) ile Wang (2015) ise filmlerin öğrencilerin güdülenmelerini artırdığını dolayısıyla öğrenme sürecini kolaylaştırdığını belirtmektedir. Fluitt-Dupuy (2001) ise, filmlerin dil edinimi ve eğitimi için en temel araç-gereçlerden biri olduğunu belirtmektedir. Lin (2000) ise filmlerin kullanılmasının yabancı dil eğitiminde duyuşsal engelleri ortadan kaldırdığını savunmaktadır. İşcan (2011), yabancılarla Türkçe öğretirken filmleri kullanmanın; Türkçe dil hassasiyeti kazanma, Türkçeyi öğrenmek için daha istekli olma ve Türk tarihi ile toplumsal sorunları konusunda bilgi sahibi olmaya katkı sağladığının altını çizmektedir.

Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde eğitimcilerin filmleri zaman geçirme araç-gereci olarak görmemeleri gerekmektedir. Filmi belirli yerlerde durdurup açıklama yapmak çok önemlidir. Hiç durdurulmadan izletilen bir film, önemli yerlerin değerlendirilememesine neden olabilir (Yılmaz Atagül, 2016). Odabaşı-Namlu (1998), filmlerin eğitim amaçlı kullanımında aşağıdaki ilkeleri temel almanın önemli olduğunu belirtmektedir:

- Seçilecek film öğrenciye göre olmalı ve öğrencinin ilgisini çekebilecek nitelikte olmalıdır.
- Film, kullanılmadan önce öğretmen tarafından izlenmeli, sorunlar varsa belirlenmelidir.
- Filmle kazandırılacak dil öğretim hedef ve davranışları belirlenmelidir.
- Öğrencilerin filmde odaklanması gereken bölümler belirlenmelidir.
- Filmle ilgili öğretim etkinlikleri önceden hazırlanmalıdır.
- Filmin izletileceği ortam önceden hazırlanmalı ve kullanılacak aletlerin çalışıp çalışmadığı kontrol edilmelidir.
- Film izletilmeden önce kısaca tanıtılmalı ve filmle ilgili güdüleyici açıklamalar yapılmalıdır.
- Film, öğrencilerin dil düzeyine (A, B veya C) uygun olmalıdır.
- Film, tüm ders zamanı kapsayacak bir sürede olmamalı, hazırlık ve film sonrası etkinliklere zaman ayrılmalıdır.

Dursun (2017), kimi dillerin öğretiminde (özellikle Batı dilleri) filmlerin sıklıkla kullanıldığını buna karşın Türkçede yeterince kullanılmadığını ortaya koymuştur. Öğretmenler; filmlerin derslerde kullanılmasının uzun zaman aldığını düşünmektedirler ve filmleri nasıl daha etkili kullanacaklarını bilmemektedirler. Bunun ötesinde birçok öğretmen filmlerin dil becerileri, dil bilgisi ve sözcük dağarcığını geliştirme konularında öğrencilere ne derece yararlı olduğunu farkında değildirler. Buna karşın öğrenenler açısından filmlerin kullanılmasının yararlarını şöyle dile getirmektedir. Öğrencilerin film temelli dil etkinlikleri sonrasında yapılan sözcük çalışmalarında sözcük bilgisinde artış olduğu, filmlerdeki duygu durumlarını yüksek oranda çözümleyebildikleri, seyrettikleri Türkçe filmlerdeki karakterleri çok yönlü olarak değerlendirmede ve filmdeki olay örgüsünü çözümlemede başarılı oldukları görülmüştür. Öğrencilerin genelinin, dil öğretiminde film kullanımının etkili olduğu görüşünde olduğu ortaya konmuştur. Buna karşın film gösterimi sonucunda öğrencilerin sözlü olarak dile getirdiklerini yazılı olarak aktarmakta zorlandıkları görülmüştür.

Amanlikov (2015), alt yazı film kullanımının yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde öğrenenler için büyük bir destek sağladığını söylemektedir. Alt yazılı filmler aynı anda hem ölçünlü dili görmeyi (yazı dili) hem de günlük konuşma dilini örneklendirmeyi sağladığı için önemlidir. Alt yazılı filmler, işitme engellilere de yarar sağlayabilir. Birçok öğrenci için filmlerdeki alt yazı metinleri, konuşulanların takibini kolaylaştırır ve konuşulanların kaybedilmesinin önüne geçer. Alt yazılı filmler, izleyende güven duygusu yaratarak izleyenlerin kendilerini film izlemeye hazır hissetmelerine yardımcı olur

Çelik araştırmasında (2018), Türk kökenli öğrencilere İsveç'te verilen Türkçe eğitimini değerlendirmiştir. Çalışma bulgularına göre okul dışında öğrencilerin Türkçe öğrenmelerini kolaylaştırmak ve hızlandırmak için Türkçe film izlemelerinin önemli olduğu ortaya konmuştur. Türkçe eğitiminin niteliğini artırmak için Türk televizyon kanallarındaki eğitici filmlerin kullanılmasının gerekliliği üzerinde durulmuştur. Yalnızca sınıf dışında değil okullarda da öğretim yöntem teknikleri içerisinde film gösteriminin yer alması gerektiği de belirtilmiştir. Özellikle de dinlediğini anlama becerisinin kazandırılmasında filmlerin önemli bir öğretim materyali olduğu dile getirilmiştir.

Erdem (2019), yabancılara Türkçe öğretiminde görsel-işitsel araç kullanımının son dönemlerde yaygınlaştığı üzerinde durmaktadır. Erdem çalışmasında, 1996'dan 2017'ye kadar olan süredeki çalışmaları derlemiştir. Buna göre, 7 bildiri, 20 makale, 4 tez ve 1 kitap yazıldığını ortaya koymuştur. Sözü edilen çalışmaların 4'ü video, 1'i görsel-işitsel araç, 3'ü çizgi film, 3'ü dizi film, 1'i animasyon, 17'si kısa ve uzun metrajlı film, 2'si reklam filmi, 1'i de çok duyulu yaklaşım ile ilgilidir. Araştırma bulgularından görüldüğü gibi filmler, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde en çok kullanılan görsel-işitsel araçlardır.

Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde film kullanımı ile ilgili tezleri değerlendirmek ve yorumlamak bu araştırmanın temel amacıdır. Araştırmanın problem cümlesi, “Yabancılara Türkçe öğretiminde filmlerin kullanımına ilişkin tezlerde ortaya çıkan bulgular nedir?” biçiminde belirlenmiştir. Bu problem cümlesini yanıtlamak için aşağıdaki alt problemler oluşturulmuştur:

Araştırmada incelenen tezlerde;

1. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan Türk filmleri ve filmlerin özellikleri nedir?
2. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde film temelli öğretimin öğrenenlerin dil becerilerini geliştirmeye etkisi konusundaki bulgular nedir?
3. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde film temelli öğretimin öğrenenlerin kültürel bilgi edinmelerine etkisi konusundaki bulgular nedir?

## YÖNTEM

Araştırmada nitel yaklaşım temel alınmış ve doküman incelemesi gerçekleştirilmiştir. Araştırmada incelenen temel doküman yüksek lisans ve doktora tezleridir. Bir görsel-işitsel öğretim araç gereci olarak temel alınan sinema filmlerinin, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanımına ilişkin YÖK Tez Merkezindeki tezler bu araştırmanın dokümanları olarak kabul edilmiştir. Yıldırım ve Şimşek (2013), yazılı, görsel ve işitsel dokümanların sistematik bir biçimde ve titizlikle analiz edildiği bir nitel araştırma yaklaşımı olarak tanımlamaktadır.

## VERİ KAYNAĞI

Araştırmada nitel araştırma yaklaşımında temel alınan amaçlı örnekleme uygun olarak yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde film kullanımına ilişkin YÖK Tez Merkezindeki tezler veri kaynağı olarak belirlenmiştir. YÖK Tez Merkezi araştırmanın yürütüldüğü Nisan-Haziran 2021 tarihlerinde incelenmiş, benzeşik örneklem temelinde “yabancı dil olarak Türkçe öğretimi”, “yabancılara Türkçe öğretimi”, “film” ve “sinema” anahtar sözcüklerine bağlı tarama yapılmış ve son 10 yıldaki tezlere ulaşılmıştır. Sözü edilen 13 tez aşağıda Tablo 1'de sunulmuştur:

**Tablo 1. Araştırmada incelenen lisansüstü tezler**

- |  |
|--|
| 1. Küçükler, N. (2010). Türkçenin yabancı dil olarak öğretimine yönelik sanatsal uyarılarla yapılandırılmış etkinlikler üzerine bir model önerisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.            |
| 2. Yavuz, Ş. (2015). Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenlerin ders dışı dil öğrenme ortam ve deneyimleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.                                 |
| 3. Delen, M. (2016). Yabancılara Türkçe öğretiminde filmlerin kullanımı: Selvi Boylum Al Yazmalım filmi örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat.   |
| 4. Yılmaz Atagül, Y. (2016). Yabancı dil olarak Türkçe atasözü ve deyim öğretiminde film ve hikaye tekniklerinin etkililik düzeyleri açısından karşılaştırılması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya. |
| 5. Yeşilyurt, Ş. (2016). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde duygu durumlarını yansıtan kısa filmlerin oluşturulması ve öğrenci başarısına etkisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.               |

- 
6. Dursun, B. (2017). Yabancılara Türkçe öğretiminde film kullanımının öğrencilerin anlama becerisine etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat.
- 
7. Beyce-Buldu, E. (2018). Alt yazılı ve alt yazısız televizyon programlarının yabancı öğrencilerin dinleme/izleme ve anlama becerileri üzerindeki etkisi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- 
8. Kaya, K. (2018). Türkçe öğrenen yabancıların izledikleri dizi filmlerde deyimlerin kullanılma sıklığı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- 
9. Çelik, N. (2018). Türk kökenli öğrencilere yönelik İsviçre’de verilen anadili eğitimine dair öğrenci, öğretmen ve veli görüşleri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- 
10. Elsıkma, H. İ. (2019). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kullanılan kısa filmlerin kültürel unsurlar açısından incelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- 
11. Erdem, M. V. (2019). Yabancılara Türkçe öğretiminde çizgi film kullanımına ilişkin öğretici görüşlerinin incelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman.
- 
12. Dündar, Ş. N. (2019). Yabancılara Türkçe öğretiminde dinleme becerisinin bir web uygulaması aracılığıyla geliştirilmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- 
13. Ünsal, B. S. (2020). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde Keloğlan çizgi filminin kültürel etkileşim ögesi olarak incelenmesi. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir.
- 

Tablo 1 incelendiğinde, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde 13 tezden (1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10) 8’inin kısa ve uzun metrajlı filmlerle ilgili olduğu görülmüştür. Diğer tezlerin ise çizgi film, dizi film ve web sayfası ile ilgili olduğu belirlenmiştir. Bu çalışmada doküman analizi toplam 8 tez üzerinden gerçekleştirilmiştir. Sözü edilen tezlerden 6’sı yüksek lisans, 2’si ise doktora tezidir.

## DOKÜMAN ANALİZİ SÜRECİ

Araştırmada Kıral (2020) tarafından oluşturulan doküman analizi süreci temel alınmıştır:

1. Araştırma konu ve yöntemine uygun dokümanların belirlenmesi ve dokümanların listelenmesi
2. Dokümanın orijinalliğinin kontrol edilmesi, dokümanların derinlemesine okunması ve anlamlandırılması
3. Dokümanların içerik analizinin gerçekleştirilmesi, kategori ve temaların belirlenmesi
4. Verilerin raporda kullanılması ve yorumlanması
5. Araştırmanın yayımlanması

Araştırmada alt problemlerden yola çıkarak üç temel kategori belirlenmiş, bu kategoriler temelinde betimsel analiz sonucunda ortaya çıkarılan temalara ulaşılmıştır.

## VERİLERİN ANALİZİ

Araştırmada betimsel analiz tekniğiyle tezler incelenmiştir. Alt problemlere bağlı olarak ortaya çıkarılan kategoriler, bulgularda temel başlıklar olarak kabul edilmiştir. Her kategori altında, soruyla ilişkili temalar belirlenmiş ve temalar tablolar halinde sunulmuştur. Temalar belirlenirken kodlar bulunmuş ve kodlardan yola çıkılmıştır.

## BULGULAR

Araştırma bulguları 3 temel başlıkta aşağıda sunulmuştur:

### I. Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretiminde Kullanılan Filmler ve Filmlerin Özellikleri

Bu başlık altında yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan filmler, öğretmenlerin öğretim sürecinde bu filmleri neden seçtikleri ve öğrencilerin de kendi kendilerine öğrenirken filmleri seçme gerekçeleri belirlenmiştir.

**Tablo 2. Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi amacıyla kullanılan filmler**

Film	Yıl
Kemal Sunal filmleri	1972-1999
Canım Kardeşim	1973
Selvi Boylum Al Yazmalım	1977
Gülen Gözler	1977
Züğürt Ağa	1985
Uçurtmayı Vursunlar	1989
Eşkiya	1996
Cumhuriyet	1998
Vizontele	2001
Babam ve Oğlum	2005
Gönül Yarası	2005
Beyaz Melek	2007
Kabadayı	2007
İssız Adam	2008
Çalgı Çengi	2010
Aşk Tesadüfleri Sever	2010
Dedemin İnsanları	2011
Kelebeğin Rüyası	2013
Düğün Dernek	2013
Çanakkale: Yolun Sonu	2013

Araştırmada incelenen tezlerde Tablo 2’de görüldüğü gibi yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan filmlerin tür, içerik ve dönem açısından çeşitlilik gösterdiği görülmektedir. Komedi filmlerinin olduğu (Kemal Sunal filmleri), tarihi filmlere yer verildiği (Çanakkale: Yolun Sonu), dram (eşkiya) türünde filmlerin de kullanıldığı görülmüştür. Yabancılar Türkçe öğretiminde yakın zamanda çekilen ve güncel filmler kullanıldığı gibi (Issız Adam), elli yıl öncesinde çekilmiş filmlerin de kullanıldığı (Selvi Boylum Al Yazmalım) görülmektedir.

**Tablo 3. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan filmlerin öğretmenler tarafından neden seçildiği**

Gerekçe
Öğrenci seviyesine uygun olması
Kültürel öğretileri olması
Toplumun hafızasında yer etmesi
Ödüllü bir film olması
Filmin süresinin çok uzun olmaması
Türkiye’nin tanıtımını yapması
Türk dilinin inceliklerini örneklendirmesi

Öğretmenlerin filmleri belirlerken hem sanatsal özelliklere hem de eğitsel özelliklere dikkat ettikleri görülmektedir. Örneğin sürenin uygun olması ve dil düzeyine uygunluk eğitsel özelliklerle ilgilidir. Buna ek olarak filmin ödüllü olması, toplumun hafızasında yer edip etkileyici olması da sanatsal özelliklerin dikkate alındığını göstermektedir. Filmlerin diğer bir seçilme ölçütü ise kültür, coğrafya vb. konulara ilişkin bilgilendirici bir özelliğe sahip olmasıyla ilişkilidir.

**Tablo 4. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan filmlerin öğrencilerin kendisi tarafından neden seçildiği**

Gerekçe
Öğrenmeyi kolaylaştırma
Eğlenerek öğrenme
Sözcük dağarcığını geliştirme
Günlük yaşamdaki durumlara ilişkin bilgi edinme
Kültürel öğrenmeler gerçekleştirme
Konuşma becerisini (özellikle telaffuz) geliştirme

Yabancı dil olarak Türkçe öğrenen kişiler, öğretmenlerden bağımsız olarak kendi dil gelişimleri için filmler izlemektedirler. Genel olarak öğrenme sürecini daha etkili ve eğlenceli gerçekleştirebilmek için film izlendiği ortaya konmuştur. Bunun dışında özellikle dil becerilerinden konuşma becerisini geliştirmek için filmlere başvurulduğu görülmektedir. Kültürel öğrenmeler, günlük yaşamı anlama gibi konularda da filmlerin işlevsel birer öğretim aracı olduğu ortaya konmuştur.

## II. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde filmlerin kullanılması ve dil gelişimi/eğitimi

Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde filmlerin kullanılmasının dil gelişimi ve eğitimine etkisi konusunda bulgular 3 başlık altında aşağıda sunulmuştur:

**Tablo 5. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan filmler ve dil öğretim ilkeleri**

Dil öğretim ilkesi
Dört temel beceriyi geliştirme
Öğretim etkinliklerini önceden planlama
Basitten karmaşığa somuttan soyuta doğru öğretme
Görsel ve işitsel araçları kullanma (birden çok duyu organını temel alma)
Öğrencilerin derse daha etkin katılımlarını sağlama
Bireysel farklılıkları dikkate alma
Öğrencileri güdüleme ve cesaretlendirme
Verilen bilgilerin günlük yaşama aktarılmasını sağlama
Bir seferde tek yapıyı ele alma

Film kullanımı, yabancı dil öğretiminde dil öğretim ilkelerini gerçekleştirme konusunda etkili bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir. Öğrenci merkezli eğitim konusunda film kullanımının önemli katkıları olduğu araştırma sonuçlarında ortaya konmuştur. Bireysel farklılıkları dikkate alma ve etkin katılım ilkeleri öğrenci merkezli dil eğitimi ile ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır. Öğrenmenin kolaylaştırılması bağlamında da filmlerin etkili olduğu görülmektedir. Tek bir yapıyı ele alma, basitten karmaşığa somuttan soyuta eğitim bununla ilgilidir. Bazı ilkeler ise dil eğitiminin doğrudan doğruya niteliğini artırmaya yöneliktir. Örneğin filmler aracılığıyla dört temel dil becerisinin bütünlük olarak geliştirilmesi son derece önemlidir.

**Tablo 6. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan filmler ve dil becerilerini geliştirme etkinlikleri**

Dil beceri alanı	Etkinlik
Dinleme	Filmi izleyip verilen cümlelerdeki sözcükleri tamamlama Filmden seçilen belli başlı sahnelerdeki duyguyu söyleme

<b>Konuşma</b>	Filmlerdeki cümleleri tekrar ederek konuşma becerisinin geliştirilmesi Gündelik konuşma dilini (sokak dilini) öğrenip kullanma İzlediği filmi anlatma Filmin adının çağrıştırdıkları söyleme
<b>Okuma</b>	Filmlerin Türkçe alt yazısını okuma Filmle ilgili verilen cümleleri oluş sırasına göre sıralama
<b>Yazma</b>	İzlediği filmin özetini yazma Filmin konusu ve sahnelerinden hareketle kompozisyon yazma Filmin karakterleri hakkında eleştiri yazısı yazma (kişilik özellikleri, giyim, ilgi alanı vb.)

Araştırma bulgularına göre Tablo 6'da görüldüğü gibi, görsel-işitsel araç gereç kapsamında olan filmler, yabancı dil eğitiminde farklı dil becerilerinin öğretiminde kolaylıkla ve etkili bir şekilde kullanılabilir. Bir aracın tüm dil becerilerin öğretiminde kullanılması bütüncül dil eğitimi temelinde oldukça değerlidir.

**Tablo 7. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan filmler ve Türkçe sözcük dağarcığını geliştirme**

Sözcük dağarcığı	İçerik	Film
<b>Deyim</b>	Ayak basmak, gözüne uyku girmemek, yüreği kaymak, adam yerine koymamak, kına yakmak vb.	
<b>Kalıplaşmış sözler, alkış ve ilenmeler</b>	Analı babalı büyüsün, Cehenneme kadar yolun var vb.	<i>Selvi Boylum Al Yazmalım</i>
<b>Benzetmeler</b>	Dağ keçisi (inatçı), Aslan (cesur)	
<b>Argo</b>	Köpek, Domuz	

Tablo 7'de araştırma kapsamında incelenen bir lisansüstü tezde bir filmde hareketle öğrenenlerin sözcük dağarcığının nasıl geliştirildiği örneklendirilmiştir. Selvi Boylum Al Yazmalım filminden hareketle yabancı dil olarak Türkçe öğrenen kişilerin farklı söz varlığı öğelerini deneyimleyip öğrendikleri üzerinde durulmuştur. Deyim, kalıplaşmış sözler, ilenme, alkış, benzetme ve argolar söz konusu filmde yer almaktadır ve izleyici bu sözcükleri öğrenme olanağı yakalamaktadır.

### III. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde filmlerin kullanılması ve kültürel aktarım

Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde filmlerin kullanılması ve kültürel aktarım başlığına ilişkin iki tablo oluşturulmuş ve aşağıda sunulmuştur:

Selvi Boylum Al Yazmalım filmi için kültürel öğretim bağlamında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır:

**Tablo 8. Selvi Boylum Al Yazmalım Filmi Temelinde Kültürel Öğretiler**

Kültür ögesi	İçerik	Film
Evlilik öncesi Türk kültürel unsurları	Şerbet içmek, erkek tarafının kız evine görücü gitmesi, erkek tarafından tatlı alınması	
Evlilik sırasında Türk kültürel unsurları	Düğünde silah atmak, gelinin bineceği arabayı süslemek, gelin duvağına tel takmak, davul-zurna çalmak, mendil sallamak	<i>Selvi Boylum Al Yazmalım</i>
Komşuluk ilişkileri	Evdeki bir eksiğin komşudan istenmesi, komşuların zor durumda kalana yardım etmesi, yeni evlenen bir çiftte ziyarete gidilmesi ve hediye alınması	

Tablo 8 incelendiğinde Selvi Boylum Al Yazmalım filminde özellikle kişiler arası ilişkiler konusunda Türk kültürüne ilişkin öğretilerin deneyimlendiği görülmektedir.

**Tablo 9. Yunus Emre Enstitüsü Kısa Filmleri Temelinde Kültürel Öğretiler**

Kültür ögesi	İçerik	Film
Yaşam tarzı	Yiyecek, içecek, giyim-kuşam, ev ortamı, okul ortamı, iş ortamı, kamusal alanlar (market, pazar, hastane), ulaşım, resmî tatiller, hobiler.	
Kişiler ve kişiler arası ilişkiler	Kişi adları, hitaplar, aile ilişkileri, arkadaşlık ilişkileri, iş ilişkileri, komşuluk ilişkileri, cinsiyete bağlı ilişkiler, kuşaklar arası ilişkiler, kamusal alanlardaki ilişkiler	
Tarihi ve kültürel yapı	Türkçenin tarihsel gelişimi, tarihi kişiler ve olaylar, Türk edebiyatı, müziği, el sanatları, mimarisi, sporları, görsel sanatları, Türkiye’de coğrafi bölgeler	



<b>Gelenek, örf ve adetler</b>	Dini ve ulusal bayramlar, inanışlar, değerler, doğum, evlenme vb., onaylanmayan davranışlar, misafirlik, mahalle kültürü, tabiata bakış	<i>Yunus Emre Enstitüsü tarafından hazırlanan kısa filmler</i>
<b>Kalıplaşmış dil birimleri</b>	Kalıpsözler, atasözleri, deyimler	
<b>Davranış ve sesletim biçimleri</b>	Beden dili, el-kol hareketleri, tonlama-vurgu özellikleri, ünlemler	

Tablo 9 incelendiğinde, araştırma kapsamında incelenen lisansüstü tezlerden birinde Yunus Emre Enstitüsü tarafından hazırlanan filmler kullanılarak öğrenenlerin Türk kültürüne ilişkin farklı konularda deneyim elde ettikleri ortaya konmuştur. Bu başlıklar; yaşam tarzı, kişiler arası ilişkiler, tarih, gelenek ve görenekler, dil yapısı şeklindedir.

## SONUÇ

Yabancılara Türkçe eğitiminde filmlerin öğrenme-öğretme aracı olarak kullanımına ilişkin lisansüstü çalışmalar değerlendirildiğinde;

- Filmleri seçerken hem öğretmenlerin hem de öğrenenlerin belli ölçütleri olduğu ortaya çıkmıştır. Söz konusu ölçütler değerlendirildiğinde ise ortak olanların olduğu gibi farklı ölçütlerin de temel alındığı görülmektedir. Örneğin öğrenenler için eğlenerek öğrenme önemliyken öğretmenler için sürenin uygun olması önemlidir. Ortak ölçütlerden biri ise kültürdür. Hem öğrenenler hem de öğretmenler yabancı dil olarak Türkçe eğitiminde seçecekleri filmlerde kültürel öğelerin var olmasının çok önemli olduğunu düşünmektedirler.
- Filmlerin hem eğitsel niteliğinin olmasının hem de öğretim amaçlı nasıl daha etkili kullanılacağına bilinmesinin son derece önemli olduğu dikkate alınmalıdır. Eğitsel değeri olan film, etkili bir şekilde kullanılmazsa dil eğitiminde istenen etki yaratılmayabilir ya da doğru seçilmeyen bir film, öğrencilerin dil gelişimini sağlamayabilir.
- Filmlerin, kültürel öğeler barındırmasının son derece önemli olduğu görülmektedir. Kültürel aktarım sayesinde öğrencilerin dili daha kolay ve hızlı anlamlandırabilecekleri üzerinde durulmuştur.
- Filmlerde belli bir türe odaklanılmadığı aksine çeşitliliğin sağlandığı görülmektedir. Farklı yönetmenlerin filmlerinin kullanıldığı; dram, tarihi, psikolojik vb. farklı tür ve içerikte filmlerin kullanıldığı; elli yıl öncesinde çekilen filmlerin yanı sıra günümüz filmlerinin de öğretim amaçlı kullanıldığı görülmektedir.
- Filmlerde ölçünlü Türkçe kadar yerel ağızların da örneklendirildiği görülmektedir.
- Film temelli etkinliklerin dört temel dil becerisine yönelik olduğu, dil öğretim ilkelerini temel aldığı ve Türkçe söz dağarcığının gelişimine uygun olduğu ortaya çıkmıştır.

## KAYNAKÇA

- Amanlikov, D. (2015). The benefits of the subtitled films in teaching English. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Barın, E. (2017). Yabancılara Türkçe öğretiminde kısa filmlerin yeri. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Türkiye’de Yabancı Dil Eğitimi Ulusal Kongresi, Kongre Bildiriler Kitabı, Ankara, 191-195.

- Beyce-Buldu, E. (2018). Alt yazılı ve alt yazısız televizyon programlarının yabancı öğrencilerin dinleme/izleme ve anlama becerileri üzerindeki etkisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Çelik, N. (2018). Türk kökenli öğrencilere yönelik İsveç'te verilen anadili eğitimine dair öğrenci, öğretmen ve veli görüşleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Delen, M. (2016). Yabancılara Türkçe öğretiminde filmlerin kullanımı: Selvi Boylum Al Yazmalım filmi örneği. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat.
- Dursun, B. (2017). Yabancılara Türkçe öğretiminde film kullanımının öğrencilerin anlama becerisine etkisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Tokat.
- Dündar, Ş. N. (2019). Yabancılara Türkçe öğretiminde dinleme becerisinin bir web uygulaması aracılığıyla geliştirilmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Elsıkma, H. İ. (2019). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde kullanılan kısa filmlerin kültürel unsurlar açısından incelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.
- Erdem, M. V. (2019). Yabancılara Türkçe öğretiminde çizgi film kullanımına ilişkin öğretici görüşlerinin incelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adıyaman Üniversitesi, Adıyaman.
- Fluitt-Dupuy, J. (2001). Teaching argumentative writing through film. *TESOL Journal*, 10(4), 10–15.
- İşcan, A. (2011). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde filmlerin yeri ve önemi, *Turkish Studies*, 6(3), 939-948.
- Karababa, C. (2004). Teaching Turkish as a foreign language "From Theory to Classroom Practice". *Bilim ve Yeni Teknoloji Dergisi*, Kırgızistan Milli Eğitim Bakanlığı, 7, 154-158.
- Kaya, K. (2018). Türkçe öğrenen yabancıların izledikleri dizi filmlerde deyimlerin kullanılma sıklığı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189. <https://dergipark.org.tr/en/pub/susbid/issue/54983/727462> adresinden 15 Haziran 2021 tarihinde alınmıştır.
- Küçükler, N. (2010). Türkçenin yabancı dil olarak öğretimine yönelik sanatsal uyarılarla yapılandırılmış etkinlikler üzerine bir model önerisi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Lin, L. (2000). Motivational and effective film activities for the language lab class. ERIC Doc. ED465266, <https://eric.ed.gov/?id=ED465266> adresinden alındığı tarih 15.06.2021.
- Odabaşı, F., ve Namlu, A. G. (1998). Türkçe öğretiminde ortamlar. İçinde *Türkçe öğretimi*. Ed. S. Topbaş, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları
- Tarcan, A. (2014). *Yabancı dil öğretim teknikleri*. Ankara: Nobel Yayınları.
- Ünsal, B. S. (2020). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde Keloğlan çizgi filminin kültürel etkileşim ögesi olarak incelenmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Nevşehir.
- Wang, Z. (2015). An analysis on the use of video materials in college English teaching in China. *International Journal of English Language Teaching*, 2(1), 23-28.
- Woottipong, K. (2014). Effect of using video materials in the teaching of listening skills for university students. *International Journal of Linguistics*, 6(4), 200-212.
- Yavuz, Ş. (2015). Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenlerin ders dışı dil öğrenme ortam ve deneyimleri. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale On Sekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.

- Yeşilyurt, Ş. (2016). Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde duygu durumlarını yansıtan kısa filmlerin oluşturulması ve öğrenci başarısına etkisi. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri, (9. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz Atagül, Y. (2016). Yabancı dil olarak Türkçe atasözü ve deyim öğretiminde film ve hikâye tekniklerinin etkililik düzeyleri açısından karşılaştırılması, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

## İDEOLOJİ VE İRAN SİNEMASI

*Abdolhossein Laleh*<sup>\*1</sup>, *Nafise Laleh*<sup>\*2</sup>

ICW-2021-0303-02-12

### ÖZET

Sinema, insan hayatının tüm alanlarını kapsayan, hayal gücü ve duygudan düşünce ve illüzyona, sosyal bilimlerden hukuka kadar uzanan yaygın bir medyadır. İnsanla ilgili her alanla ilgilenir zira sinema her şeyden önce izleyicinin katılımıyla tamamlanan kolektivist bir sanattır. Doğal olarak onun ilgi alanlarından biri de siyasettir. Çeşitli nedenlerden dolayı, bazen bir sinema sanatçısı sosyal, politik, toplumsal tutumu ve zorlukları ele almak ister. Sinema tarihine baktığımızda, bu tür tipik filmlerde farkındalığın film sanatçısının ana ve gizli niyeti olduğunu görürüz. Ancak bazen bu tür eğilimler, iktidar sahiplerinin elinde bir araç olarak kullanılır ve söz konusu sinema eseri devlet propagandasına dönüştürülür. Bu makalede, İran sinemasından verilen örnekler üzerinden bu konu derinlemesine incelenerek, söz konusu kategorinin boyutları şu üç örnek filmle ortaya konacaktır: İmkân-ı Mina (Mina'nın Mekânı: 2016- Kemal Tebrizi) – Sianor (Siyânür: 2016 – Behruz Şueibi) – Nefes (Nefes: 2016 – Nergis Abiyar).

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, İran, İdeoloji, İktidar, Toplum

### ABSTRACT

Cinema is a widespread media that covers all areas of human life, from imagination and emotion to thought and illusion, from social sciences to law. It deals with every aspect related to human beings, because cinema is a collectivist art that is completed with the participation of the audience. Naturally, one of its areas of interest is politics. For various reasons, sometimes a filmmaker wants to address social, political, societal attitudes and challenges. When we look at the history of cinema, we see that in such typical films awareness is the main and secret intention of the filmmaker. However, sometimes such tendencies are used as a tool in the hands of those in power and the movie in question is turned into state of propaganda. In this article, this subject will be examined in depth through the examples given from Iranian cinema, and the dimensions of the said category will be revealed with the following three sample films: : Mina's Choice: 2016 – Kamal Tabrizi– Potassium Cyanide : 2016 – Behrouz Shoeibi) – Breath: 2016 – Narges Abyar).

**Keywords:** Cinema, Iran, Ideology, Power, Society

\*1 Doç. Dr. İran Sanat Akademisi öğretim üyesi

\*2 Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi; Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

## GİRİŞ

İdeoloji, Rönesans'tan bu yana sosyal bilimlerde ağırlıklı olarak tartışılan en geniş kapsamlı konulardan biridir. Söz konusu kelime, sözcük doğası gereği, özünde hiçbir olumsuz anlam taşımamasına rağmen, genelde düşünsel zorbalığı, kişisel yorumların ısrarla iletilmesini ve öznel algıların başkalarına kabul ettirilmesini anımsatır; insan davranışlarında "olması gerekenlerin" ve "olmaması gerekenlerin" altını çizer. Fransız Devrimi'nden itibaren Avrupa'da yaşanan siyasi ve sosyal gelişmelerin ardından, ideoloji kelimesi çoğunlukla sol düşünceyi temsil ediyordu. Bu yüzden her şeye itiraz etmek ve muhafazakârlığa karşı ona ait olanların hepsini topluca inkâr etmek gibi çeşitli konular daha da moda haline gelmiş ve yaygınlaşmaktaydı. Örneğin Foucault, her türden ideolojiyi Marksist ve liberal gerçek farkındalığın önünde bir engel olarak görür. Şahroh Hakiki bunu şöyle ifade eder:

İdeoloji eleştirisi projesinin temel amacı, iktidarın incelenmesi ve temel görevi ise, ideolojik analiz nedeniyle kendi çıkarlarını fark edemeyenlerin gerçek ilgisini göstermektir. İdeolojinin eleştirisi projesinde, ideoloji gerçeğin çarpıtılmış görüntülemesidir. Bu imaj, egemen sınıfın alt sınıfı sömürmesini ve zorbalık yapmasını meşrulaştıran gerçektir. Bu modelde, yanlış bilincin gerçek ve ideolojik olmayan bilincin karşısında olduğu açıktır. Foucault'a göre, bu bilinç algısı, bilgi ve gerçeğin insani takıntılardan ve iktidar ilişkisinden kaynaklanan önyargılardan ve çarpıtmalardan tamamen bağımsız olduğu şeklindeki geleneksel varsayıma dayanır (Hakiki, 2004:200)

İdeolojiyle yüzleşme teorisini reddedenler, sonuçta her düşünürün özünde bir ideolojinin var olduğuna inanırlar; kendini ideoloji karşıtı olarak adlandıran akımın bile kendisi nihayetinde bir ideolojidir. Turki Hamd gibi diğer teorisyenler, ideolojiyi kendi kendine oluşan bir tutum veya düşünce değil, insanın düşünsel varlıklarından biri olarak açıklarlar. Hamd'a göre, "İdeoloji, insan eyleminin her zerresinde mevcuttur; genel anlamda tanımlayıcının nesneye baktığı bir kamera gibidir" (Hamd, 2004: 108). Burada Hamd, ideolojinin olumsuzlarıyla ilgili bir ayrım çizgisini hatırlatıp, farklı bir yorum ortaya koyarak şöyle devam eder; "düşünce ve edebiyatı salt akılcı bir ideoloji biçimine sokmaya çalışan hiçbir yaklaşım evrensel olarak adlandırılmaz ve bu temele asla ulaşamaz; çünkü hem tek taraflı bir siyasi söylemdir hem de insan boyutunun geniş bakışımı kapsamaz; bazıları için değil, tüm insanlar için çekici olması gerekir" (Hamd, 2004: 110). İdeoloji kategorisi hakkındaki kapsamlı teorileri incelediğimizde, genel olarak bu kategorinin düşünürler için pek kabul edilebilir ve arzu edilir olmadığını görürüz.

İdeolojinin ana nedenlerinden biri- özellikle Batı toplumlarında- seçkin kolektif faaliyetlerin merkezileşmesi ve hizalanmasıdır; fakat burada çatışma yönü daha yoğundur. Bu tür ideolojilerde mevcut durum eleştirilir ve ideal durum tanımlanır. Siyasal iktidarla ilgili ideolojiler, tipik duygusal yöntemlere başvurarak hayranlarını motive etmeye, çöküşlerini, zayıflıklarını örtmeye ve önlemeye çalışırlar. "İkna edici propaganda, ikna, yıldırma ve baskı, totaliter sistemler tarafından bir ideolojiyi popülerleştirmek için kullanılan yöntemlerdir" (Kazemi, 2000:128). Marksist düşüncenin savunucuları, Marksizm ruhunun ideoloji kavramıyla daha uyumlu olduğunu vurgularken, protesto fikirlerini merkezileştirmedeki birleştirici rolünü kabul eder fakat ideolojinin doğasında barındırdığı olumsuz yönleri reddederler. Ancak Lucien Goldmann gibi düşünürler, ideolojiyi daha yumuşak ve temkinli bir dille yorumlarlar. Örneğin Goldmann, "Toplum, Kültür ve Edebiyat" isimli kitabında şöyle der: "İdeolojiler ve altyapı arasındaki ilişkiden bahsederken, ideolojilerin görece bağımsızlığını göz ardı etmeye hakkımız yok" (Goldmann, 1997:223). Klasik Marksizm, ideolojinin varlığını her tür mücadelede gerekli bir unsur olarak kabul edip, onun geleneksel toplumlar tarafından inkârını muhafazakârların bir komplosu olarak görür.

Klasik Marksizm açısından ideoloji, genel olarak kapitalist sınıf tarafından yanlış anlaşılmanın yayılmasına yol açar ve halk kitlelerinde "yanlış bir zihniyet" yaratır; bu zihniyeti sadece "doğru devrimci düşünceler" ile ortadan kaldırılabılıriz. 1960'larda ideoloji, Claude Levi-Strauss'un tanımladığı gibi geleneksel toplumlarda bir mit gibi işliyordu; anlatıları ve çelişkileri temsil eden nispeten karmaşık kalıplar ve bunların uygulanması, mevcut düzeni sürdürmek demektir. Modern kültürlerde, kitle iletişim araçlarının aynı mitleri yaydığı görülebilir (Barthes, 1957) (Hill, 2004:214).

Ancak İran felsefi ve sosyal literatüründe bu kavram hakkında tipik olarak iki daha inatçı duruşlar vardır. Çoğu zaman, insani bilimler araştırmacıları, bazı resmi aygıtların yürütme yapısının ideoloji ruhuna daha yakın olmasına rağmen, bu kavramı ateist ve Marksist bir ürün olarak görmektedir. Çoğu zaman, insani bilimler uzmanları, bu kavramı- bazı resmi aygıtların yürütme yapısı, bu yaklaşımın ideolojisinin ruhuna daha yakın olsa bile- ateist ve Marksist bir ürün olarak görürler. Onlar genellikle ideolojiyi dine karşı bulurlar. İran kültüründe, felsefi ve sosyal literatüründe, "siyasi otoriteye bağlı ideoloji" konusu ciddi bir şekilde araştırılmamıştır. Böylece, "muhafazakâr ideoloji" ya da "bağımlı ideoloji" kavramları, her zaman toplumdaki düşünürlerin eleştirel bakışlarının dışında kalmıştır. Söz konusu ideoloji, eleştirel bir kavram olarak incelendiğinde, Marksist ideolojiyle benzerlikleri ortaya çıkar ve ufak siyasi sol grupların toplu tutumları olarak küçümsenir. Abdul Hüseyin Zarrinkoub gibi bir entelektüel bile şuna inanmaktadır:

Milliyetçilik ve enternasyonalizm, liberalizm ve Marksizm, kapitalizm ve sosyalizm, tek bir toprakta köklenen ve tek bir kökten beslenen siyasi, yasal ve ideolojik okullardır. Görüşlerinin temeli aynıdır; 1-Duyuların ve maddenin ufkuna güvenip, ruhani ve gaip âlemlerini görmezden gelmek. 2-Tanrıcağı karşı hümanizme güvenmek. 3-Maddi ufuk çerçevesinde dünyayı değiştirmeye ve dönüştürmeye çalışmak (Zarrinkoub, 1990:45).

İdeolojiyi ne bilim ne felsefe ne de din olarak tanımlayan Dariush Shaygan, ideolojinin doğasını bu üç alan üzerinden incelemektedir. Shaygan, ideolojiyi bilimle karşılaştırır ve şöyle yazar: "İdeoloji dogmaya dayanır ve varsayımlarının deneysel olarak doğru olup olmadığı önemli değildir; zira bu varsayımlar zaten ilk baştan gerçekler (*apriori*) olarak kabul edilmiştir" (Shaygan, 2010:194). Şimdi İran ve dünya sinemasının ideolojiyle ne tür bir bağlantısı olduğuna bakabiliriz.

## İDEOLOJİ VE SİNEMA<sup>34</sup>

Estetik kavramında, sanatçının duygu, kişisel beğeni ve farkındalığına odaklanan iradesi, siyasi iktidar odaklı iradeye karşı çıkmakta ve bu konuya dönülerek yaratılan eserin boyutları irdelenmektedir. Bu bağlamda, sanatçının cinsiyetine ve yarattığı esere dikkat etmek önemlidir ve böylece söz konusu eser değerlendirilebilir. Bireysel iç eğilimlere daha fazla bağımlılık, yaratılan eseri daha kişisel, özgün ve yaratıcı kılar ve kendinden başkasına bağımlılık, söz konusu eseri, daha popülist, daha muhafazakâr ve yüzeysel kılar. Birinci durumda aşırılığın sonucu "sanat için sanat" kavramının doğmasına, ikinci durumda aşırılığın sonucu ise "kaba bir eserin" doğmasına yol açacaktır. Estetik, sosyolojik, hatta psikolojik ve kişisel özelliklerinden dolayı, hiçbir sanatçı ama hiçbir sanatçı- en ideolojik olanı bile- ideolojik olarak damgalanmak veya nitelendirilmek istemez. Bu yüzden, bir yapıtın sanatsal ve özgün akıma bağımlı olmasının ölçütlerinden biri de yapıtı bağımlılık alanlarından -özellikle de siyasal bağımlılıktan- uzak tutmaktır. Buna karşılık, sanatsal kurumların yöneticisi olarak bazı politikacılar -yönetmelikler nedeniyle değil, ideolojik gereksinimler nedeniyle- sürekli sanatın serbest akımlarını mutlak ideolojik bir eylem olarak tanıtır. Aslında bu suçlamanın kendisi de bir ideolojik yaklaşımdır. İdeolojik çerçevenin dışında kalan bu konunun, günümüz sinemasının ekonomik, politik, sosyal ve diğer kolektivist ve teknolojik özellikleri nedeniyle egemen bir ideolojinin dikkatinden kaçamayacağı açık bir gerçektir. Ancak belirtmek gerekir ki -finans kurumları gibi- ideolojik olmayan kurumlar da artık ideolojik çerçeveler bulmak zorunda kalmıştır. Bu nedenle;

Her film ekonomik sistemin bir parçası olduğu için o sisteme bağlı ideolojinin de bir parçasıdır. Çünkü "sinema" ve "sanat" ideolojinin dallarıdır. Kimse bundan kaçamaz: Ağaç testeresinin küçücük parçaları gibi, herkesin kendi yeri vardır. Sistemler hep doğalarına karşı kördürler fakat buna rağmen, aslında tüm parçalar bir araya getirildiğinde çok net bir görüntü verirler. Ancak bu, tüm film yapımcılarının aynı rolü oynadığı anlamına gelmez; tepkiler farklıdır. (Comolli, 1999:100).

Dolayısıyla ideolojik analiz, özellikle ideolojik bir atmosfere sahip sinema filmlerinin incelenmesindeki prosedürlerden biridir. Bilindiği üzere, "film araştırmalarında kültürel çalışmaların bakış açısı geniştir. En tanıdık biçim, metinsel ideolojik analizdir. Bu tür bir analiz, en kötü ihtimalle, indirgemeci ve yanlış anlatı yapıları peşinde olabilir. Politik gözle veya "yapı bozum" karakterleri arayışında bakarsak, yanıltıcı da olabilir; kelime oyunu ve karmaşıklıkla birleştirilmiş de olabilir" (Hill, 2004: 22). Siyasi manifestolar, yirminci yüzyılın başlarındaki Marksizm gibi bir düşünce akımıyla bağlantılı siyasi fikirleri açığa çıkardı. Bu tür ifadeler, bir tür

<sup>34</sup> Bu konuyla ilgili bkz: The Routledge Companion to Cinema and Politics. Yannis Tzioumakis, Claire Molloy

varlık, tüzük, ideal beyanı ve siyasi grupların faaliyet çerçevesini belirleme olarak değerlendirildi. O dönemde yayınlanan manifestoların yanı sıra bir nevi siyasi manifesto sayılan eserler de perdede hayat buldu.<sup>35</sup> Sinema, sözde gerçekliği ya da yanılısamayı kabul etme gücüne sahip olduğundan, politikacıların her zaman ilgisini çekmiştir; burada somut gerçekliklerin yerine zihinsel ürünler oturur ve insan eylemleri bu temelde düzenlenir. Sovyetler Birliği'ndeki komünist dönemde durum buydu. Gerçek, var olan değil tanımlanmış olandı. Sinemanın reklam sisteminin bir parçası olduğu toplumlarda sinemaya karşı sergilenen tutum çok önemlidir; çünkü onlar çok iyi biliyorlardı ki: "film, kendini gösteren, kendi kendine konuşan ve kendini öğrenen bir ideolojidir. Sinemayı ideolojik bir araca dönüştürmenin sistemin doğası olduğunu anladığımızda, bir yönetmenin ilk görevinin sinemanın "gerçekliğin cisimleşmesi" denen şeyi göstermek olduğunu görebiliriz" (Comolli, 1999:102).

Sinema açıkça gerçekliği yeniden kurar: söylendiği gibi ham bir film ve kamera, bir ideolojinin hizmetindedirler. Ancak film yapım araçları ve teknikleri gerçeğin bir parçasıdır. Üstelik gerçeklik, egemen ideolojinin dışavurumundan başka bir şey değildir. Bu açıdan bakıldığında, kameranın dünyaya "somut gerçekliğin" içinden bakan ya da kısmen ona doymuş olan tarafsız bir araç olduğu, klasik sinema teorisini de izah etmiş olur. Kameranın gerçekten kaydettiği şey, egemen ideolojinin belirsiz, düzensiz ve düşüncesiz dünyasıdır. Sinema, dünyanın kendi kendisiyle iletişim kurduğu dillerden biridir. Böylece onun ideolojisi haline gelirler ve dünyayı, ideolojiden geçerek deneyimlenecek şekilde yeniden kurarlar. (Comolli, 1999:101).

İdeolojik sinemanın komünist olmayan, liberal toplumlardaki yüzü, biçim olarak farklı olsa da, işlev açısından aynı ruha sahiptir. "Burjuva toplumunun temel varsayımları arasında yer alan evlilik, aile ve romantik ilişkiler, yapılan hemen hemen tüm filmlere konu olmaktadır; ancak bu varsayımlar filmin ana teması haline gelirse, film basit melodrama dönüşür. Diğer kitle iletişim araçları gibi sinema da sistematik olarak insan psikolojisini etkilemiştir ve bu düşünce çizgisi, ideolojilerin temel işlevidir" (Lang,1998: 345). Neden tüm ülkelerde sinemayla ideoloji birleştiği halde, sinema sanatçısı böyle bir gerçeği kabul etmeye yanaşmaz? Çünkü görüntü yönetmeni herkesten daha iyi bilir ki: "İdeolojik bağlılığın aldatıcı görünüşlerinin arkasında kötü şöhret yatar. Görünüşe göre her film yapımcısı bir şeyi ya da başka bir deyişle birini ifşa etmek zorundadır. Düşünce terörü de tam bu noktadan kaynaklanır" (Douin, 1983: 59).

İdeoloji sadece film yapım sürecinde mevcut değildir; oluşturulan eserleri ideolojik çerçevelerle eleştirmek ve analiz etmek de mümkündür. Sinema eleştirisinin tarihi, sinemanın teorik alanlarına giren sol fikirlerle doludur. Bir eseri üretme işlevine benzeyen kuramlar gibi, gerçekliği tam tersine çevirebilirler. Örneğin "1970'lerin başında, Marksist film analizinin odağı değişince, ideoloji ve gerçeklik kavramları da çarpıcı biçimde değişmişti. Hâkim Hollywood sineması ve Avrupa uzun metraj filmlerinin analizi, ideolojik etki yanılısamasının yanı sıra bir "illüzyon yaratıcısı" olarak, çok sayıda iyileştirme nedeniyle genişletilmiştir" (Hill, 2004: 214). Yavaş yavaş, bu tür ideolojik yaklaşımların eksiklikleri daha belirgin hale geldi ve ortaya çıktı ki ideoloji, bir eserin üretimini geciktirmekle kalmaz, tam ve nispeten eksiksiz iyi bir işi geçersiz kılar ve var olmaktan, dolayısıyla rekabet çemberinden çıkarır. Çünkü ideolojiye itaat, doğruyu yazarmı değil, siyasi çevrelerin ve önceden yazılmış manifestoların belirlediği gerçeklere göz yummak demektir.

İdeolojik analizle ilgili temel sorun, psikolojinin ortaya koyduğu ideolojik pratiklerin toplumsal içeriklerine yönelik iddialarındaki zayıflığıdır. Sağcı korkular ve ampirik ve yaratıcı olmayan sosyo-bilimsel araştırmalarla birlikte medya etkisi iddialarıyla ilgili ideolojik analiz, hala bir filmin ideolojisinin önemli olduğunu düşünmektedir; ancak bu ideolojinin kabul edildiği gösterilebildiği zaman önemlidir. Başka bir deyişle, söz konusu etkiyi göstermek pek mümkün görünmemektedir. (Hill, 2004:23).

Sinema tarihinde, en korkulan siyasi yapıların ve suç örgütlerinin kalbini ortaya çıkaran ve izleyiciyi "ideolojik düşüncenin karanlık hapishanesinin hücreleri" ile tanıştıran eserlere rastlarız. Onlar gerçeklere gözünü kulaklarını kapatan ideolojilerin sınırlarını zorlayarak, hakikati olduğu gibi değil, onlar için olması gerektiği gibi gösterirler. Bu tür filmler yaratıcılıktan uzak olup, ideolojik içeriği incelerler. 1945'te George Orwell'ın "Hayvan Çiftliği- " romanının yayınlanmasından sonra edebiyat, sinema ve tiyatrodaki bu türe ilgi artmıştır. Bu filmler arasında; "Doktor Jivago- David Lane: 1965", "Yeraltı- Emir Kusturica: 1995" ve "Çöküş- Oliver

<sup>35</sup> Sovyetler Birliği sinemasında söz konusu sinema eserlerini görmek pek mümkündür.

Hirschbiegel: 2004" gibi filmleri sayabiliriz. Bu filmlerin her biri insanın entelektüel ve ideolojik bağımlılığının sonuçlarıyla ilgilenir ve ideolojik sinemanın ürünleri sayılırlar.

## Dünya Sinemasından İdeolojik Filmlere Örnekler

İdeolojik filmler olarak değerlendirilen sinema eserleri iki ana kategoriye ayrılır:

- A. İdeolojik aidiyetlerin olumsuz sonuçlarını ele alan eserler
- B. İdeolojik düşünceyi teşvik eden propaganda çalışmaları

Bu tür sinema eserlerinin başlıca fikir akımlarını ve konuları şöyle sayabiliriz: Marksizm, Sendikaların Faaliyetleri, Mafya Örgütleri, Militarizm ve Savaş, Yahudilik, Milliyetçilik, Korkunç Siyasi Örgütler. Bu kategoriye giren bazı örnekler aşağıda verilmiştir:

1. Ölüksüz veya Z: Costa Gavras,1969. Siyasi filmleri ile ünlü, Yunan yönetmen Costa Gavras'ın yönetmenliğini üstlendiği bir Fransız filmidir. Filmin konusu cumhurbaşkanlığı adaylığı ile ilgili olup, filmde iktidar partisi rakip aday ve muhalefet partisinin diğer üyelerini ortadan kaldırmaya çalışır. Senaryo, Vassilis Vassilikos'un aynı adlı romanından uyarlanmıştır.
2. İtiraf: Costa Gavras, 1970. Senarist; Jorge Semprun. Çekoslovakya bakan yardımcısı ajanlar tarafından aranmaktadır. Tutuklanır ve kimse bilmeden aylarca hücre hapsinde tutulur ancak neden bunların başına geldiğini anlayamaz. Sonunda, uyku kısıtlaması gibi beyin yıkama, sürekli ileri geri yürüme gibi çeşitli yollarla, yavaş yavaş psikolojik baskı altına girer ve ihanet gibi hayali suçlar işlediğini kabul eder ve mahkemede mecburen suçlu olduğunu itiraf eder. Yıllar sonra, mahkemedeki sorumlu kişiyi bu olayları küçümsemeye çalışırken görür.
3. Münih: 1972. Steven Allan Spielberg'in yönettiği bir Amerikan filmidir. Film, Münih Olimpiyatları'nda İsraili sporcuların "Kara Eylül" olarak bilinen Filistinli grup tarafından öldürülmesi ve İsrail özel istihbarat teşkilatının (Mossad) "Tanrı'nın Gazabı Operasyonu" adlı gizli bir operasyonla intikam alması konusu etrafında geçer. Operasyonda, eski Mossad gizli ajanı Owner liderliğindeki bir terörist grup, 11 İsraili sporcunun öldürülmesinden sorumlu olduğuna inanılan Kara Eylül üyelerini arar ve onları öldürür. Münih filmi, İsrail hükümetinin Arap terör eylemlerine şiddetle karşılık vermesini eleştirmesiyle dikkat çeker.
4. Misyon: Roland Joffe'nin yönettiği bir İngiliz filmidir. Güney Amerika'da 1750'lerde geçen filmde Gabriel adında bir Cizvit rahip, Iguazu Şelalelerinin yukarısındaki bir ormana girer ve bir meslektaş tarafından öldürülmüş Guarani Kızılderilileriyle karşılaşır. Daha sonra San Carlos'ta bir Cizvit kampı kurar. Cizvitler, Hıristiyanlığı yaymanın yanı sıra, İspanyol ve Portekiz kolonilerinde yaşayan Kızılderililere kendi kendine yeterliliği nasıl geliştireceklerini de öğretirler. Kaptan Rodrigo Mendoza, kardeşi Felipe ile Carlotta adlı bir kadın yüzünden tartışır ve onu öldürür. Daha sonra vicdan azabından kurtulmak ve suçunun kefareti için çok sayıda kalkan taşıırken Gabriel'i takip eder ve o kampa bir Cizvit olarak kabul edilir. Portekizlilerin büyük baskısı altında olan Altamirano, Carlos'u ziyaret eder ve oradaki yerlilerin müreffeh hayatından etkilenir, ancak Gabriel'e kampı Portekizlilere teslim etmelerini ve direniş göstermemelerini söyler, aksi takdirde aforoz edileceklerdir.
5. Cezayir Savaşı: Gillo Pontecorvo. 1956. İtalyan-Cezayir yapımı olup, Fransız ordusu ile Cezayirli devrimciler arasındaki savaşı konu edinen bu film, 1954'ten 1962'ye kadar yaşanan çatışmaları ortaya koyar. Filmin açıklayıcı doğası nedeniyle, Fransa'da gösterimi beş yıl kadar yasaklanmıştır. Dünyanın birçok yerinde "sömürgeciliğin boyunduruğundan kurtuluş on yılı" olarak kabul edilen bu filmin 60'lı yıllarda gösterime girmesi, dünya çapında birçok devrimciyi kendine çekmiştir. Film sivil mücadele ve gerilla savaşı için bir model olarak gösterilmiştir. "Kara Çitalar" ve "İrlanda Kurtuluş Örgütü" gibi bazı grupların filmde kullanılan bazı taktikleri kullandığı söylenir. Bu film, İran İslam Devrimi'nin başlangıcında İran sinemasının izleyicileri tarafından da fark edilmiştir. Film o kadar etkiliydi ki, isyan bastırma ekipleri için eğitici bir film olarak kullanılmıştır.



6. Darbeci Hükümet: 1972. Costa Gavras'ın yönettiği bir Fransız filmidir. Film, Şili diktatörü Pinochet'in o ülkenin meşru başkanı Allende'ye karşı gerçekleştirdiği darbeyi konu alır. Bu filmdeki baskın düşünce sol ve Marksist düşüncedir.

## İran Sinemasından İdeolojik Filmlere Örnekler

İran siyasi sinemasının eserleri, İran tarihi boyunca her zaman siyasi olayları ve akımları konu edinmiştir. Bu tür eserlerin çeşitliliği İran tarihindeki akımların çeşitliliğine bağlı olmuştur. Bu gibi eserlerin çoğunun yaratıldıkları zaman açıklayıcı bir amacı vardı; yani filmin konusu hakkında doğru bilgiler vermekten ziyade bir siyasi düşüncenin olumsuz yanını, içinde barındırdığı suç öğelerini ve yozlaşmış işlevlerini ortaya koymuşlardır. Devrimden önce, siyasi filmler: İnek: Daryuş Mehrjuyi: 1969 – Gayser: Mesut Kimyayı: 1969 - Sattar-han: Ali Hatemi: 1972 ve Gevezn-ha: Mesut Kimyayı: 1974 gibi yalnızca birkaç örnekle sınırlı kalmıştır. Bu filmlerin hemen hepsi politik film kavramının çok zayıf izlerini taşıyordu. Aslında, İran tarihindeki siyasi olayların ve maceraların çeşitliliği bu tür eserler yaratmak için zengin hikâyelerle doluydu. Bu eğilim, İslam Devrimi'nin zaferinden sonra güçlendi ve siyasi filmlerin iyi örnekleri yapıldı. Bu tür çalışmaların ana teması ise şunlardı:

- A. İran İslam Cumhuriyeti'ne muhalif siyasi sol grupların komplolarını ortaya çıkarmak.
- B. Pehlevi rejiminin suçlarını ifşa etmek<sup>36</sup>
- C. Küresel küstahlığın komplolarının ve dış güçlerin ajanlarının ifşa edilmesi

Aşağıdaki örnekler konuyu daha iyi izah edecektir:

1. Mücahitlerin Çılgılığı, 1979'da İslam Devrimi'nin zaferinden hemen sonra çekilen, Mehdi Madanyan'ın yönettiği, siyasi yönelimli ilk filmidir. Bahman Mofid gibi bazı film oyuncuları devrim öncesi İran'ın sinema oyuncularındı. Filmin konusu, din adamlarının gözetiminde monarşiye karşı çalışan İslami eğilimlere sahip siyasi bir grubun mücadeleleridir. Bu film, "Film-Farsi"<sup>37</sup> tarzıyla çekilmişti.
2. Senatör, Mehdi Sabbag-zadeh'in 1983 yılında yönettiği bu film gösterime girdiği yıl en çok gişe hasılatı yapan film olmuştu. Bu eser, Pehlevi rejimi içindeki yozlaşmaya odaklanarak, özellikle Şah'ın kız kardeşi Eşref Pehlevi'nin yolsuzluğunun derinliğini gözler önüne serer. O dönemdeki toplumun siyasi durumu ve izleyicinin Şah rejimi içindeki bağlamın daha fazla bölümünü bilmeye olan ilgisi nedeniyle, film nispeten iyi karşılandı. Bu filmde; "Çavuş Hag-gu, bir kamyonu gizlenmiş çok miktarda eroin bulur. Kamyon şoförü Ali, eroinin varlığından habersiz olduğunu iddia eder. Ali'nin Hag-gu'ya verdiği bilgilerle, çavuş, eroin ithalat ve dağıtım ağının atanmış bir senatör tarafından yönetildiğini öğrenir. Durumu İstihbarat ve karakola bildirir fakat bu olayı araştırmaktan kaçınırlar. Çavuş Hag-gu, tek çözüm yolunu kendi silahında bulur. Filmin sonunda, "Eroine Karşı" unvanıyla yapılan bir seminerde, konuşmak isteyen aynı senatöre kurşun sıkar ve olayı kapatır.
3. Örumceğin Evi, 1983 yılında Ali-rıza Davud-nijad'ın yönettiği bir sinema eseridir. Bu filmde Jemşid Meşayehi, İzzet-ullah İntizami ve Davud Reşidi gibi usta sanatçılar rol almışlar. Pehlevi rejimine bağlı birkaç komutan ve ajan, devrimcilerin eline düşmemek için uzak bir yerde, ormanın tam ortasında bir köşkte toplanıp, yabancı güçlerin yardımı umuduyla devrime karşı darbe planı hazırlamaktadırlar. Mesajlarını Amerika'ya bağlı bir Radyodan alırlar ve yaşanacak sevincin keyfini şimdiden çıkarmaya başlamışlardır. Bu filmde mevcut gerçeklerden uzak bir şekilde, onların nasıl boş hayal kurduklarını görürüz. Amerika'nın Tebes'teki askeri saldırısının başarısız olmasının ardından eski siyasi rejime bağlı bu dört adam, yakalanma korkusuyla çıldırırlar ve karşılıklı suçlamalarla birbirini öldürürler.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Pehlevi döneminin yozlaşmasını ve zulmünü gösteren filmler: Minuya Doğru Uçmak: Taki Keyvan: 1979 – Kan Yağmuru: Emir Gevidil: 1980 – Bağırılmaktan Terüre Kadar: Mensur Tahrani: 1980 – Kasımpatı Çiçekler: Resul Sadr-amili: 1984

<sup>37</sup> Devrimden önce genelde öyküsü kabarelerde, meyhanelerde ve genelevlerde geçen yüzeysel filmler.

<sup>38</sup> 1980'de İran'ın tam ortasındaki *Tebes* bölgesinde, "Operation Eagle Claw" ismiyle tanınan Amerika'nın Irana karşı askeri saldırısı. Savaş uçakları kum fırtınası nedeniyle birbirine çarparak düşerler ve böylece bu operasyon başarısızlığa uğrar.

4. İllüzyon, 1985 yılında Saeed Haji-miri'nin yazıp yönettiği bir filmidir. Bu eser, İslam Devrimi'nin zaferinden sonra terör faaliyetleriyle tanınan Halkın Mücahitleri Örgütü'ne karşı yapılan ilk filmidir. Filmde, örgütün iki üyesi "ekip evi" ismiyle tanınan bir apartmanda saklanmışlardır. Onlardan biri örgütün entelektüel ve siyasi duruşuna şüpheyle bakmakta, diğeri ise bu yolda devam etmekte kararlıdır. Bir kamyon inşaat malzemelerini boşaltmaktadır. Bu gürültülü olayın ardından ikisi de polisler tarafından kuşatıldıklarını zannederler. Böylece örgüte ait belgeleri yakmaya ve kendilerine saldırdıklarını zannettikleri güçlerle yüzleşmeye hazırlanırlar. Bu sırada içinde bulunduğu örgüte şüpheyle yaklaşan karakter kaçır ve başka arkadaşlarının evine girerken yanlışlıkla öldürülür.
5. İade, Ali Ghaffari'nin yönettiği 2011 yapımı bir filmidir. 1953'teki Tahran Konferansı Anlaşmasına göre, İngiltere, ABD ve Sovyetler Birliği II. Dünya Savaşı tazminatı olarak İran'a on bir ton altın ödeyeceklerdir. Fakat diğer devletlerden altınları alan Ruslar, çeşitli hilelere başvurarak bu altınları kolayca İran'a ödemeyeceklerdir. Film, Pehlevi rejiminin beceriksizliğini ve o dönemde Rusların özgür İranlılara yaptığı haksızlıkları gözler önüne serer. Müttefik güçlere İran'ın kapısını açan meseleler hakkında tarihi bir drama niteliğindeki bu film, II. Dünya Savaşı dönemindeki olayları ve İran'a tazminat ödenmesinin hikâyesini anlatmaktadır.

### İran Sinemasında Siyasi ve İdeolojik Eserlerin Zirve Dönemi

İran İslam devriminin propagandasında üç ana düşmanı vardır; İran Halkının Mücahitleri Örgütü, Şah rejimi ve Saddam Hüseyin Baas Partisi. İran'da devrime bağlı ideolojiye göre bu üç düşman, hep ABD tarafından yönlendirilmekte ve desteklenmektedir. Devlet kurumları tarafından desteklenen İran sinemasında politik-ideolojik sinemanın ana eksenini bu üç gruba dayanmaktadır. 2016 yılında ülkede toplam üç politik-ideolojik film çekilmiştir. İran Halkının Mücahitleri Örgütü'nün suçlarını ortaya koyan iki film vardır; Siyanür ve Mina'nın Mekânı. Irak'taki Baas rejimiyle Şah'ın cinayetlerini ortaya çıkarmaya odaklanan eser ise Nefes filmidir. Söz konusu propagandaya göre, Halkın Mücahitler Örgütü'nün suçlarını teşhir eden iki film, Şah'ın suçlarının teşhiriyle ilgili bir film ve Irak Baas rejiminin suçlarını konu alan bir film vardır. Halkın Mücahitleri Örgütü ve Irak'taki Baas rejimi, İslam Devrimi'nin zaferinden sonra, el ele vererek İran İslam Cumhuriyeti'nde kurulan sistemi ortadan kaldırmak için birlikte çaba harcamışlardır. Bunların yanında İran İslam İnkılabı'nın asıl düşmanı Pehlevi rejimidir. Bu nedenle, bu rejimin yozlaşmış doğasının ele alınması da önemlidir.

Nefes		Siyanür
Şah Rejimi	Irak Baas Partisi	Mücahiter Örgütü
Mina'nın Mekânı		

Meşrutiyet İnkılabından bu yana sinemasal eser olma eğiliminde olan çeşitli toplumsal olgu ve olayları konu edinen, edebi, sinematik oyunlar ve hacimli eserler üretilmiştir. Bu olaylar şunlardır: Tütün hareketi<sup>39</sup>, Meşrutiyet Devrimi, Kaçarlar Hanedanı'nın devrilmesi, Rıza Şah'ın iktidara gelmesi, başörtüsünün yasaklanması, petrolün millileştirilmesi, 28 Ağustos darbesi, 1962 olayları ve Ayetullah Humeyni'nin sınır dışı edilerek Türkiye'nin Bursa şehrine sürgüne gönderilmesi ve İslam Devrimi'nin gerçekleşmesi. Bu tür olaylar İslam Devrimi'nden sonra da devam etmiştir; Irak'ın İran'a saldırısı ve sekiz yıl süren savaş dönemi, genelde sol örgütlerin devrim yandaşlarına karşı terör faaliyetleri, o dönemde gerçekleşen idamlar ve Irak tarafından İran şehirlerinin füzelere vurulması ve bombalanması. Bu olayların büyük bir kısmı oyunlar, romanlar, diziler, kısa öyküler ve hatta müzik parçalarında yerini almış olsa da İran sinemasında bu eğilimin daha az işareti vardır. Bu bağlamda "Bin Destan- Ali Hatemi: 1987", "Mirza Küçük-han- Emir Gavidel: 1983" ve "İngiltere Çantası - Seyid Zia-ud-Din Dori: 1999" gibi başarılı diziler, iktidar yasalarına bağlı kalma zorunluluğu

<sup>39</sup> 1890'da Kaçarlar tarafından İran'da tütün satışının düzenlenmesi hakkı İngiltere'ye verilmiştir. Dini liderler buna karşı çıkar ve bu durumu haram sayarlar. Ayet-ullah Mirza-yi Şirazi başta olmak üzere, dini liderlerin fetvasıyla halk harekete geçer. Bu ayaklanmanın adı "Tütün Hareketi" olarak tarihteki yerini almıştır.

nedeniyle derin etki bırakamadılar. Ancak İran sineması, görece liberal özellikleri nedeniyle böyle bir eksikliğin üstesinden gelebilmiştir. Bu türde üç filmin çekildiği düşünüldüğünde 2016 yılı bu anlamda canlı bir başlangıç sayılabilir; zira bundan önce, bu tür propaganda filmleri, devlet kurumlarının sipariş ettikleri üzerinden değil, devrimci yönetmenler tarafından çekilmekteydi. Örneğin, İran'dan çıkmadan önce devrimci filmler yapan Mohsin Mahmalbaf'ın, günümüzde yurtdışında o zamanlar benimsediği fikirlere zıt filmler çekmesi önemlidir. Bu bölümde, bu yıl üretilen söz konusu üç film -geleneksel ve gazeteci eleştirmenlerin perspektifinden değil-, tematik açıdan ve tartışılan konular bağlamında detaylı bir şekilde incelenecektir.

### **İmkân-ı Mînâ (Mina'nın Mekânı: 2016- Kemal Tebriz'i)**

"İmkân-ı Mînâ" (Mina'nın Mekânı) filminde, devrim karşıtı örgüt üyeleri gizlice bir araya gelip toplantı yaparlar. Film ismiyle sol ideolojiye yakın olanlara işaret eder. İran Halkının Mücahitleri Örgütü'nün korkunç ve insanlık dışı yüzünü ifşa eden bu film; bu örgütün mensuplarını insanlıktan ve vicdandan uzak birer alete dönüştürmesini gözler önüne serer; hissiz ve tek boyutlu bir ruhla örgütün ideolojik çıkarları için tüm duygusal varlıklarına sırt çevirenler, hatta çocuklarına karşı acımasızca davrananlar. Bu film çıkışı olmayan bir odanın çemberinde mahsur kalanların hikâyesidir. Filmin hikâyesi, görünüşe göre seksenli yıllarda İran'da geçen olaylarla bağlantılıdır. Irak'ın Baas rejimi tarafından füzelerle hedef alınan Tahran, aynı zamanda örgütün acımasız suikastları ile sancılı bir dönem geçirmektedir. İki suç sistemi arasındaki örgütsel iş birliğinin gösterilmesi; "Nefes" filmindeki tema ile tamamen aynıdır.

Filmin olayları, Tahran'ın Irak tarafından bombalandığı günlerde genç bir çiftin etrafında geçer. Mînân'ın kocası, başarılı ve iyi niyetli bir gazete muhabiridir. İran Halkının Mücahitleri Örgütü için casus olan Mînâ, eşinin çalıştığı gazete üzerinden, devrimci kurumları etkilemeye çalışır ve öğrendiği gizli haber ve bilgileri örgüte aktarmak ister.

İran sinemasında sol ideolojik akımın tipik bir örneği olan film, örgütsel bir ideolojik hapisaneyeye hapsedilmiş insan imajı ile dikkat çeker; bu bağımlılık o kadar büyüktür ki bu insanlar bilerek kendi iradelerinden vazgeçmişler ve örgütsel düzenin tartışmasız öznesi haline gelmişlerdir. En belirgin duygusal ve fiziksel ihtiyaçlarında bile örgütün en üst kademelerinin emirlerini beklerler. Artık insandan bir iz taşımayan insanlardır onlar.

Bu filmin özeti şu şekildedir: "Şüphe, kuşku ve sonunda ihanet, Mehran ve Mîna'nın aşk hayatını yeni bir yola götürür". Filmin yönetmeni Kemal Tebrizi, bir röportajda şöyle der: "bu film bir sosyal aşk melodramıdır"<sup>40</sup>. Yönetmenin, filmin politik değil melodram olduğuna tekrar tekrar vurgu yapması ilginç, dikkat çekici ve önemlidir. Bu filmin teması hakkında basında ve sibernetik alanında yayınlanan dağınık görüşleri inceleyerek, filmin hikâyesinin dayandığı iki temaya işaret edebiliriz:

- A. Yönetmenler açısından; "Filmin romantik olmasına".
- B. Eleştirmenler açısından; "Filmin ideolojik ve politik olmasına".

Yaratıcılarının görüş ve ifadesi dışında, bu iki konudan hangisinin filmin temasına daha yakın olduğuna bakmakta fayda vardır. Gerçekten bu film, yapımcılarının dediklerine ve iddialarına göre romantik bir eser mi<sup>41</sup> yoksa sadece bir siyasi grubun ideolojik işlevleriyle ilgilenen bir eser midir? Filmin yönetmeni bu durumu şöyle açıklamaktadır:

"Bu filmi yapmaktaki temel motivasyonum, dünyanın şu an içinde bulunduğu duruma atıfta bulunmaktır. Bu günlerde belirli siyasi akımlar, hareket ve davranış yöntemleriyle insanları ve aileleri hedef almıştır. Örneğin, herkesin ailelerin parçalanması ve insanların öldürülmesi ile eşanlı görüldüğü IŞİD gibi bir örgütten bahsediyorum. Bu filmin senaryosunu yazdığımda, seksenli yıllarda da böyle acı verici olayları yaşadığımızı hatırladım. O dönemde bu cinayetlerden dünyada kimsenin haberi yoktu; Ama şimdi bu tavrın IŞİD gibi net bir örneği var. Dünya halkı bilmeli ki; bizim halkımız o on yılda, şimdi IŞİD'in yaptığı gibi cinayetlere şahit olmuştur ve o olayları, şu anda komşu ülkelerde ve hatta bazen Avrupa ülkelerinde görüyoruz"<sup>42</sup>.

<sup>40</sup> <http://www.ghatreh.com>

<sup>41</sup> İlginç olan şu ki, aynı mantık "Siyânür" filminin yapımcıları tarafından da söylenmiştir.

<sup>42</sup> <http://www.madomeh.com/site/news/news/5176.htm> 6.26.2021

IŞİD fenomeni, görsel haberlerin tekrarlanması nedeniyle sadece halkın zihninde yer tutmamış, tam tersine nesnel örnekleri de kapsamıştır. IŞİD, mantıksızlığın, barbarca ve aleni suçların, demagojinin, modern yaşamın her türlü tezahürüne muhalefetin, kentsel yaşamın etkilerine karşı mücadelenin ve kanunsuzluğun bir alegorisidir. İran Halkının Mücahitleri Örgütü'nün mücadelesinden farklı örneklerdir bunlar. Ama her halükârda, İran Halkının Mücahitleri Örgütü ve IŞİD'in eylemlerinin doğasına dikkat ederek, yönetmenin dediğinin tam olarak ne anlama geldiğine dikkat etmek gerekir. Bu film IŞİD'in işlediği suçların derinliğini ortaya çıkaracak mı? Bu film IŞİD gibi küresel bir sorunu gündeme getirme potansiyeline sahip mi? Eğer öyleyse, hangi mekanizma ile dünya insanlarını böyle bir sorundan haberdar edecektir? Yönetmenin bu görüş açısının iki teması vardır:

1. Filmin propaganda yaptığı suçlamasının azaltılması ki bu mesele sürekli olarak sosyal medyada tartışılmıştır.
2. Yönetmenin duygusal ifadesiyle söylenen; seksenli yıllarda İran'da korkunç suikastlar yapılırken dünyanın buna sessiz kalması.

Mînâ ve Mehran arasındaki nedensel ilişkiyi incelerken, böyle bir ilişkinin romantik olduğuna dair çok az işaret vardır. Bireysel eylemlerin tümü, bunların dışındaki bir siyasi iradenin işlevidir sanki. Mehran ve Mînâ'nın karakterinin analizinde, romantik bir ilişkinin varlığını kanıtlayacak davranışsal, sözel, duygusal ve duygusal işaretler olmadığını görüyoruz. Egemen ideolojisinin yönünde kıskançlık, aşağılayıcı duygu ve aldatma, filmin ana motivasyonudur; öyle ki Merhan'ın tepkileri romantik sebep ve güdülerden ziyade, kıskançlık ve aldatma gibi psikanalitik ve kişisel sebeplerden kaynaklanmaktadır.

Bu bağlamda, *Merhan'ın sözlerinden, hareketlerinden ve duruşlarından hangisi gerçekten romantiktir? Filmde aptal gibi görünen Merhan'ın asıl kaygısı yazmaktır. Sonra, kıskançlıktan silahına sarılan bir kabadayı gibidir. Filmin sonunda da Rambo gibi kahraman ve kurtarıcıdır. "Kertenkele" ve "Leyla Benimledir" gibi eserleri yöneten Kemal Tebrizi, böyle bir film yaptığında, onun tam bir propaganda yönetmeni olmasından başka bir şey gelmez akla. Jabbar Azin'e göre: "Mînâ'nın Mekânı zayıf, kaotik ve yüzeyseldir ve Kemal Tebriz'inin en retorik filmidir"<sup>43</sup>. Afşin Aliyar, "Tebrizi kendi sinema tarzından neden uzaklaşmış ve bu eserinin içeriğini ve anlatımını özel şirketlerinin siparişi üzerinden yapmıştır?"<sup>44</sup> sorusunu sorar. Ancak filmin o yıllardaki olayları gerçeğe yakın anlatımı, o günlerin olaylarının yeniden yaratılmasına ve ilgili görsel kültürün zenginleşmesine yol açacaktır; özellikle o yılları ne gözleri ile, ne de video ve fotoğraf yoluyla görmemiş genç nesil için.*

### **Sianor (Siyanür: 2016 – Behruz Şueibi)**

Siyanür, "İran Halkının Mücahitleri Örgütü'nün" devrim öncesi kendi içinde yaşadıkları değişikliklerle ilgilidir. O yıllarda örgüt, önceki ideolojisi olan İslam'ı kenara bıraktı ve İslam ile Marksizm'in birleştirilmesiyle, yeni ideolojisini oluşturdu. Bu örgütün üyelerine İslami Marksistler deniliyordu; bu yüzden devrimden sonra bu örgüte "İran Halkının Mücahitleri Örgütü" adı verildi. Bu filmde bu örgütün içinde Marksistlere karşı duran ve sonunda şehit olan Mecit Şerif Vâkıfı ve Lebbafi-nejad'ın hayatlarından kesitler işleniyor. Filmin öyküsü şöyledir: Dindar bir Müslüman ve mücahitlerin milisi olan Vahit Afruchte, Şah'ın emniyet örgütü SAVAK tarafından, bir Amerikan askeri danışmanına yapılan saldırı ardından tutuklanır. O zayıf iradesi nedeniyle, hiçbir baskı ve işkenceye maruz kalmadan yoldaşlarına sırtını çevirir ve SAVAK ile işbirliği yapar. Tüm ekip ve organizasyon açığa çıkar ve en yakın arkadaşlarının tutuklanıp idam edilmesine yol açar. Öte yandan, Taki Şehram örgüt içindeki pozisyonunu değiştirerek İslami normları terk eder ve Marksist normlara inanır. Dini inançlarını terk etmeye karşı çıkanların öldürülmesini emreder.

"Siyanür" filmi, Boykot (Mohsin Mahmalbaf: 1985), İllüzyon (Saeed Haji Miri: 1985) ve El Yazmaları (Mehrzad Minavi: 1986) gibi eserlerle birlikte, İran Halkının Mücahitleri Örgütü hakkında yapılmış en önemli ve ciddi çalışmalardan biridir. Mînân'ın Mekânı filminin, İran halkının Mücahitleri Örgütü'nün İslam Devrimi sonrası performansını incelemesi gibi, Siyanür filmi de devrimden önce bu örgütün durumunu ele almıştır.

<sup>43</sup> <http://cinemapress.ir>

<sup>44</sup> <https://www.salamcinama.ir>

Filmin "Siyanür" başlığı, siyasi ve ideolojik yapısını daha görülmeden ortaya koyar. Çünkü "Siyanür" ellili yıllardan beri İran Halkının Mücahitleri Örgütü olarak adlandırılan bir terör hareketinin alegorisidir. Bu örgütün üyeleri ajanların ve güvenlik görevlilerinin tuzağına düştüklerinde hemen siyanür hapını yutarak, hızlı ve acısız bir şekilde intihar ederler. Siyanür kullanımı da bu örgütün üyelerinin ruhsal durumlarını gösterir. Yönetmen bu başlığı seçerek politik ve ideolojik bir film yaptığını duyurmaktan çekinmemiştir. İran İslam Devrimi'nin muhabirlerine bağlı "Genç" isimli gazetede, "Siyanür" filmi şöyle tanıtılır: bu film, ellili yılların olaylarını ve karakterlerini, bazı devrimci figürlerin hayatlarıyla birleştirmiştir. "Siyanür"ün bir dedektif filmi olduğu söyleniyor fakat haberlerde belirtildiği gibi, bu film, İstihbarat Bakanlığı'nın doğrudan gözetimi altında çekilmiş ve onun hikâyesi ikiyüzlü bir grup hakkındadır.<sup>45</sup>

Filmin Fecir Film Festivali'ndeki gösteriminden sonra yayınlanan çeşitli yorumları inceleyerek, sinema alanındaki başarısının işaretlerini görebiliriz. Mesud Faraseti'e<sup>46</sup> göre bu film, Mînâ'nın Mekânı filminin kilometrelerce ötesindedir. Film o kadar keyifli, basit ve etkileyicidir ki ideolojik ve özelleştirilmiş olma damgası bile başarısını azaltmamaktadır.

Film, Mînânın Mekânı filmi gibi politik ve ideolojik bir anlatıma sahip olmasına rağmen romantik olduğunu iddia eder; siyasi mücadeleler ve romantik bir ilişkinin birleşimi. Belki Mînâ'nın karakterini Siyanür filmindeki Hingame karakteriyle karşılaştırabiliriz; ideolojik görevleri ve aşk duyguları arasında siyanürü ya da hayatın akışını seçmek zorunda kalan iki kadının hikâyesi. Mecit Şerif Vâkıfı'nın örgütsel evliliğinin soğuk ve boş yatağında eşi tarafından silahsızlandırılması sahnesi, Mînâ'nın Mekânı filmindeki Mînâ'nın soğuk ilişkisini hatırlatır. Filmin yönetmeni Şueibi, romantik bir film yapmak istediğini itiraf ediyor ancak böyle bir aşk hikâyesi bu filmin içeriğiyle uyumsuzdur.

Filmin yönetmeni, seçkin topluluk için kabul edilebilir bir atmosfer yaratmak için sinematik düzenlemeleri kullanmak zorundadır. Böylece eser bir propaganda eseri olarak değil, sosyal ve aydınlatıcı bir eser olarak sunulabilir. Bu bağlamda kendisi şöyle der: "Filmde, Nasır Takvayı'ya<sup>47</sup> saygılarımı sunmak için kasıtlı olarak onun yönettiği Sadık Kürd (1972) filminin unvanını bir kapının üstüne astım. Çünkü kitapların ve tarihi şahsiyetlerin yanı sıra atmosfer yaratmak için en önemli kaynaklarımızdan biri de sinema tarihi idi. Bu nedenle bir diyalogda bu filmde bahsettim ve sinemaya giderek İran sinema tarihindeki bu önemli filme saygılarımı sundum".<sup>48</sup> Ama neden? Filmini propaganda kategorisinden çıkarıp ona entelektüel bir karakter kazandırmak için mi?

Bu filmin yapılmasıyla birlikte "Ortak Düşmana Dikkat" projesinin bir başka bölümü daha gerçeğe dönüşüyor ve izleyici diğer detaylı bilgileri ediniyor.

Bu durumda onlar kendilerine şunu sormalıdır; neden düşmanların yerine birbirimizle kavga ediyoruz? Böyle bir propaganda mesajı yayınlamak entelektüel bir atmosfer gerektirir. Murtaza Samediyeye Labbaf'ın şu son diyalogu gibi: "Bir silah aldığımızda, önce kime ateş etmeyeceğinizi öğrenmelisiniz". Bu tür yaklaşımlar film boyunca gömülüdür. Örneğin, Kiyumers Genberi Azar'ın yazdığı gibi: "Bu açıdan film, özellikle İran sinemasının politik filmlerinde nadiren rastlanan insani bir bakış açısına sahiptir. Filmde politik yönlerin önemli bir rol oynadığı doğrudur, ancak mevcut versiyondaki Siyanür, her şeyden önce, içinde buldukları organizasyonların kalbinde kendi bireyselliklerini bulmaya çalışan insanlarla ilgilidir".<sup>49</sup>

## Nefes (Nefes: 2016 – Nergis Abiyar)

2015 yılında çekilen bu film, yıllar sonra tekrar devrimi ve onun düşmanlarını tanıtmaya çalışır. Devrimle alakalı sinema eserleri İran sinemasından uzaklaşmıştır fakat sözü geçen sinema eserleriyle tekrar gündeme getirilmek istenmiştir. Bu film Fecir Film Festivali'nde, Şebnem Mukaddemi ile "En İyi Yardımcı Oyuncusu" ve "Ulusal Bakış" kategorisinde iki ödül kazanmıştır. "Nefes", orta sınıf bir ailenin hikâyesini anlatan, yetenekli ve sevgi dolu sekiz yaşında bir kızdır. Dört kardeşi büyükanne ve büyükbabasıyla birlikte yaşamaktadır; annesi vefat etmiş ve Nefes öksüz büyümüştür. Tüm acı tatlı olayları ile 1950'lerin ortalarında

<sup>45</sup> <https://www.javanonline.ir/>

<sup>46</sup> İran sinemasının ünlü eleştirmenlerinden biri.

<sup>47</sup> İran'ın ünlü sinema yönetmenlerinden biri.

<sup>48</sup> <https://www.mashregnews.ir/news/534762/> 6.27.2021

<sup>49</sup> <http://ariaghoreishi.blogfa.com/post/395> 6.27.2021

İran'dan bir yaşam öyküsü. "Nefes" tam olgunlaşmaya başlarken, Irak uçaklarından atılan bir bombayla öldürülür. O, güzel çocukluk hayalleriyle dolu bir dünyanın duygusal tasviridir ve gerçeğin rengini alması gerekir ama ...

Bu film, İran İslam Devrimi'nin yeniden kurgulanmış bir belgeseli olarak kabul edilebilir; üç önemli unsurdan oluşan bir belgesel, büyük bir medeniyetin kapılarını açtığını iddia eden Pehlevi rejiminin mezalimleri, mazlumların haklarını korumak için oluşturulan İslam İnkılabının ortaya çıkışı ve İran İslam Devrimi'ni durdurmak ve engellemek için Irak savaşının başlatılması. Ayrıca İslam İnkılabı öncesi ve sonrası olmak üzere iki tip hayatın gösterilmesi bu filmin temel amaçlarından sayılabilir. Filme göre devrimden önce dini inançlar, sosyal bir karaktere sahip olmayan kuru, ruhsuz ritüellerle özetlenirdi fakat devrimden sonra, dinin toplumun temel direklerine oturması ve onu yönlendirmesi söz konusudur. Bu nedenle filmin ana sahneleri şu şekilde sıralanabilir: Behişt-i Zehra Mezarlığı<sup>50</sup>, seyyar taziyeler<sup>51</sup>, devrim yandaşlarının yürüyüşleri, Yazd şehrinin eski tarihi evleri, yas törenleri, çocuk animasyonları vb.

Diğer yandan, devrim öncesi neslin entelektüel çizgileri filmde yer yer görülebilir ve Nargis Abiyar da edebiyat dünyasını tanıdığı için bunu iyi bilir; Ali Şeriatî'den Samed Behrangî'ye, Mehdi Azarizadi'nin öğretici dini hikâyelerinden Muhammed-Rıza Hekimi'nin öğretici yazılarına kadar; Celal Ali-ehmed'in öykülerinden o yıllarda devrim romanı sayılan eserlere kadar; Çapayev, Şolokov, Çehov, Ernest Hemingway, Dostoyevsky, Brecht, John Ernst Steinbeck vb. Nargis Abiyar, kurgudan aldığı mekân ve düşünsel atmosferi kullandığı gibi, yapıtlarının atmosferini oluşturmada ve renklendirmede de Nefes benzeri sinematik eserlerden de yararlanmaktadır. Örneğin; kurtuluş: Naser Takvayı (1971), Harmonika: Emir Naderi (1973), Arkadaşın Evi Nerede: Abbas Kiarostami (1986), Macit'in Olayları: Kiyumers Pur-ahmet (1991) Cennetin Rengi: Mecit Mecidi (1998) ve Abjet: Abolfazl Celili (2002).

İslam Devrimi öncesi ve sonrası iki dönemi birbirine bağlayan Nargis Abiyar'ın yarattığı gerçeklik; İdeolojik bir yörüngeye dayanır. Film, halkın devrim öncesi ne rezillikler içinde yaşadığını, harap bir evde görüntülemiştir. İran halkının devrim öncesi hayatı bu kadar harap bir evde özetlenemez. Bu ev, İran halkının devrim öncesi ile ilgili yaşamının sadece popülist bir hikâyesidir. Şehit Motahhari'nin Tahran Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olduğu ve Şehit Bahuner'in o dönemin dini ders kitaplarının yazarı olduğu bir dönemden bahsediyoruz.<sup>52</sup> Yazar, yozlaşmış Pehlevi sisteminin köklerine layık bir araştırma yapmak yerine, devrim öncesi yaşamı popülistik bir görüşle anlatmayı tercih etmiş görünmektedir. Filmde, o dönemle alakalı fark edilebilecek morfolojik paradoksların yanı sıra, kesinlikle konuyla alakasız konuşma kültürüne de değinebiliriz; insanların kullandığı konuşma dili, devrim öncesi edebiyata ait değildir. Yönetmen atmosferi yaratırken çok dikkatli olsa da söz konusu eksikliği saklamamıştır. Helikopterle çekilen taziye sahnelerinde, 1977 veya 1978'e ait çok az iz vardır. Kasabın kadınının kullandığı argolar, devrim sonrası argümanlardır. Nefes'e hediye olarak verilen ayakkabıları bile o döneme ait değildir. Bütün bunlar, göz ardı edilebilir küçük ayrıntılarken, yönetmenin filmin mesajını vermedeki acelesinin bir işaretidir; dramatik bir yol izlemeyen, sadece zamanda bir anın anlatımı olan bir mesaj. Eğer taziye ve Behişt-i Zehra Mezarlığı sahnelerini filminden çıkarırsak filme bir zarar gelmez. Bu sahneler tam da yönetmenin filmin devrim niteliğinde olduğunu kanıtlamak istediği sahnelerdir.

## SONUÇ

İran sinemasının başarısının dünyaya yayılmasıyla birlikte hükümet de böyle bir durumu fark etmiştir. Aynı şekilde söz konusu sinemanın İran toplumuna hizmet etmekten ziyade dünya film festivallerine hizmet ettiğini de fark etmiştir. Dolayısıyla bunu dünyada bir etki unsuru olarak kullanmaya ve devriminin hedeflerini dünyaya yaymaya karar vermiştir. Bu tür filmler büyük bir incelikle yapılır ve tamamen yeni ve hatta eleştirel bir görünüme de sahiptir; ama kendi içinde propaganda amacı taşımaktadır, nihai amaç, İslam Cumhuriyeti'nin göz kamaştırıcı başarısını ülkede ve dünyada kanıtlamaktır. Buna göre, İran İslam Devrimi'nin tüm düşmanları başarısız olmuştur veya başarısız olacaktır. Nergis Abiyar gibi yönetmenler, entelektüel ve sanatsal görünüme sahip olmalarına rağmen, sadece propagandanın hizmetindedirler. Bu filmlerde hükümetin olumsuz bir imajı

<sup>50</sup> Şah ordusu tarafından şehit edilen İslam İnkılabı şehitleri ile Irak-İran savaşı şehitleri bu mezarlıkta gömülmüştür.

<sup>51</sup> Yürüyerek icra olan geleneksel bir oyun tarzı

<sup>52</sup> Muhammad Cevad Bahuner, devrim sonrası başbakanlık yapmış ve İran Halkının Mücahitleri Örgütü tarafından öldürülmüştür. Devrimin teorisyenlerinden biri olarak tanınan Morteza Motahhari ise, Forgan Örgütü tarafından öldürülmüştür.

gösterilmez, her ne kadar sorunlar gösterilse de bu sorunların kökü ülke yetkililerine ve yöneticilerine değil, devrim düşmanlarının komplolarına dayanmaktadır. Çin'de bu tür sinemanın birçok örneği vardır. Örneğin “Long Day's Journey into Night: Bi Gan:2018” veya “Coming Home: Zhang Yimou:2014” gibi filmlerde, Çin toplumunun zayıflıkları gösterilse de bu sorunlar mevcut Çin hükümetiyle ilgili değildir ve tamamen geçmişte yaşanmıştır. İran sinemasında da bu tür filmler, devlet kurumları tarafından yaptırılan bir propaganda çalışmasıdır. Görünen o ki, hükümet aygıtı bundan böyle İran sinemasının İslam Cumhuriyeti'nin iç ve dış siyasi pozisyonlarıyla uyumlu olmasını istemektedir ama bir şekilde, dünya sinemasının modern atmosferiyle de uyumlu olmalıdır. İran İslam Devrimi'nin propaganda türü bundan böyle İran sinemasının bir parçası olacaktır; elbette modern dünya sinemasının şartlarına da uyarak.

## KAYNAKÇA

- Douin, Jean-luc (1983) *La Nouvelle Vague. 25 ans apres.* Ed. Cerf. Paris.
- Zarrinkoub, Abdul Hüseyin (1990) *Karavan-ı Şiir ve Endişe.* Emir-kebir yayinevi. Tahran
- Hill, W. John and Gibson Pamela church (2017) *Film studies: critical approaches.* Ali Ameri Mahabadi. Sureye Mehr Yayinevi. Tahran
- Hakiki, Şahruh (2004) *Modernlikten Geçiş.* Ageh yayinevi. Tahran
- Turki, Hamd (2004) *Yerel Kültür ve Global Çatışmalar.* Merkez Yayinevi. Tahran
- Şayegan, Daryuş (2010) *Ufukların Birleşimi.* Furuzan yayın evi. Tahran
- Kazemi, Seyit Ali-asgar (2000) *Siyasetin Yedi Sütunu.* Merkez Yayın Evi. Tahran
- Comolli, Jean-Louis (1999) *Eleştiri nedir; Eleştirmen kimdir?* Mesut Farasatı. Kavoş Yayinevi
- Goldmann, Lucien (2018) *Criticism and interpretation.* Muhammed Cafer Puyande. Çeşme yayinevi. Tahran
- Lang, Robert (1998) *Melodrama Poetry.* Maziyar Islamy. Farabi Dergisi. Özel Sayı: Romans ve Melodram.

## 1960 VE 1980 DARBELERİ KAPSAMINDA *KARANLIKTA UYANANLAR (1964) VE FAİZE HÜCUM (1982) FİLMLERİNİN ANALİZİ*

*Fazilet Lekesiz*<sup>\*1</sup>, *Nurselin Aker*<sup>\*2</sup>

ICW-2021-0202-01-13

### ÖZET

Bu çalışma, 1960 ve 1980 darbelerinin Türkiye'deki toplumsal yaşamı ve ülke sinemasını nasıl etkilediğini iki filmin kıyaslanması üzerinden ele almaktadır. Çalışma ile amaçlanan, 1960 ve 1980 darbelerini takip eden süreçte ülkede yaşanan gelişmelerin, *Karanlıkta Uyananlar* ve *Faize Hücum* filmlerine içerik olarak nasıl katkı sağladıklarını ortaya koymaktır. 1960 darbesinin ardından, 1961 yılında düzenlenen ve yürürlüğe giren anayasa ile tanınan insani haklar ve özgürlüklerin alanı daha önce görülmemiş ölçüde genişletilmiştir. Örneğin, işçilere toplu sözleşme ve grev hakkı tanınmış, ortaya koydukları tüm emekleri devlet güvencesi altına alınmıştır. *Karanlıkta Uyananlar* filminin konusu da anayasal etkilenimin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Filmde, işçilerin anayasal olarak daha önce sahip olmadıkları mevcut haklarını tanıma ve bilinçlenme süreçlerine yer verilmektedir. 1980 darbesi ise 1960 darbesinden tamamen farklı koşulların ve sınırlandırmaların doğmasına yol açacak girişimlerin başlangıcını oluşturmuştur. Darbeyi takiben yürürlüğe giren 1982 Anayasası, 1961 Anayasası'nın verdiği haklara ve özgürlük ortamına sınırlandırmalar getirmiş ve toplum yaşamında yoğun bir baskı düzeni kurulmuştur. Oluşturulan baskı düzeninde, ekonomik ve toplumsal haklarının çoğundan mahrum kalan ve gerektiğinde haklarını arayamayan bireyler ise gün geçtikçe yalnızlaşmış ve ağır bir bunalıma sürüklenmeye başlamışlardır. Söz konusu durum, *Faize Hücum* filminde kendisine yer bulmuş, bireysel ve toplumsal konum Kâmil Bey özelinde ele alınmıştır. Filmde, 1980 darbesinden sonra ülkede ortaya çıkan istikrarsız ekonomik ortamın, insanları nasıl bir çıkmazın içine sürüklediği anlatılmaktadır. Her iki film de betimsel analiz yöntemi<sup>53</sup> kullanılarak hermeneutik yaklaşımla<sup>54</sup> incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** 1960 Darbesi, 1980 Darbesi, Türk Sineması, İşçi Mücadelesi, Bankerler Olayı.

### ABSTRACT

This study examines how the coups of 1960 and 1980 affected social life in Turkey and the country's cinema through the comparison of the two films. The aim of the study is to reveal

\*1 Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

\*2 Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü

<sup>53</sup> Bu yöntemle amaçlanan, araştırmacının gözlemleri sonucu elde ettiği verileri düzenleyerek ve yorumunu katarak okuyucuya sunmasıdır. Araştırmacı çalıştığı alana ilgili elde ettiği verileri belirlemiş olduğu temalara göre sınıflandırır, özetler ve yorumlar. Bulgular arasında neden-sonuç ilişkisi kurulur ve araştırmacı gerek görürse olgular arasında karşılaştırma yapabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 224).

<sup>54</sup> "Hermeneutik sosyolojik, felsefe tarih, edebiyat ve teoloji çevrelerinde bir sorgulama imkânı olarak durmaktadır. Bu sorgulama, edebiyat eleştirisinden, teolojik yorumlamaya, tarih biliminden doğa bilimsel yöntemlere kadar her türlü araştırma yöntemlerinin irdelenmesine yardım eder. Hermeneutik, düşünme kadar eylem yöntemleri üzerinde de araştırma, eleştiri, tahlil ve değerlendirme yapmaktadır" (Bilen, 2001: 17).



how the developments in the country following the coups of 1960 and 1980 contributed to the films *Karanlıkta Uyananlar* and *Faize Hücum* as content. After the 1960 coup, the area of human rights and freedoms recognized by the constitution, which was organized and entered into force in 1961, was expanded to an unprecedented extent. For example, workers are granted the right to collective bargaining and strike, and all their labor in question is guaranteed by the state. The subject of the film *Karanlıkta Uyananlar* has also emerged as a result of constitutional influence. The film focuses on the processes of recognizing and awareness of workers' existing rights, which they constitutionally did not previously have. The 1980 coup was the beginning of attempts that would lead to completely different conditions and limitations than the 1960 coup. The 1982 constitution, which came into force after the coup, imposed restrictions on the rights and freedoms granted by the 1961 constitution, and an intense order of repression was established in public life. In the order of oppression created, individuals who were deprived of most of their economic and social rights and could not seek their rights when necessary became lonely and began to drift into a severe depression. The situation in question found its place in the film *Faize Hücum* and the individual and social position was discussed in Kâmil Bey's private. The film describes how the unstable economic environment that emerged in the country after the 1980 coup led people to a stalemate. Both films have been studied by hermeneutic approach using descriptive analysis method.

**Keywords:** 1960 Coup, 1980 Coup, Turkish Cinema, Labor Struggle, Bankers Incident.

## GİRİŞ

Her dönemde gerçekleşen politik, toplumsal, ekonomik ve kültürel değişimler sinemayı etkilemektedir. Türkiye'nin yaşadığı 1960 ve 1980 darbeleri, yaşamın birçok alanını dönüşüme uğrattığı gibi Türk sinemasına da içerik olarak yeni konular kazandırmıştır. 60 darbesi, Türk sinemasına toplumsal gerçekçi bir anlayış getirirken, 80 darbesi ise bireysel konuların ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Bu çalışmada da 1960 ve 1980 darbelerinin sinemaya olan etkileri araştırılarak, dönemin ortamına iki film özelinde odaklanılmıştır. Çalışmanın birinci başlığında, 1960 darbesinden sonra Türkiye'de değişen siyasi, sosyo-ekonomik atmosfere yer verilmiş, bu ortamın Türk sinemasını ne ölçüde etkilediği film örnekleri verilerek saptanmaya çalışılmıştır. İkinci başlıkta ise 1980 darbesinin ülke genelinde yarattığı bunalımlı ortam, dönemin gelişmeleri ve politikalarına yer verilerek, 80'li yılların sinema anlayışına değinilmiştir. Son olarak ele alınan *Karanlıkta Uyananlar (1964)* ve *Faize Hücum (1982)* filmleri, 60 ve 80 darbesinin toplumsal hayattaki yansımaları çerçevesinde incelenmiştir. Filmler, betimsel analiz yöntemiyle incelenmiş olup çalışmada, toplumsal hayatta önemli gelişmelere ön ayak olan iki darbenin Türk sinemasında nasıl ele alındığını ortaya koymak amaçlanmaktadır. İki filmin cesur anlatımı dönemin şartları da göz önüne alındığında, ülke sineması için önem teşkil etmektedir.

## 1960 DÖNEMİ'NDE TÜRKİYE'NİN SİYASAL, SOSYO-EKONOMİK DURUMU VE DÖNEMİN TÜRK SİNEMASI

27 Mayıs 1960 sonrası Türkiye'nin belirleyici özelliklerinden birisi, askerlerin yoğun şekilde siyaset yapmasıdır. Bu tarihe kadar ülkede politika yapmak güçleşmiş, yaşanan karışıklıklar silahlı kuvvetlerin hükümete müdahalede bulunması sonucunu getirmiştir (Ahmad, 2006: 158). Darbe sonrasında ülkede bir dizi tutuklamalar gerçekleşmiştir. Darbeden sonraki on bir ay boyunca 588 kişi yargılanmış; 15 kişi hakkında idam, 31 kişi hakkında müebbet hapis, 402 kişi hakkında da çeşitli cezalar verilmiştir. Tüm Demokrat Parti liderleri de tutuklanmış ve Adnan Menderes 17 Eylül'de idam edilmiştir. İdam kararları ülkede büyük bir şaşkınlıkla

karşılanmış ve halkın büyük bir kesimi kararların çok ağır olduğu konusunda silahlı kuvvetlere eleştirilerde bulunmuştur (Çavdar, 2013: 97).

1961 yılında ise yeni bir anayasa yürürlüğe girmiştir ve birçok görüşe göre bu anayasa, Türk toplumuna bu zamana kadar görmediği özgürlükleri getirmiştir. Anayasanın yürürlüğe girmesiyle basın yasağı kalkmış, askerlere oy kullanma hakkı tanınmış, sendika özgürlüğü ve işçi hakları ile ilgili düzenlemeler yapılmış, tutuklu gazeteciler serbest bırakılmış, siyasi yapılanmaya izin verilmiş, Türkiye İşçi Partisi gibi sosyalist kimliğe sahip partiler kurulmuştur. Ayrıca yasaklanan eserler tekrar basılmaya başlanmış, din ve vicdan özgürlüğü üzerinde durulmuştur. Ancak bu özgürlükçü ortam, 1965 seçimleriyle kendilerini Demokrat Parti'nin devamı olarak gören Adalet Partisi'nin iktidar olmasıyla etkisini yitirmeye başlamıştır. Adalet Partisi lideri Süleyman Demirel, Adnan Menderes gibi söylem ve politikalarıyla toplumda bir ayrışmaya neden olmuş ve ülke tekrar sağ-sol çatışması içine sürüklenmiştir. Bu olaylar neticesinde genelkurmay başkanı, Demirel'e 12 Mart 1971'de muhtıra vermiş ve Türk siyasal hayatında tekrar yeni bir dönem başlamıştır (Tırpan, 2004: 99).

Bu dönemde ülkedeki ekonomik ortama baktığımızda ise ülkeyi kalkındırmak için Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nın (1963-1967) hazırlanmış ve halkın yerli malına teşvik edilmeye çalışılmış olduğunu görmekteyiz ([www.anadolu.edu.tr](http://www.anadolu.edu.tr), 2020). Ancak ülkedeki politik atmosferin olumsuz seyri ekonomiyi de kötü etkilemiş, doların artışı, petrol sorunu gibi yaşanan olaylar hükümetin, pahalılığın önüne geçmesini engellemiştir (Çavdar, 2013: 163). Toplumsal hayatta da yaşanan en büyük gelişmelerden biri köyden kente göç sorunu ve bu sorunla bağlantılı olarak kentteki gecekondulaşmanın artmasıdır. Diğer gelişmelerden biri ise anayasanın getirdiği özgürlükçü ortamda rahat edebilen, siyaseten aktif küçük işçi sınıfının elde ettiği (toplu sözleşme ve grev hakkı gibi) haklardır. Ayrıca toplumsal hakların yanında üniversitelere özerklik, öğrencilere dernek kurma gibi haklar da tanınmıştır (Ahmad, 2006: 165-167). Ancak bu özgürlük ortamı çok uzun sürmemiştir. Adalet Partisi'nin politikaları ve muhalefete olan gözü kapalı tutumları ülke genelinde yeniden gerginliklere sebep olmuş, Menderes döneminden farklı olarak gösteriler silahlı eylemlere dönüşmüştür. 68 hareketleri de günün sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasal koşulları içerisinde, bu koşulların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Özellikle üniversitelerdeki gençlerin yapmış olduğu boykotlar ve eylemler sadece eğitime yönelik değil ülkedeki siyasal ve sosyo-ekonomik ortamdan duyulan hoşnutsuzluğun da bir göstergesidir. Gençlik bu yıllarda, düşünce özgürlüğü üzerinde durmuş ve düşünce özgürlüğünün olmadığı bir ülkede demokrasinin olmayacağını dile getirmiştir (Bulut, 2011: 134-137).

1960 darbesi, siyasal ve toplumsal yaşamda birçok değişikliğe sebep olduğu gibi Türk sinemasına da yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlükçü ortamlarla beraber sinemamız gerçekçi filmler yapma eğilimi ile kendini göstermiştir. Bu dönemde Metin Erksan, Duygu Sağıroğlu, Halit Refiğ gibi yönetmenler, çektikleri filmlerde toplumsal sorunları ele almışlardır (Tugen, 2011: 37-38). Bu dönemde sinemaya konu olan toplumsal sorunlardan biri köyden kente göç ve yoksullaşan işçi sınıfıdır (Azak, 2011: 48). Tarımda makineleşme ile birlikte köyde yaşanan geçim sıkıntısı, büyük kentlere göç edilmesine neden olmuştur (Bayburtluoğlu, 2005: 21). Kentlerde nüfusun artmasıyla birlikte gecekondu sorunu ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu dönemde bilinçlenmeye başlayan işçi sınıfının grev ve sendikalaşma gibi kendi haklarını aradıkları ve anayasayla da bu hakları elde ettikleri görülmektedir (Çebi, 2006: 60). Kısaca bu dönemin Türk sineması toplumsal sorunlara eğilen, sınıf eşitsizlikleri ve işçi sınıfı gibi sorunlara yer veren toplumsal gerçekçi bir yapıdadır.

1960 döneminin toplumsal gerçekçi filmleri, bir akım oluşturacak sayıda olmasa da Yeşilçam'ın anlatım dilinden farklıdır ve gerçek sorunlar üzerine düşünce paylaşımının gerçekleşmesinin bir aracı olarak önemli bir yere sahiptir. Metin Erksan'ın su mülkiyeti sorununu ele aldığı *Susuz Yaz* (1963), Duygu Sağıroğlu'nun geçim sıkıntısı sebebiyle köyden kente göç eden bir ailenin kente tutunma çabalarının anlatıldığı *Bitmeyen Yol* (1965), Atif Yılmaz'ın petrolün millileştirilmesi konusuna yer verdiği *Toprağın Kanı* (1966) gibi filmler dönemin toplumsal sorunlarına yer veren örneklerdir. Bu dönemin en önemli özelliklerinden biri, sinema üzerine düşünce üretimidir. Sinemanın içinde olan gençler, ilk kez kuramsal olarak sinemayı tartışmışlardır. Sinemacıların kuramsal tartışmaları bu sanat dalında üç düşünce oluşumunun ortaya çıkmasını sağlamıştır: Ulusal, Millî ve Devrimci Sinema (Esen, 2010: 73).

Ulusal Sinema kavramını ortaya atan sinemacı Halit Refiğ'dir. Yönetmene göre, halktan kopuk bir sinemanın varlığı düşünülemez. Onun ulusal sinema anlayışı, Batı'nın değerlerinin yok sayılıp kendi geleneksel

değerlerimizi ön plana çıkarma üzerinedir. Yönetmenin, yabancı bir kadının bir Türk'le evlendikten sonra dine yönelişini anlattığı 1969 tarihli *Bir Türk'e Gönül Verdim* filmi ulusal sinema anlayışının en belirgin işlendiği filmlerden biridir (Tugen, 2011: 56-57). Milli sinemanın öncüsü ise Yücel Çakmaklı'dır. Bu sinema anlayışında Müslüman kimlik öne çıkarılmakta, Müslüman anlayışın sinema aracılığıyla yaşamın her alanına yerleşmesi öngörülmektedir (Esen, 2010: 74). Nejat Saydam'ın *Hz. Ömer'in Adaleti* (1961), Asaf Tengiz yönetmenliğinde *Hz. İbrahim* (1961) gibi filmler milli sinema anlayışının örnekleridir (Tugen, 2011: 57). Devrimci Sinema ise Sinematek Derneği'nin kurucuları tarafından savunulan bir sinema anlayışı olarak toplumdaki sınıfsal çatışmalara yer veren, ezilen sınıfın haklarını savunan, yoksulluk ve geri kalmışlık gibi kavramları sorgulayan bir düşünce oluşumudur. Bu sinema anlayışına en uygun örnekleri veren yönetmenlerden biri de Yılmaz Güney'dir. Devrimci Sinema içerisine dâhil edilen filmler daha çok 1970'li yılları kapsamaktadır (Çiftçi, 2010: 37-38).

Dönemin toplumsal meselelerinin ele alındığı diğer filmlere ise Metin Erksan'ın sınıf atlama sorununa yer verdiği *Gecelerin Ötesi* (1960), mülkiyet sorununu işlediği *Yılanların Öcü* (1962), Halit Refiğ'in toprak ağalarını eleştirdiği *Şafak Bekçileri* (1963), iç göç olgusunu ele aldığı *Gurbet Kuşları* (1964) gibi filmler örnek verilebilir. Kısaca 1960 döneminin sineması, yaşanan darbe ve yeni anayasa ile birlikte yeni bir bakış açısı kazanarak o döneme kadar işlenmeye cesaret edilemeyen konulara yer verilen ve toplumsal meselelere kayıtsız kalınmayıp farkındalık oluşturulmaya çalışılan bir sinema anlayışına sahiptir.

## 1980 DÖNEMİNDE TÜRKİYE'NİN SİYASAL, SOSYO-EKONOMİK DURUMU VE DÖNEMİN TÜRK SINEMASI

12 Eylül 1980 darbesi, kuşkusuz Türkiye'deki siyasal ve toplumsal yaşamın önemli dönemeçlerindedir. Bu tarihten önce ve sonra yaşanan olaylar, Türkiye için bir kırılmayı yansıtmaktadır. 1960'ların ortasından itibaren yaşanan gergin ortam, 1970'lerde de devam etmiştir. Dünya'daki ve bununla paralel ülkemizdeki siyasal kutuplaşma, meclisten sokağa taşan sağ-sol arasındaki çatışmalar, koalisyon hükümetlerinin uzlaşmaz tavırları, ekonomik kriz, karaborsa, kuyruklar, ülkedeki iç savaş görünümü ve birçok can ve mal yitimi gibi olaylar 1980 yılına gelindiğinde silahlı kuvvetlerin yönetime el koymasına, toplumsal ve siyasal hayatta genel bir baskı düzeninin kurulmasına yol açmıştır. Türkiye'de bu zamana kadar yapılan askeri müdahaleler arasında 12 Eylül darbesi, Türk toplumunun karşılaştığı en ağır baskı dönemidir. Darbe sonrasında birçok kişi gözaltına alınmış, yargılanmış, vatandaşlıktan çıkartılmış, açlık grevinden ve işkenceden ölmüştür. 1961 Anayasası'nın getirdiği tüm kazanımlar sınırlandırılmış, üniversiteye, basına ve sinemaya yasaklar getirilmiştir. Bu baskı ortamı ve yasaklar günümüzde hala yürürlükte olan 1982 anayasasıyla da pekiştirilmiş, 1960 ve 1971 askeri müdahalesinden farklı olarak askeri rejim ilk defa anayasada güvence altına alınmıştır. Yaşanılan bu süreç, siyasal ve toplumsal hayatta depolitizasyonu ortaya çıkarmıştır. Depolitizasyonla toplum pasifleşmiş, her şeye uyum sağlar hale gelmiş ve önceki dönemlerden farklı olarak toplumsal sorunlara kayıtsız kalınmıştır. Türkiye'de tam anlamıyla bir normalleşme yaşanması 1983'te gerçekleşen genel seçimlerle mümkün olmuştur. 1983 seçimiyle yönetimin başına ANAP'ın başkanı Turgut Özal geçmiş, ancak o da depolitizasyon ortamını sürdürmeye devam etmiştir. Özal bu dönemde, ekonomi alanında yarattığı maddi görkemle darbenin izlerini unutturmaya çalışmış, Türk toplumu Özal'ın vaatlerinin peşinden giderek tüketim toplumu olma yolunda ilerlemiştir (Tırpan, 2004: 132-136).

1980 darbesinden sonra ülkenin ekonomik politikaları ise dışa açılma ve gelişmeye yöneliktir. 1960 yılından itibaren başlayan kalkınma planı bu dönemde de devam etmiş, kısa süreli istikrar elde edilmesine rağmen ekonomik alt yapı yetersizliği ve dünya 'da yaşanan ekonomik bunalımlar ülke ekonomisini istenilen seviyeye getirememiştir (Sönmez, 2008: 53). Ekonomik alanda yapılan ilk atılım 24 Ocak kararlarıdır. Bu tarihte uygulamaya konulan ekonomi politikalarının en önemli özelliği arz ve talebe göre fiyatların oluşturulmasıdır. Böylelikle üretici ve tüketici, davranışlarını fiyatlara göre düzenleyecek, karlı gördükleri girişimleri serbestçe yapacaklardır (Kepenek ve Yentürk, 2004: 193). Serbest piyasa anlayışının halk tarafından benimsenmesi ile devlet bu alandaki etkinliğini arttırarak ekonomik olarak büyümüştür. 24 Ocak kararları ekonomimizi canlandırırsa da hedeflenen seviyeye ulaştıramamıştır. Ayrıca bu kararlar sınıfsal ayrışmayı daha fazla keskinleştirmiştir. Ülkede üst sınıf zenginleşirken, alt sınıf da daha fazla yoksullaşmıştır (Sönmez, 2008: 56-57).

1980 darbesinden sonra ülkedeki siyasal ve ekonomik alanların dışında sosyo-kültürel alanda da değişimler gerçekleşmiştir. Bir önceki dönemde yaşanan iç göç olgusu, 1980’li yıllarda da artarak devam etmiştir. Dolayısıyla kentlerin kültürel ve yapısal görünümü farklılaşmaya başlamıştır. Köyden kente göç edenlerin sayısındaki artışla beraber kentlere yerleşen taşralı insanlar, burada kendi geleneklerini ve kültürlerini yaşatmaya çalışmışlardır. Özellikle gecekondulaşmanın artması kentsel dokunun bozulması sorununu getirmiştir (Sönmez, 2008: 76-77). Kısaca, 1980 darbesi yaşamın her alanında bir kırılma yaratmış, darbe bireyin daha içe dönük olmasına neden olarak toplumsal kayıtsızlığı meydana getirmiştir. Baskıcı bir ortamda yaşayan birey, genel olarak siyasal ve toplumsal hayatta gerçekleşen politikalara uyum göstermiş ancak mağdur olmaktan da sıyrılamamıştır.

Bütün sanat dalları gibi sinema da 1980 darbesinin yarattığı baskıcı ortamdan etkilenmiştir. Özal’ın Batı’yı örnek alarak uyguladığı politikaların getirilmesi, darbe sonrasında bireyselleşen, içine kapanan, yalnızlaşan insanları bir süreliğine oyalamış, rahat yaşam, lüks, zenginlik 1980’lerin yeni insanı için mutluluk kaynakları olmuştur. Her iki duruma da sinemada yer verilmiş, ülkenin değişen atmosferi sinemacıları farklı konulara yönlendirmiştir. Ayrıca önceki dönemin toplumsal sorunlarını ele alan filmler ortadan kalkmış, apolitikleşen bireyin sorunları filmlerin anlatı yapısını oluşturmuştur (Bayburtluoğlu, 2005: 37-38). Bu yıllarda feminist hareketlerin yükselmesiyle özellikle Atıf Yılmaz bir birey olan kadının sorunlarını filmlerinin merkezine almış, *Adı Vasfiye* (1985), *Aaahh Belinda* (1986) gibi kadın filmlerine imza atmıştır. Kadın filmlerinin yanı sıra dönemin önemli sorunlarından biri olan göç olayının bir yansıması olarak arabesk film furyası başlamıştır. 1980 döneminin ikinci yarısında ise 12 Eylül darbesini ele alan pek çok film çekilmiştir. Fakat bu filmlerin geneli darbeye yönelik bir eleştiri sunmaktan çok birey ve toplum üzerinde bıraktığı psikolojik etkiyi odağına almışlardır (Ata, 2010: 118-119).

Yoğun baskılara rağmen dönemin sorunlarını eleştirel bir bakışla ele alan filmlerden bazıları; köyden kente göç eden bir adamın kapitalist sistem tarafından sömürülmesinin ele alındığı *Talihli Amele* (Atıf Yılmaz, 1980), darbe sonrası ülkedeki ekonomik bunalımı yaşayan bir aile babasının geçimini sağlamak için birçok işte çalışmak zorunda kalma hikâyesinin anlatıldığı *Çıplak Vatandaş* (Başar Sabuncu, 1985), İstanbul’un varoş semtlerinden birinde yaşayan işçilerin karşılaştığı zorluklara yer veren *Çark* (Muzaffer Hiçdurmaz, 1987) gibi filmler dönemin sorunlarını ele alan örneklerdir. 12 Eylül darbesini ele alan filmlerden bazıları ise Mesut Uçakan’ın sol görüşlü bir üniversiteli gencin darbe sonrası kimliksel dönüşümüne yer verdiği *Öç* (1984), Zeki Ökten’in cezaevinden çıkan bir adamın darbe sonrası değişen toplumsal ortama uyum sağlama sürecini anlattığı *Ses* (1986), Tunç Başaran’ın çektiği darbe sonrası ülkenin acı dolu günlerine, cezaevinde annesiyle birlikte kalan küçük bir çocuğun gözünden bakıldığı *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989) gibi filmlerdir.

Kısaca 12 Eylül, Türk filmlerinin konularını da kısırlaştırmış, darbe gibi yaşamın her alanına etki eden ve dönüştüren bir olay filmlerde eleştirel olarak ele alınamamıştır. Fakat bu dönemin filmleri darbeyi tecrübe eden insanın kimliksel, psikolojik sorunlarını anlatmanın merkezine alması bakımından önemlidir. Ayrıca gelenekselden kopup modernleşmeye çalışan bir ülkenin sancuları Türk sinemasında da görünür olmuş, ülkedeki çalkantılı ortam gibi bireyin çalkantılı ruh hali filmlere yansıtılmıştır.

## 1960’LARIN BİLİNÇLİ BİREYLERİ: KARANLIKTA UYANANLAR

Ertem Görec’ın 1964 tarihli *Karanlıkta Uyananlar* filminde, boya fabrikasında çalışan işçilerin bilinçlenme sürecine yer verilmektedir. İşçileri, grev kararı almasına iten sebepler aşama aşama filmde gösterilmektedir. Eski işçi olan Şeref Bey, fabrika sahibi olarak işvereni temsil etmektedir. Onun mahalle arkadaşı ve fabrikanın işçilerinden biri olan Nuri Baba ise devletin ona tanıdığı hakların bilincinde olan ve işverenler tarafından sömürüldüklerini işçilere anlatmaya çalışan tecrübeli bir adamdır. Onunla birlikte yaşayan Ekrem ise fabrika sahibinin oğlu Turgut ile hovardalık yapmaktadır. Ekrem ve Turgut’un fabrika sorunlarıyla alakadar olmadıkları görülmektedir. Fakat Şeref Bey öldükten sonra Turgut’un işin başına geçmesi ile Ekrem, arkadaşıyla olan sınıfsal farklılığının farkına vararak, çalıştığı fabrikanın sorunlarına kayıtsız kalamayacaktır.

Filmde bir taraftan işçilerin fabrikadaki çalışma şartlarının zorlukları gösterilirken, bir taraftan da işverenler tarafından sömürülen işçilerin haklarını arama mücadelesine yer verilmektedir. Sınıf bilinci, sendika, toplu mücadele, örgütlenme gibi kavramlar filmde ön plana çıkmaktadır. Filmin ismi, hem işçilerin kapitalist sistem tarafından sömürüldüklerinin farkına varmaları ve bilinçlenmeleri açısından sembolik anlamda, hem de işçilerin erken saatlerde işe gitmeleri bakımından gerçek anlamda kullanılmaktadır (Coş, 1974: 14).



**Resim 1:** *Karanlıkta Uyananlar*/Zor şartlar altında işe giden işçiler

*Karanlıkta Uyananlar*, işçilerin yaşadığı yoksul mahalle, çamurlu yol ve bu yollarda sabahın erken saatinde eskimiş kıyafet ve ayakkabılarla işe giden işçilerin görüntüleriyle başlar. Filmin ilk sahnesinden itibaren işçilerin zorlu yaşamlarına tanık oluruz. Fabrikanın sahibi Şeref Bey, aylardır işçilere parasını vermemiştir. İşçilerin hakkını vermemesine rağmen yerli üretimin öneminden bahsederek, işçilerin çok çalışmasını beklemektedir. İşçilerden biri, “*Yerli Üretim verniği de yapacağız ama bizim elimize geçen bir şey yok Şeref Bey*” diyerek isyan etmektedir. Nuri Baba’da söze girerek, “*Elinize geçenlerde gözümüz yok Şeref Bey. Üç kuruşluk hakkımıza bakıyoruz.*” der. Nuri Baba’nın eskiden mahalle arkadaşı olan Şeref Bey’e bu sözleri sarf etmesi anlamlıdır. Çünkü bir zamanlar Şeref Bey de işçidir. Fakat o, zengin olduktan sonra eski yerini unutup gözünü para ve hırs bürüten bir adam haline gelmiştir. Yönetmen bu sahnede, sınıf atlayan kişilerin değişip, eskisi gibi düşünemeyeceği mesajını vermektedir. Bu açıdan bakıldığında, burjuva sınıfına dâhil olmuş bir bireyin, kökenleriyle ilgili ne derece çelişkili bir yapıya bürünebileceği açıklıkla görünmektedir. Bu durum da tarihsel süreç içerisinde anlaşılır olabilmektedir. Burjuva sınıfı uzun yıllar boyunca aristokrasi karşısında bir varlık krizi yaşamıştır. Dolayısıyla burjuvazinin yaşadığı bu kriz beraberinde aristokrasinin zevklerine, zengin yaşam biçimine ve kültürel konumuna öykünmeyi getirmiştir. Söz konusu öykünme, burjuvaziye kültürel anlamda üst düzeye taşımamıştır. Çünkü burjuvazi tarafından talep edilen şey özünde kültürel mirası elde etmek değil, aristokrasinin kültürel ve yaşamsal zevklerini paylaşarak zenginliğe ve lüks yaşama sahip olmaktır. Aristokrasinin yıkımı ve beraberinde gelen burjuva sınıf yükselişi, dünyanın tamamını etkisi altına aldığı anda, kültürel olarak gelişmemiş ve her şeyiyle maddi olanakların ve zevklerin ön planda olduğu garip bir dünya biçimi ortaya çıkmıştır. Aristokrasinin yerini alan burjuva yaşam biçimi ise artık işçi sınıfı tarafından öykünülen bir dünya ortaya çıkartmıştır. Mülke dolayısıyla geniş maddi olanaklara sahip olmanın bir anahtarı olarak ‘burjuva olmak’ bütün bir işçi sınıfı için değil, kültürel ve ahlaki olarak gelişmemiş işçi sınıfı mensuplarının tek nihai sonucu olmuştur (Shiner, 2013: 140). Şeref bey bu noktada, işçi sınıfının tam da gelişmemiş kesimindeki ahlaki erozyona karşılık gelen bir karakterdir. İşçi sınıfına mensup olduğu dönemde muhtemelen kendisi de maddi olanaksızlıktan, ödemesini alamadığı çalışma ücretinden ya da yaşamsal koşullarının yetersizliğinden dem vuran bir adamdır. Kendisinin geçmişteki halini paylaşan işçi sınıfına, aynı kötücül koşulları sağlayarak yetkinleşmemiş tipik burjuva tavrını sürdürmekte ve buna bağlı olarak dönemin işçi sınıfı ayaklanmalarının ve burjuvanın değişmeyen vizyonunun görüntüsünü keskin biçimde temsil etmektedir.

Kapitalist sistem, ezen ve ezilen olarak iki ayrı sınıf oluşturmaktadır. Ezen, üretim araçlarını elinde bulunduran sermaye sahibidir. Bu sınıfa ait olanların tek düşüncesi elindeki sermayeyi büyütürken, daha çok para kazanmaktır. Dolayısıyla ezen sınıf, işçinin gösterdiği emek, karşılaştığı zorlukla ilgilenmemekte, sadece kendi çıkarını düşünmektedir. Bu yüzden Nuri Baba’nın söylemine Şeref Bey, “*Vız gelir bana sendikanız. Fesatlık çıkaranlara, havadan para almak isteyenlere yer yok benim fabrikamda. Beğenmeyen defolup gider.*” diyerek işçilerin arasından ayrılır. Daha sonra adamlarından Fahri, ismini saydığı üç işçinin işten kovulduğunu söyler.

Alt-üst ilişkisinin gösterildiği bu sahnede, patron işçilerle muhatap olmayıp kendi adamını görevlendirmiştir. Fakat Fahri'nin sonraki sahnelerde patronuna ihanet edip, dış güçler ile anlaşarak fabrikayı batırmaya çalıştığını öğreniriz. Böylelikle maddi çıkarların devreye girdiği durumlarda her türlü insanlık dışı durumla karşılaşmaktadır. Nuri Baba başta olmak üzere işçilerden bazıları işten çıkarılan arkadaşları için grev yapmayı teklif ederler ve sendikaya üye olmanın öneminden bahsederler. Fakat işçilerin çoğu anayasasının onlara tanıdığı hakların farkında olmayarak, sendikaya üye olunca işten çıkarılacaklarını düşünmektedir. İşçilerin çoğunun hakları hususunda bilinçli olmadıklarını, işverenleri tarafından pasifleştirildiklerini görmekteyiz. İşverenler de işçilerin greve gitmemesi için türlü yollar denemektedir. Bunlardan biri patronun, işçilerden Mahmut'u diğer arkadaşlarını ispiyonlaması için parayla tutmasıdır. Mahmut, sendikada para olmadığı için greve gidilmesinin mümkün olmadığını söyleyerek patronun, arkadaşlarını daha fazla sömürmesine yardımcı olmaktadır. Mahmut da paranın esiri olarak kendi sınıfından olan arkadaşlarını satmış, kapitalist sistemin çarklarından biri haline gelmiştir. Bu sahnede de ahlaki çöküşü görmek mümkündür. Mahmut karakterinde, işçi sınıfının koşullarını iyileştirmeye değil, burjuva sınıfına yaranmaya çalışan, burjuvanın yanında güçlü bir konuma gelmeyi ve daha da iyisi bir gün bu şekilde burjuva olacağını düşleyen işçi sınıfı varlığı söz konusudur. Bu varlık alanı, bulunan işçi sınıfı koşullarını asla iyileştirmeyecek ve burjuvanın koşullarındaki acımasızlığı körükleyecek, nihayetinde işçi sınıfını sömüren söz konusu mekanizma sürüp gitmeye devam edecektir.



**Resim 2:** *Karanlıkta Uyananlar/* Ekrem'in yaşadığı gecekonda (solda), Turgut'un yaşadığı villa (sağda)

Filmin bir diğer önemli noktası, Patron Şeref Bey ve oğlu Turgut'un film boyunca lüks arabaların, villaların içinde görülmesidir. Öte yandan işçilerin durumu ortadadır. İşçilerle yakın olan Turgut'un kıyafetleri, bindiği araba ait olduğu sınıfı göstermektedir. İşçiler başta Turgut'un sahip oldukları ile ilgilenmese de patronları ölüp fabrikanın başına o geçince, bu sınıfsal farkı Turgut'a karşı hayal kırıklığı yaşayarak anlamışlardır. Çünkü Turgut, işçi arkadaşlarına hak ettikleri parayı ve istedikleri zammı vereceğine söz vermiştir. Fakat o da paranın gücüne esir olarak tıpkı babası gibi biri olmuştur. Göreç, Turgut'un fabrikanın başına geçince uğradığı dönüşümle, burjuvanın ya da üst sınıfın kokuşmuşluğuna dikkat çekmektedir. Üst sınıfın betimlendiği sahnelerden de anlaşıldığı gibi burjuva için kendisi dışındaki unsurların herhangi bir önemi yoktur. Diğer unsurlar yalnızca kendisinin varlık alanını ve koşullarını genişletebildiği ölçüde önemlidir. Ondan faydalanmakta, daima eleştiriye ve gelişime açık olduğunu iddia etmekte ancak beslediği kaynakların yaşamsal koşullarını iyileştirmek için herhangi bir fedakârlığa bürünmemektedir. Çünkü diğer unsurlarla, pragmatik iş birliği dışında bir eyleme girişmenin kendi sonunu getireceğine ve sürdürdüğü lüks yaşamın son bulacağına inanmaktadır. Bu nedenle işçi sınıfı da dâhil olmak üzere başka herhangi bir yapının koşullarını iyileştirmeye yaklaşmamaktadır.

Turgut'un yakın arkadaşı Ekrem de arkadaşının dönüşümü karşısında öfkeli. Çocukluğunun beraber geçtiği, onların sorunlarını sahiplendiği Turgut'un fabrikanın başına geçtikten sonra süslü dünyaya, paranın büyüüne kapılması, Ekrem'in uyanışına sebep olmuştur. Artık o da arkadaşıyla olan sınıf farkının farkına vararak, kendisi gibi işçi arkadaşlarının sorunlarının sözcüsü olarak onları bilinçlendirmeye çalışmaktadır. Örneğin, işverenlerin onları sömürdüğüne dikkat çeken Ekrem, işçilerden bazılarının korkarak sendikaya üye olmamaları ve haklarını aramamaları karşısında "*Sendika sensin be, sen, ben, o, hepimiz*" diyerek onlara toplu hareket ettiklerinde ne kadar güçlü olacaklarını ifade etmektedir. Ancak bu durumda bile işçi sınıfının aşırı

temkini devreye girmektedir. Söz konusu temkinin nedeni ise bulunduğu koşulları yeniden elde edene kadar geçecek sürede, mevcut koşullarını kaybetme korkusudur. İşçi sınıfının elindekini kendi sebep olduğu bir nedenden kaybetmek onun için dayanılmaz bir durum yaratmaktadır. Kaybedecek bir şeyin kalmadığını bilen bir sınıf, harekete geçmeye daha hazırdır. Ancak filmdeki bilinçlenme sürecine rağmen, işçilerin çoğu sendikalaşmaya ya da patronlarına başkaldırmaya çok yanaşmamaktadır. Ekrem karakteri, burjuva sınıfıyla doğrudan kurduğu ilişki neticesinde, işçi sınıfı olmanın ne demek olduğunu tam anlamıyla kavrayabilmiştir. Bundan sonraki adımları ise burjuva sınıfının karşısında durmak ve onun çöküntüsünün yarattığı ortamı iyileştirmek üzerine olmuştur.



**Resim 3:** *Karanlıkta Uyananlar/ Greve destek*

İşçilerin grevi kabul etmeleri kolay olmamaktadır. Çünkü onlar alt sınıf olarak üst sınıfın onları ezmesine alışmışlardır. Bu düzenin sürekli böyle sürüp gideceğini düşünerek karamsardırlar. Fakat 1961 Anayasası'yla onlara tanınan hakların farkında olan birçok işçi bir önceki döneme göre daha bilinçlidir. İşçilerin çoğu grev yapma konusunda başta çekimser kalsalar da hayat pahalılığı, her şeye zam gelmesi artık insanların geçimini zorlaştırmaktadır. Fabrikada çalışan işçilerin paralarının verilmediği gibi önlerine kurtlu yemeklerin çıkması artık onların toplu harekete geçmesini sağlamıştır. Çünkü bu sömürü düzeni karşısında sessiz kalındıkça kaybeden hep işçiler olmaktadır. Filmin son sahnelerinde de işçiler, kendi emeğinin hakkını arayan, sömürü düzenine 'dur' diyebilen hale gelerek patronları Turgut'un karşısına çıkıp grev yapacaklarını söylemişlerdir. Turgut ise fabrikanın batacağını, işçilerin fabrikayı batmaktan kurtarırlarsa istedikleri her şeyi kabul edeceğini söylemektedir. İşçiler son bir şans daha vererek işlerinin başına dönerler. Fakat Fahri'nin planlarıyla fabrika batar. İşçiler fabrikaya girmek istediklerinde artık oranın ambalaj atölyesi olduğunu öğrenirler. Zorla fabrikaya giren işçiler oy birliğiyle grev yapmaya karar verirler. Haber mahalleliye ulaştığında herkes yiyecek, içecek, kıyafet gibi şeylerle işçinin yardımına koşar. Mahalleli de artık sömürü düzenine dur demektedir. İşçiler gibi onlar da bilinçlenmiştir. Hatta Ekrem'in nişanlısı Fadime "Hükümet bir şey demesin" diyen yaşlı kadına, "Ne diyecekmış hükümet. Kanunsuz bir şey yapmıyoruz ki. Hakkımızı arıyoruz." diye karşılık vermektedir. Filmin başında korktuklarından dolayı harekete geçemeyip, sömürülmeye devam eden insanlar, toplu harekete geçtiklerinde ne kadar güçlü olduklarının farkına varmaktadırlar. Yaptıklarında hiçbir usulsüzlük olmayıp anayasanın onlara verdiği haklarla, hak ettiklerini almaya çalışmaktadırlar. Artık filmin başında gördüğümüz pasif insanların yerini bilinçli, haklarının farkında, emeğinin karşılığını almak için harekete geçen insanlar almıştır. Grev alanındaki "Sadaka Değil Hakkımızı İstiyoruz", "Emeksiz Kalkınma Olmaz", "Grev Kanuni Hakkımız" gibi pankartlar, bu bilinçlenme durumunun bir göstergesidir. Grev yerine gelen polis de işçilerin haklarının farkındadır, sadece tertip amacıyla orada bulunmaktadır. Grev yerinde diğer sendikaların işçilere destek için gelmeleriyle devasa bir kalabalık oluşmaktadır. Turgut'un, arkadaşlarının yanına gelip, fabrikanın kanunen 20 gün daha onlarda olduğunu söylemesiyle Ekrem, "Biz kurduk bu fabrikayı. Kazanları biz yaptık. Yıktırmayacağız... Bu milleti soymaya, köle etmeye gelenlerin karşılarında biz varız." diyerek diğer işçilerle fabrikaya girmektedir. Film, topluluğun sloganları ile bitmektedir.

1960'lı yıllar toplumun, onlara tanınan haklarla bir araya gelerek mevcut sorunlar karşısında tepkilerini koyması bakımından önemlidir. 1961 Anayasası da göstermektedir ki bireye saygı duyulmuş, onlara daha önce tanınmayan haklar tanınmış ve işçinin emeği devlet güvencesi altına alınmıştır.

## 1980'LERİN HASTA RUHLARI: FAİZE HÜCUM

Zeki Ökten'in 1982 tarihli bu filminde, devlet memurluğundan yeni emekli olan Kâmil Bey'in yaşadığı geçim sıkıntısı sebebiyle evini satıp bankere yatırması ve sonrasında banker tarafından dolandırılması anlatılmaktadır. Toplumsal bir yara olan bankerzede olayını, kara mizahla harmanlayan yönetmen, ülkenin sıkıntılı dönemlerine ve karamsarlaşan bireyin problemlerine yer vermektedir.

Filmin başında yönetmen, caddelerin duvarlarında asılı, insanları tüketime özendirici afişleri göstermektedir. İlk sahneden itibaren Ökten, darbeden sonra ülkenin ekonomik yapısını ortaya koymaktadır. Devir para devridir ve her yer bir şeyler satmaya çalışan insanlarla doludur. Filmin başkarakteri Kâmil Bey, 30 yıldır devlete hizmet etmiş yorgun bir adamdır ve emekli olduktan sonra iş yerini ziyarete gider. Yıllardır çalıştığı iş yerine 'ziyaretçi kartı' ile girmiştir. İş yerinin girişinde tanıdığı arkadaşı emeklilik yaşına gelmesine rağmen bu devirde emekli olmayı delilik olarak gördüğü için çalışmaya devam etmektedir. Film boyunca hayat pahalılığı ve geçim sıkıntısı sürekli tekrar edilmektedir. İş ziyareti sonrasında Kâmil Bey'in karısıyla pazara çıktığında her şeyin ucuzunu alması, ihtiyaçlarından kısması, karısının isteklerini geri çevirmesi de dönemin şartlarının çekirdek bir aileye yansımaları göstermesi açısından önemlidir. Dönem insanının sürekli yüzleşmek zorunda kaldığı bu durum, aşılması zor bir durum olarak görülür. Kâmil Bey karakteri, bu durumu yaşamakta olan dönem insanının en derin çelişkilerini temsil eder. Bulunulan sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel ortamın neden olduğu istikrarsız yapı, insanların yaşamlarındaki standardı olabildiğince aşağı çekmelerine neden olmaktadır. İşçi sınıfı ya da memur olması fark etmeksizin, herkesin gündeminde olan başlıca sorun parayı idare etmektir. Dönemin bankerleri ise parayı daima idare etmek üzerine kurulu hayatlarından bunalmış insanlar için kolay yoldan farklı bir hayata uzanmanın yolu olarak görülmüştür. Umut tacirliğinin bir ürünü olan bankerlerin toplumun geneline yayılmasıyla sahte bir güven ortamı oluşmuştur. Kâmil Bey de söz konusu güven ortamının içine dâhil olmayı seçerek, burjuvaya özgü zengin yaşamın kapılarını –kısa süreliğine de olsa- aralamıştır.

Kâmil Bey'in etrafında da sürekli kazandıkları paranın yetmediğinden şikâyetçi, bankere yatırmayı düşünen insanlar vardır. Ancak Kâmil Bey, filmin başında parasını kolay kazanmadığını belirterek evini satmayacağını söylemektedir. Karısı da eşiyile tam tersi görüştedir. Kadın, paralarını bankere yatırıp sıkıntılı durumlarından kurtulmak istemektedir. Üç ayda bir aldıkları emekli maaş aileyi geçindirememektedir.

Komşularından biri arabasını satıp parasını bankere yatırmıştır. Kâmil Bey ile sohbet ettikleri sahnede adam, "Öyle ya. Zaman paranın şimdi. Malın ne kıymeti kaldı." demektedir. Altının fiyatı bile bu dönemde düşüktür ve kimse parasını altına yatırmayı düşünmemektedir. Kâmil Bey'in gittiği kahvehanede de bankerler konuşulmaktadır. Çünkü herkeste geçim sıkıntısı vardır. Bu dönemde yoksul insanlar ekonomik sıkıntılar yüzünden daha fazla yoksullaşmış, bir anda zenginleşen insanların zenginlikleri de uzun sürmemiştir. Dolayısıyla sınıf ayrımı önceki dönemlere göre daha da keskinleşmiştir. Kâmil Bey de çaresiz kalarak evini satıp, bankere yatırmış ve bir anda sınıf atlamıştır. Fakat onun bu durumu uzun süreli olmayacaktır. Çünkü zengin olmanın daimî hale gelebilmesinin koşullarını sağlayan bir yapı söz konusu değildir. Ortaya çıkan ve bir anda herkes arasında popüler olan bankerlik, sürdürülebilir bir gerçeklik sunmamaktadır. Ancak sınıf atlamanın dayanılmaz bir cazibesi vardır. Hayatları boyunca yokluk çeken insanların, buldukları konumdan uzaklaşma ve başka bir hayatın olanaklarında yeniden doğma hayali, bankerliğin yükselişine giden yolu açmıştır.

*Karanlıkta Uyananlar*'dan farklı olarak *Faize Hücum* filminde toplumsal dayanışma, birlik ve beraberlik görülmemektedir. Diğer filmde, başta çekimser bir işçi sınıfı varken, sonraları daha fazla sömürülme istemeyen, haklarını talep eden bir bilinçli topluluk oluşmuştur. Kuşkusuz bu da dönemin hükümetinin işçilere tanıdığı haklarla paraleldir. Fakat bu filmde, devlet işçiye hak tanımak yerine haklarını elinden alarak bireyi pasifleştirmiştir. Yaşamın her alanına sinen baskı ortamında halk, haklarını savunamayan, karamsar, çaresiz bireye dönüşmüştür. Kâmil Bey de 80'lerin tütettiği çaresiz bireylerden biridir ve ailesini geçindirmek için tek çare olarak satmam dediği evi bankere vermiştir. Kâmil Bey'in bu kararı büyük kızı Nesrin tarafından tepki görülür. Bu evin onların tek dayanağı olduğunu söyleyen kızına babası, "Başka çarem mi vardı? Bu kadar nüfus



*nasıl geçinir bilir misin? Babanın eline üç aydan üç aya kaç kuruş geçer? ...Para hükmediyor şimdi.*” Diyerek çaresiz kaldığının üstünde durmaktadır. Bankerlik oluşumu da insanların tam olarak bu çaresizlikleri üzerine inşa edilmiştir. Pasifleşen ve hayatında hiçbir şeyi tam anlamıyla başaramamış olan bireyin kendini ifade edebilmesinin tek yolu ‘zenginliğe kavuşmak’ olarak görülmüştür.



**Resim 4:** *Faize Hücum/ Kâmil Bey kaybettiklerine bakıyor*

Bankerler hemen Kâmil Bey’in evine el koyarlar. Kâmil Bey ailesini alarak bir apartman dairesine taşınır. Apartman dairesinde yaşamak, dönemin şartları göz önüne alındığında, zenginlik göstergesidir. Eve yeni eşyalar alınır, aile üyelerinin kılık kıyafeti değişir. Kâmil Bey’in bile sokakta yürüyüşü ilk sahnelere göre daha fazla kendinden emin bir duruşa sahiptir. O, emekli olmasına rağmen dışarda hep takım elbisesiyle gezmektedir. Devlet memuru olmaktan gurur duyan bir adam olarak işinde iyi olduğunu film boyunca tekrarlar. Hatta oğlu ile konuşurken, “*Ben bu devlete tam 30 sene hizmet ettim. 30 senede tam 22 teşekkür aldım ben. Kolay değil.*” diyerek takdir beklemektedir. Devlet memuru olmak daha iyi bir konumda bulunmayı ve saygınlığı beraberinde getirmektedir. Emekli olduğunda ise yalnızca bazı sosyal haklarını koruyabilen sıradan bir insan haline gelir. Onun için 30 yıllık iş hayatında 22 teşekkür alıp, emekli olduktan sonra kıt kanaat geçinmek zoruna gitmektedir. 1980’li yıllarda da işçi sömürülmekteydi. Fakat 1960’lardan farklı olarak bu sömürünün sahibi devlet olmuştur. Keza bankerlerin, maliye bakanı tarafından desteklendiği haberini veren devletin radyosudur. Ancak bankerler insanları dolandırıp, paralarını alıp kaçtığı gazetesinde çıkan haberde maliye bakanının “Halkımız kumar oynamıştır.” söylemine yer verilerek, devlet işin içinden çıkmıştır. Bir defa daha mağdur olan halk olmuştur.



**Resim 5:** *Faize Hücum/ Kâmil Bey’in aklını yitirışı*

Kâmil Bey, defalarca parasını almaya gittiğinde eli boş döner. Tek mağdur o değildir. Birçok insan bankerler tarafından dolandırıldığı için müşkül durumdadır. İnsanlar kiralarnı ödeyememekte, karınlarını doyuramamaktadır. Artık çaresiz kalan insanlar bankerin ofisindeki eşyaları yağmalar. Kâmil Bey de ofisin

kapısını sırtlayıp eve getirir. Kapı, Kâmil Bey'in kaybettiklerini göstermesi açısından sembolik bir anlam ifade etmektedir. Aslında tüm toplumun kayıplarını simgelemesi açısından önemlidir. 1980 darbesi yaşamın her alanında kayıplara sebebiyet vermiştir. 1961 Anayasası'nın insanlara tanıdığı hakların kaybı, toplumu derinden etkilemiştir. Bu dönemde yarım milyon insan, bankerlere paralarını kaptırarak mağdur olmuşlar ve devlet toplumsal bir yara olan bu soruna kulaklarını tıkamıştır. Filmde de bu olay yüzünden birçok kişinin öldüğü, intihar ettiği ve ailelerin parçalandığı söylenmektedir. Kâmil Bey de bu olay sonrası hastalanmış ve aklını yitirmiştir. Büyük kızı Nesrin sayesinde eski evleri gibi küçük bir ev tutarak onun maaşıyla geçinmeye başlamışlardır. Filmin son sahnesi engelli insanların birbirini geçmeye çalışarak koşmasını göstermektedir. Yönetmen burada, 1980 döneminde yaşayan insanların devlet tarafından engelli hale getirildikleri ve sürekli rekabet ortamında birbirlerini nasıl ezip geçtiklerini göstererek dönemi eleştirmektedir.

## SONUÇ

Türkiye'nin demokrasi tarihine bakıldığında, geç kurulmuş bir ülke olarak demokrasinin ülkemizde geç oluşmuş olduğu sonucuna varılmaktadır. Yanlış alınan politik kararlar, iktidar ve muhalefetin uzlaşmaz tavırları, yaşanan ekonomik sıkıntılar, sokağa taşan şiddet, sağ-sol arasındaki ayrışma, sınıfsal farklılıkların iki uç kutup yaratması ele aldığımız dönemlerin sorunlarını oluşturmaktadır. 1960 darbesiyle bu sorunlar 61 Anayasası'nın da etkisiyle çözümler gibi olmuş fakat bu özgürlük ve demokrasi ortamı kısa sürmüştür. 1980'e kadar yaşanan olumsuz gelişmeler de 1980 darbesinin alt yapısını oluşturmuş ve ülke tıpkı 1960 darbesinin özgürlükçü ortamını ilk defa deneyimlediği gibi 1980 darbesinin baskıcı ortamı gibi bir ortamı diğer dönemlerde hiç yaşamamıştır. Sürekli bir sorunun açığa çıktığı 80'li yıllarda, özellikle 24 Ocak Kararları'nın da etkisiyle ülke genelini kaplayan tüketim anlayışı, ülkenin çalkantılı ortamının da tesiriyle hayatın pahalılaşmasına ve halkın geçim sıkıntısı yaşamasına neden olmuştur. Bu dönemde işsizler ordusu türemiş, birey bu bunalımlı dönemin sancılarını uzun süre yaşamıştır.

Ele aldığımız *Karanlıkta Uyananlar* ve *Faize Hücum* filmleri de çekildikleri dönemin sorunlarını, gelişmelerini cesur bir dille ele alması bakımından önemlidir. İncelediğimiz ilk filmin çekildiği dönemde işçilere belli haklar tanınmış, ilk defa onların hakları anayasanın maddeleri arasına girmiştir. Çünkü bu dönemde işçilere haklar tanınması, yeni yapılanan ve gelişme gösteren Türkiye ekonomisinin değişim göstermesi ile ilgilidir. Ülkenin tarım merkezli ekonomiden sanayi merkezli bir ekonomik yapıya bürünmesi çalışma alanlarını çeşitlendirmiş ve bununla paralel olarak çalışan sayısının da artmasına neden olmuştur. Ancak işçilerin zor şartlarda ve emeklerinin karşılığını almayarak çalıştırılması diğer bir deyişle sömürülmesi toplumsal bir sorun haline gelmiştir. Böyle bir durumda anayasanın işçilere tanıdığı haklar değerli olmaktadır. Filmde de fabrika işçilerinin önce işverenler tarafından korkutulup sindirilmesi, daha sonra haklarını alamayıp sürekli kötü şartlar altında hayatını idame ettirmekten bıkmaları onların bilinçlenmesini sağlamıştır. Ülkenin yaptığı politikalar ve tanıdığı haklar sayesinde de işçi artık mağdur olmayı reddedip, kendi hakkını savunan aydın birey olma yolunda yol kat etmiştir.

*Faize Hücum* filminde ise tam tersi bir durum söz konusu olmuştur. 1980 darbesi, 1960 darbesinden farklı olarak tüm ferdi haklara sınırlamalar getirmiş, ülke bir cadı kazanı görüntüsü halini alarak toplumu karamsarlığa sürüklemiştir. Filmde, Kâmil Bey'in ve onun gibi bir sürü insanın yaşadığı çıkmaz, sorunun başka bir sorunla halledilmeye çalışılmasıyla bu karanlık ortamdan çıkılamaz boyutuna gelmiştir. Diğer filmde farklı olarak devlet anayasasında işçisine hak tanımak yerine haklarını ihlal etmiştir. Dönemin önemli sorunlarından biri olan bankerler devlet tarafından desteklenmiş, sonrasında ise 'halk kumar oynadı' denilerek tüm suç ülke halkına atılmıştır. İki darbeyi de hazırlayan sebepler benzer olmasına rağmen aralarında bu denli farklılıklar olması, şiddetle siyaset yaparak başa geçenlerin demokrasiye verdiği zararları göstermektedir. *Karanlıkta Uyananlar* filminde ne kadar umut verici bir ortam çizilse de *Faize Hücum* filminde, uzun süre devam edecek olan karamsar bir ortam hâkimdir. Sonuç olarak *Karanlıkta Uyananlar* filminde ideal olan bir evren ve ulaşılan zaferin tasavvuru vardır. Gerçekliğin boyutları ise işçi sınıfının kazanımlarını barındırmaktadır. Şüphesiz bu da dönemin devletinin işçisinin arkasında durması ve halkına saygı duyması ile bağlantılıdır. Bu yüzden işçilere tanınan hakların devletin güvencesinde olması filmde de olumlu bir gelişme olarak kendisine yer bulmuştur. Ancak diğer yandan insanların iç dünyalarında burjuvazinin neden olduğu yıkımlar ve zorbalıklar, çoğu zaman olduğu yerde aşılmayı beklemiştir. *Faize Hücum* filminde ise devletin sürekli olarak bir şeyleri teşvik ettiği, teşvik ettiği şeylerin güvencesini verdiği bir yapı vardır. Ancak hiçbir

şey, verilen sözlerden öteye gitmemektedir. Halk daima yalnız başına bırakılmakta ve devlet, yaşanan olumsuzlukların sorumluluğunu halkının üstüne yıkmaktadır. Sosyo-kültürel ve ekonomik yapının daima aynı kalmasına bağlı olarak -ileride bankerliğin başka bir formu olarak saadet zincirlerinin kurulmasında görüldüğü gibi- halk yine sınıf atlama hayallerinin peşinden gitmeye devam etmektedir.

## KAYNAKÇA

- Ahmad, F. (2006). *Bir Kimlik Peşinde Türkiye*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ata, A. (2010). *Türk Sinemasında Açık Toplum ve Kapalı Toplum Eleştirisi*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı, Erzurum.
- Azak, E. (2011). *Türk Sinemasında İşçi Sınıfı ve Emek Görünümleri*, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Bölümü Dramatik Yazarlık, İstanbul.
- Bayburtluoğlu, S. (2005). *1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema TV Anasanat Dalı Sinema TV Programı, İstanbul.
- Bilen, O. (2001). *Çağdaş Yorumbilim Kuramları*, Ankara: Kitabiyat Yayınları.
- Bulut, F. (2011). *68 Kuşağı Gençlik Olaylarının Uluslararası Boyutu ve Türkiye'de 68 Kuşağına Göre Atatürk ve Atatürkcülük Anlayışı*, Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmalar Dergisi, C. 11, S. 23, Aralık 2011, SS. 123-149.
- Coş, N. (1974). *Türk Sinemasında İşçi*, *Yedinci Sanat*, 2 (13). 3-14.
- Çavdar, T. (2013). *Türkiye'nin Demokrasi Tarihi 1950'den Günümüze*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Çebi, Z. (2006). *1960 Dönemi Türk Sineması ve Toplumsal Gerçekçi Çalışmalar*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.
- Çiftçi, M. (2010). *1990'lar Sonrası Türk Siyasal Sineması*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı, İstanbul.
- Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.  
<http://w2.anaolu.edu.tr/kitap/IOLTP/1263/unite09.pdf>
- Kepenek, Y. ve Yenturk, N. (2004). *Türkiye Ekonomisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shiner, L. (2013). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*, (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sönmez, S. (2008). *1980 Sonrası Türkiye'deki Sosyo-Politik ve Ekonomik Değişimlerin 2000'li Yıllara Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Afyon.
- Tırpan, M. (2004). *Sinema ve İdeoloji: Türk Sinemasında Politik Filmler*, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı, İzmir.
- Tugen, B. (2011). *Türk Sineması'nda Düşünce Oluşumu: 1960-1980 Dönemi Yönetmenleri ve Filmleri*, Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

# “DİLSİZ” FİLMİNDE MODERN İNSANIN SEYR Ü SÜLÛKÜNÜN VARDIĞI YER: İNCİNMEMEK YAHUT ÖLMEDEN EVVEL ÖLMEK

*Sema Noyan\**

ICW-2021-0304-03-14

## ÖZET

2019 yılında gösterime giren “Dilsiz” adlı sinema filminin yönetmenliğini üstlenen Murat Pay, filmin senaryosunu da Selman Kılıçaslan ile birlikte kaleme almıştır. Bir erginleşme, benliği terk etme, tasavvuf diliyle ölmekten evvel ölmenin hikâyesi olan “Dilsiz”de tasavvufi unsurlar yoğunluklu olarak kullanılmaktadır. Filmin başlıca konusu, modern hayatın içinde, gelenekten uzaklaşmış, özüne yabancılaşmış bireyin, ezeli hakikate yine geleneksel unsurların rehberliğinde ulaşması yani seyr ü sülûk etmesidir. Bu bağlamda günümüzde sinema, önemini ya da güncelliğini kaybetmek üzere olan kültürel unsurları yeniden gündeme getiren, geçmiş ile bugünü birleştiren en önemli araçlardan biridir. “Dilsiz”in diğer önemli temaları ise nefsi terbiye etmede bir vasıta olan geleneksel hat sanatının hattat ve talebe ilişkisi, ayrıca ilâhî aşka ulaşmaya köprü olan beşerî aşktır. Tasavvufî bir dile sahip olan “Dilsiz”de diyaloglara az yahut kısa olarak yer verilmekte, hakikatin remizleri olan semboller yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Filmin dili, tasavvufun hal diliyle uyumludur. Yönetmenin bakış açısı, hakikat sırrını sezdirenen görüntüler aracılığıyla yansıtılmaktadır. Ayna, havuz, hatla yazılmış “elif” ve “vav” harfleri, “hiç” ve “hu” meşikleri, dilsiz papağan, kafesten uçarak özgürleşen papağanın resmi gibi imge, metafor” ve semboller, ölmekten evvel ölmeyi çağrıştıran “haller”in hakikatini yansıtmaktadır. Bildiride başkarakter Sami’nin benlikten geçmeye varan seyr ü sülûkü (yolculuğu) etrafında filmdeki tasavvufi unsurlar tahlil edilecek, modern hayatta sinema ve kültür ilişkisi değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, hat, aşk, ölmekten evvel ölmek, seyr ü sülûk.

## ABSTRACT

Murat Pay, who directed the movie "Dilsiz" (Mute) which was released on the silver screen in 2019, also co-wrote the movie's script with Selman Kılıçaslan. Sufi elements are used extensively in “Dilsiz”, which is a story of maturing, abandonment of one's self, and "dying before death" as it is referred to in Sufism. The main theme revolves around a modern individual, who has forsaken his traditions and became self-alienated, reaching the eternal truth -a.k.a. *sayr al-suluk*- with the guidance of said traditional elements. In this context, modern cinema is one of the most essential tools that bring the cultural elements that are about to lose their importance or become obsolete back under the spotlight and build a bridge between the past and the present. Other important themes of "Dilsiz" are the calligrapher-apprentice relationship in traditional calligraphy, a means of disciplining *nafs*, and human love, which is a bridge to reach divine love (or *ashk*). Film's few and short dialogues

\* Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi

implement Sufi terminology; Symbols, which are the markers of truth, are used extensively. The language of the film is compatible with the *Lisan al-Hal* of Sufism. The director's point of view is reflected through imagery that suggests the secret of the truth. Images, metaphors, and symbols such as the mirror, the pool, letters “*alif*” and “*waaw*” written in calligraphy, the *mashks* “*hiç*” (nothing) and “*Hu*” (*Huwa*/God), the mute parrot, and the painting of the parrot that flies out of the cage to freedom, reflect the truth of the *Hals* that evoke dying before death. In this paper, the Sufi elements in the film are analyzed around the protagonist Sami's journey to *tazkiyah al-nafs* (purification of *nafs*), and the relationship between modern cinema and culture is evaluated.

**Keywords:** Cinema, calligraphy, ashk (love), dying before death, sayr al-suluk (wayfaring)

## GİRİŞ

“Varlığın aynası nedir? Yokluktur.

Eğer ahmak değil isen Allah’a yokluk göttür.

Zira varlık, yoklukta görünebilir.”

Mevlânâ Celâleddin Rûmî

“Dilsiz”, hakikat dilini, tasavvufi unsurlarla yansıtan bir sinema filmidir. Tasavvuf, İslâm dininin özüdür, bâtinî yönüdür. Hz. Peygamber’in yaşamını merkeze alır. Tasavvufta mürşit-mürit ilişkisiyle gerçekleşen nefis tezkiyesi yani nefsin kötü huy ve süflî arzularının alt edilmesi ile tevhide (vahdet-i vücûd) ulaşmak esastır. Bu terbiye sistemine mânevî bir yolculuk şekli olan seyr ü sülûk<sup>55</sup> denilir. “Sülûk yoluyla hedefe varmanın pek çok gereklilikleri ve aşamaları vardır. Aşamalar “tövbe” ile başlar ve “fenâ” veya “tevhid” ile son bulur. İkisi arasında pek çok basamak bulunur. Basamaklar başlıca “makâm<sup>56</sup>” ve “hâl<sup>57</sup>” olmak üzere ikiye ayrılır.” (Derin, 2017, s.52). Her insanın Allah’a gidiş yolculuğu vardır. Bu nedenle tasavvufta Allah’a giden sayısız yol olduğu fikri kabul edilmektedir. Necmeddin Kübra Hazretleri, Allah’a giden yolların, mahlûkların nefesleri kadar çok olduğunu dile getirerek bunlardan özellikle üç yolu vurgular; taatler ve ibadetler yolu, riyâzetler ve mücâhedeler yolu ve aşk yolu (Rifâî, 2011, s.463).

Filmde mürit ve mürşit ilişkisi geleneksel hat sanatındaki hoca ve talebe ilişkisiyle verilir. Dolayısıyla insanın eşref-i mahlûkat olma yolculuğunda geleneksel unsurların katkısına da vurgu yapılır. Tasavvuf ve geleneksel sanatlar, filmin temel konuları arasındadır. Bu konuda Sim ve Yılmaz, “son dönem Türkiye sineması içindeki farklı özgün arayışlardan birinin de İslam sanatları ve İslam düşüncesinden istifade etmek” olduğunu ifade ederler. Sinemanın “İslam sanatlarından istifade eden bir estetik forma” bürünmesinin “bir tefekkür halini”, “ruhsal bir deneyimin tecrübe”sini yansıttığını dile getirirler (Sim, Yılmaz, 2015, s. 427).

<sup>55</sup> Seyr ü sülûk terimindeki “seyr, tarikatlerde, tarikat prensiplerinin yerine getirilmesi neticesi, mânevî yükselme yerinde kullanılan bir istilâhtır. Seyr, lügatte yürümek, bakmak mânâlarına gelir. Süfiyye istilâhında seyr u sülûk şeklinde ifade edilmiştir. (...) Sülûk, yola gitmek, sâlik de yolcu demektir. (...) Tasavvuf ehline göre sülûk, Allah Teâlâ’ya ulaşmaya kabiliyet kazanmak için güzel ahlâk sahibi olmaya çalışmaktan ibarettir. (...) Sülûk cehaletten ilme, fenâ huylardan güzel ahlâka, kendi vücudundan Hakk’ın vücuduna harekettir (fenâ ve bekâ). Sâlikin Allah Teâlâ’ya ulaşmak için ahlâkî olgunluğa ihtiyacı vardır. Kulun nefsinin mevki hirsından, hasetten, kibir ve cimrilikten, yalan, gıybet, hırs ve zulümden, kısaca kötü davranışlardan temizlemesi, buna mukabil ilim, hilim, hayâ, rızâ, adalet gibi güzel davranışlarla süslemesi gerekir.” Bkz. Selçuk Eraydın, *Tasavvuf ve Tarikatler*, 8. Bs., M.Ü. İFAV Yay, İstanbul 2008, s. 318.

<sup>56</sup> Kuşeyri, “makâm”ı şu sözlerle açıklar: “Makâm, ikamet yeri demektir. Tasavvuf istilâhlarında makâm, kulun tekrar ede ede kazandığı ve vasıf haline getirdiği adâp ve ahlâktır. Bu edepler; bir çeşit tasarrufla, bir nevi arayış ve isteyle sıkıntılara göğüs gererek elde edilir. Şu halde bir kimsenin makâmı, içinde bulunduğu (ve çalışarak ulaştığı) yerdir. Riyâzetle meşgul olduğu şeydir.” Bkz. Abdülkerim Kuşeyri, *Tasavvuf İlmine Dâir Kuşeyri Risalesi*, 8. Bs., Dergâh Yay., İstanbul 2016, s. 149.

<sup>57</sup> Kuşeyri, tasavvuf istilâhlarından “hâl”i şöyle açıklar: “Süfilere göre hâl, kulun kastı, celp etme teşebbüsü, kazanma isteği olmadan kalbe gelen neşe-hüzün, rahatlık-sıkıntı, şevk-dert, heybet-heyecan gibi mânâlardır. Hâller, Allah vergisidir, makâmı ise çalışarak kazanılır. Hâller Allah Teâlâ’nın cömertlik ve lütfundan gelir. Makâmı ise cehd ve gayret sarf etmekle hâsıl olur. Makâm sahibi makâmında temkin sahibidir. Hâl sahibi ise hâli içinde yükselme durumundadır.” Bkz. Kuşeyri, *a.g.e.*, s. 150.

Toplumların kültür kodlarını içinde barındıran sinema; öğretici, uyandırıcı, arayışa ve sorgulamaya sevk edici yönleriyle hakikatle bağ kuran sanat dallarından biri olarak kabul edilebilir. Sinema, kültürün<sup>58</sup> unsurlarından beslenir, tıpkı edebiyat eserleri gibi kültürü nesilden nesle nakleder. Tuttuğu ayna ile insanın varoluş amacını, aslını, kendisine yüklenen kulluk ve Rabb’ini bilme emanetini rüyaya benzer görüntülerle sezdirir. Bu yönüyle Mutlak Hakikat’e ulaşmayı temsil eden tasavvuf da yakından ilişkilidir. Sadık Yalsızuçanlar, sinemanın şimdiki zamanı yeniden üreten düşsel bir sanat olduğunu savunur (1997, s. 36-37). Filmlerinde metafizik ve tasavvuf unsurlarına yer veren Rus yönetmen Andrei Tarkovski de benzer şekilde “sanatın amacının insanın kendisine ve çevresindekilere bu gezegende ne aradıklarını, neden yaşadıklarını, varlık sebeplerinin ne olduğunu sormak, onları bu soruyla yüzleştirmek” olduğunu savunur (Tarkovski, 2017, s. 30).

Çalışmanın konusu olan “Dilsiz” adlı filmde, kendi kültüründen uzaklaşmış, geleneğe yabancılaşmış modern bireyin kendi varoluşunu anlamak için yeniden geleneğe tutunması hikâye edilir. Bilindiği üzere gelenek, eskide kalan değerler bütünü değildir. Gelenek, modernlikle yakından ilişkilidir. Besim Dellaloğlu’nun da belirttiği üzere, “Bir şeyin gelenek olmaya devam edebilmesi için aynı zamanda “modern” olması, yani “şimdi”de var olması gerekir. Gelenek hem devam eden hem de değişen bir şeydir.” (Dellaloğlu, 2020, s. 271). Dolayısıyla filmde gelenekten koparak arayışa yönelen Sami aracılığıyla yanlış modernliğin de eleştirisi yapılmaktadır. Modernlikle ilgili çalışmaları bilinen Alain Touraine, Batı’ya ait modernlik ideolojisinin, Tanrı ve kul fikirlerinin yerine başka bir şey koyduğunu ifade eder. Çünkü modernizm, bireylerin sadece doğal yasalarla ilişkisini onaylamaktadır (Touraine, 2018, s. 28). Biran Keeble, geleneğin miras alınamayacağını, ancak büyük bir çaba ile kazanılabileceğini vurgular. Geleneğe sahip olmak için insanın çaba sarf etmesi gerekliliğinin ise, modern insanın manen yolunu kaybetmiş olduğunun bir göstergesi olduğunu işaret eder. Çünkü gelenek kişinin içinde var olduğu doğal unsurdur (Keeble, 2013, s. 66). Mahmut Erol Kılıç, modern insanın, varoluşunun, yok oluştan geçtiğini bilmediğini, varım dedikçe, sahip oldukça var olduğu yanılığına kapıldığını ileri sürer. Oysa dinî geleneğe varoluş yok oluştan geçer, kişi, yokum dedikçe var olabilir. Kılıç’ın deyimiyle bu önemli bir sırdır (Kılıç, 2016, s. 170).

Filmde 21.yüzyıl modern insanlarına insanın yaratılış sırrı ve hakikat, tasavvufî unsurlar ve geleneksel hat sanatı aracılığıyla sezdirilmektedir. Bu çalışmada tematik inceleme yöntemiyle modern insanın seyr ü sülûkü çerçevesinde tasavvufî unsurlar, metaforlar ve semboller dört başlık altında tahlil edilecektir.

## 1. “Dilsiz”de Seyr ü Sülûk

“Dilsiz” filmi, modern hayatın şartları içinde kendini aramayı, “hiç” olabilmeyi sezdiren ya da gösteren bir seyr ü sülûk hikâyesidir. Filmdeki bütün imge ve göstergeler, ölmeden evvel ölüme götüren aşamaları temsil eder. Filmde hakikat dili bir başka deyişle tasavvufî bir dil kullanılmaktadır, bu nedenle hakikatin sezdirilmesinde metafor, sembol ve imgelerden yararlanılmıştır. “Dilsiz” adlı papağan, havuza yansıyan görüntüler, Sami’nin aynada silikleşen görüntüsü, “hiç”, “hu<sup>59</sup>”, “elif<sup>60</sup>”, “vav<sup>61</sup>” meşikleri, filmde dikkat çeken metafor, sembol ya da imgelerdendir.

<sup>58</sup> “Kültür”, Misalli Türkçe Sözlük’te; “Bir milletin inanç, fikir, sanat, âdet ve geleneklerinin, maddî ve mânevî değerlerinin bütünü, hars” olarak tanımlanır. Kültür kelimesinin “Bir milletin sanat ve fikir eserlerinin bütünü” anlamı da vardır. Cemil Meriç, Batı kaynaklı “kültür” kavramına karşılık olarak bizdeki “irfan” kavramını teklif eder. “Kültür”ün “irfan” karşılığının, sinemanın hakikatle ilişkisini de daha güçlü yansıttığı söylenebilir. Çünkü “irfan”, “kendini tanımakla başlar. Kendini tanımak, önyarguların köleliğinden kurtulmaktır.” (...) “Uzun ve çileli bir nefis terbiyesi”dir. “Kültür, irfana göre katı, fakir ve tek buutlu. İrfan, insanı insan yapan vasıfların bütünü. Yani hem ilim hem iman hem edeb.” Bkz. Cemil Meriç, *Kültürden İrfana*, 3. Bs. Yayına Haz. Mahmut Ali Meriç, İletişim Yay., İstanbul 2015, s. 33.

<sup>59</sup> Arapça “hu”, üçüncü tekil şahıs zamiridir, cem hâlini yaşayan sâlikin tevhit anlayışını ifade etmek amacıyla kullanılır. (...) “Sûfilere göre zikrin en faziletli Allah’ı bir şey isteme anlamı taşımayan bir ifadeyle anmaktır. Bundan dolayı talep mânası taşımayan ve Allah’ın zâtı ismi olan hû en faziletli zikir telakki edilmiştir. Hz. Ali’nin çok defa “yâ hû, yâ men hû, lâ ilâhe illâ hû” diye zikrettiği, kendisine bunun sebebi sorulduğunda “hû”nun ism-i a’zam olduğunu söylediği rivayet edilir. Gazzâlî de “lâ ilâhe illallah”ın avamın tevhidî, “lâ ilâhe illâ hû”nun havassın tevhidî olduğunu söyler. Allah hangi ismiyle zikrediliyorsa o ismin feyz ve tecellileri istenir; meselâ kerim ismiyle ihsan, şâfi ismiyle şifa umulur. Hû ismiyle yalnız O’nun zâtı istendiğinden bu ismin tecellisi kâmil bir keşiftir.” Bkz. Osman Türer, “Hu” maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, 18. Cilt, TDV Yay. İstanbul 1998, s.260-261.

<sup>60</sup> Selma’nın, Sami’ye hatla yazdığı “elif” harfi, Allah’ın birliğini temsil eder. Hür Mahmut Yücer, elif’in harflerin aslı olduğunu ve zâta işaret ettiğini, her harfin ilâhî sırları taşıdığını, Allah’ın, kelâmını harfler üzerine inşa ettiğini, bu nedenle de harflerin ve sırlarının maddî âlemde karşılıkları olduğunu belirtir. Bkz. Hür Mahmut Yücer, *Temsiller, Vahdet-i Vüciûd ve Sembolizm*, Büyüyen Ay Yay., İstanbul 2019, s. 85.

<sup>61</sup> Şeyh Muhyiddin-i Rûmî’nin ifadesiyle vav harfi velayet vâvidir. Bkz. Yücer, *a.g.e.*, s. 86.

Filmin açılışı, Safranbolu'nun geleneksel Türk mimarisine sahip bir evin bahçeye bakan penceresinden dışarıyı seyreden başkarakter Sami'nin görüntüsü ile gerçekleşir, bu sahnenin, filmin genel atmosferiyle yakından ilgisi olduğu söylenebilir. Filmde Sami'nin çocukluğuna dâir çeşitli görüntülerin yer aldığı sahneler de babaannenin evine aittir. Dolayısıyla filmde babaanne aracılığıyla gelenek ve mâzide unutulmuş değerler önemli bir yer tutmaktadır. Rüya ve hatırlama yoluyla çocukluğa dâir anılar, havuza yansıyan görüntülerle iç içe gösterilir. Sami genelde az ve tutuk konuşan, izleyen, kabul eden bir kişiliği yansıtmaktadır. Dolayısıyla filmin adı olan “Dilsiz” hem Sami'nin tutukluğuyla ve iddiasız yaşamıyla hem de dinî gelenekteki “dilsiz”likle yakından ilişkilidir.

Sami, İstanbul'da bir yandan uzattığı üniversiteye devam eder, bir yandan da duvar resimleri yaparak geçimini sağlar. Babaannesinin ölümü üzerine Safranbolu'ya gelir ve babaannesinin kendisine miras bıraktığı sandığı olarak İstanbul'a döner.

Sandığın içinden bir kamış kalem, eski bir kitap, bir kaset ve bir hat yazısı çıkar. Bu eşyaların Sami'nin erginleşme yolculuğunda önemli vasıtalar olacağı filmin ilerleyen sahnelerinde görülecektir. Babaanne, kültürel değerleri, hafızayı ve dinî geleneği temsil etmektedir. Dolayısıyla sandıktaki miras eşyalar, geleneğin mânevî yönünün aktarılma biçimi olarak da okunabilir. Sami, babaannesinden ayrıldıktan sonra babaannesinden gelen mânevî mirasa yabancılaşmış gibidir, bu nedenle söz konusu eşyalar, Sami'nin özünü hatırlaması için dönüm noktası niteliğindedir. Sami, bu vesileyle içinde yetiştiği dinî gelenekle yeniden bağ kurarak nefsinin yani kendini bilme/tanıma yolculuğuna çıkar.

Filmde metafor olarak kullanılan kendini bilme, tasavvufta seyr ü sülûk aşamalarından biri olarak mârifet<sup>62</sup> (bilme, biliş, ilim, Allah bilgisi) kapısıdır. “Nefsini bilen Rabb'ini bilir” hadisi, mârifet ehlini işaret eder. “Rabb'ini bilmek için, kişinin önce kendi nefsinin (kendini) bilmesi lazımdır.” (Eraydın, 2008, s. 316-17).

Hattat Eşref Selimoğlu'nun kardeşi rolündeki Tahir, hat atölyesine gelen Sami'ye ilk olarak kim olduğunu sorar. Tahir'in öğrenmek istediği şey, karşısındaki gencin, nasıl ve niçin yaratıldığının, özünün bilincinde olup olmadığıdır. Çünkü mânevî bir terbiye sistemi olan hat meşkini talep eden kişinin en azından istekli olması beklenir. Ancak mânevî yolculuğa henüz uzak olan Sami, Tahir'in beklediği cevabı veremez, ama öğrenmek için geldiğini ifade eder. Bu cevap ise talep etmeyi yani talip olmayı işaret ettiği için ilk adım sayılabilir. Netice olarak Sami seyr ü sülûke adım atmış olur.

“Kendini bilme” üstün bir bilme türü olarak özellikle Sokrates'te görülen ve Antik Yunan'dan beri çeşitli şekillerde ortaya konan bir düşüncedir. Ancak kendini bilme genel olarak batı düşünce biçiminde aklın merkezileştirilmesi ile ilgili bir kavramdır. Sûfilerin hadis-i kudsi olarak kabul ettikleri “nefsini bilen Rabb'ini bilir” ile kendini bilme salt rasyonel bir eylem olmaktan çıkarılarak Allah ile ilişkilendirildiğinde ve O'na yöneldiğinde bir değer ifade etmektedir. (...) Nefsini bilmek insanın kendi asıl özünü, nûr-ı Muhammedî'den yaratıldığını ve yaratılma sebebini bilmek demektir (Öztürk, 2015, s. 835-36).

Sandıktaki eşyalar arasında bulunan ve Safranbolulu Hacı Abdullah Efendi'ye ait olan hatta 18. yüzyıl Divan şairi Şeyh Galip'in ünlü bir beyti yer almaktadır:

“Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemin sen (Hoşça bak zatına ki âlemin özüsün sen)

Merdüm-i dide-i ekvân olan âdemsin sen.” (Varlıkların gözbebeği olan insansın sen)

Söz konusu beyit, filmin temasıyla bağlantılı olarak insanın kendini bilmesinin önemine değinir. Buna göre, insan, “eşref-i mahlûkat” olarak âlemin yaratılış sebebidir, âlemdeki her şeyi kendinde taşıdığı için küçük âlem olarak da adlandırılır. Varlığın özü ve bu âlemin sıfatlarının toplamıdır. Bütün âlemlerden devrederek geldiği

<sup>62</sup> Kuşeyri, mârifet sahibi kimseleri şöyle tanımlar; “Bu kişi Hakk Subhânehu ve Teâlâ'yı önce sıfat ve isimleri ile tanır, sonra Hakk ile olan muâmelesinde sıdk ve ihlâs üzere bulunur. Sonra kötü huylardan ve bu huylara ait âfetlerden temizlenerek arı hâle gelir. Daha sonra Hakk'ın kapısında uzun uzadıya bekler ve daimi surette kalbi ile itikâf halinde bulunur. Bütün bunların semeresi ve sonucu olarak Allah Teâlâ'dan güzel bir teveccühe nâil olur. Allah onun bütün hallerinde sıdk üzere olmasını sağlar, o kimsede nefsin hevâcis ve havâtırı kesilir, o kimse kendisini Allah'tan başkasına davet eden hiçbir şeye kulak vermez duruma gelir. Böylece kul; halka yabancı, nefsinin âfetlerinden beri ve uzak olur. Allah'tan başkası ile sükûnet ve huzur bulma ve Hakk'tan gayrisini mülâhaza etme durumundan temizlenir. Sırren ve rühen Allah Teâlâ ile münâcâtı devam eder, her lâhza Allah'a dönüşü tahakkuk ettirir. İlâhî kudretin tasarruflarının ne şekilde cereyan ettiğine dâir olan sırları Hakk Sübhânehu ve Teâlâ'nın tarifi ve talimi ile alır. İşte o zaman böyle kimseye ârif denir. Onun bu hâli ise mârifet ismini alır.” Kuşeyri, *a.g.e.*, s. 398.

için kâinatın hülâsasıdır. Allah'ın nurundan üflediği insan ruhu, eşyanın hakikatini ve ilâhî sırları kavrama kabiliyetine sahiptir. Bir mürşid-i kâmilin terbiyesi altında, nefis mertebelerini aşarak ruhî kemâle eriştiğinde kendisinde mevcut olan ilâhî isim ve sıfatların tecellî ettiği bir ayna halini alır (Göktaş, 2009, s. 305-307).

Sandıktaki kasette babaannenin söylediği ilahiler ve henüz küçük bir çocuk olan Sami ile konuşmaları yer alır. Sami, gün içinde, uyurken ya da bisiklet yolculuğunda bu kaseti dinleyerek geçmişe döner. Konuşmalardan birinde babaanne, çocuk yaştaki Sami'ye "Hoşça bak zâtına kim zübde-i âlemsin sen/Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen." beytini tekrar ettirmektedir. Dolayısıyla babaannenin, torununun mânevî yolculuğunda ilk rehber olduğu söylenebilir. Nihayetinde Sami'nin yıllar sonra yeniden karşılaştığı bu beyit, "eşref-i mahlûkat" olma yolunda bir başlangıcı temsil etmektedir.

Babaanneden kalan kâşık kalem ise, Sami'nin hat sanatına yönelmesine ve Hattat hocasının rehberliğinde mânevî yolculuğuna devam etmesine vesile olacaktır.

Sami, bazı maddî sıkıntılar yaşadığı için babaannesinden kalan Osmanlıca kitabı satma girişiminde bulunur, ancak filmin ileriki bölümlerinde kitabı satmadığı görülür. Kitabın içinde Sami'nin doğum tarihinin işaretlendiği bir takvim yaprağına rastlanır. Sami'nin doğum tarihi, her insan gibi ilk doğumunu işaret eder. Doğum tarihinin vurgulanması filmde bir gösterge olarak yorumlanabilir. Nitekim, insanın tasavvufî mânâda da ölümü ve doğumu söz konusudur. Çünkü tasavvufta ölüm, "nefsin hevâ ve heveslerinin kökünü kazımak demektir. İnsanı maddî hazlara ve bedenî zevklere yönelten hevâ ve heveslerin yok edilmesi nefsin ölümü demektir. "Ölmeden evvel ölmek" budur." (Ağca, 2016, s. 133). Hz. Peygamber'in "Ölmeden evvel ölünüz" ve "İnsan uykudadır, öldüğü vakit uyanır." hadisleri, nefsin kötülüklerinin etkisini yitirmesiyle insanın hakikate uyanışı dolayısıyla ikinci doğumunu ifade eder. Dünyevî isteklerden uzaklaşmak ise, ancak bir mürşit rehberliğinde nefis tezkiyesi ile mümkündür. "Tasavvufta nefis terbiyesi şiddetli mücâhede ve meşakkatli riyâzet hayatıyla gerçekleştirilir. Bunun için nefsin arzularına uymamak, ondan gelebilecek tehlikelere karşı dikkatli ve uyanık olmak gerektiği sık sık vurgulanır." (Uludağ, 2006, s. 528). Nefsin kötü sıfatlarının yok olması, tasavvufta "fenâ" aşamasıdır. Kötü sıfatların yerine güzel sıfatların zuhur etmesi ise "bekâ" olarak adlandırılır (Kuşeyri, 2016, s. 160-161).

Sami'nin, bir kütüphane duvarına resim yapma işini kabul etmesiyle başlayan süreç, seyr ü sülûkünün ikinci önemli aşamasıdır. Bu süreçte Kütüphane Müdürü Selma Hanım'a âşık olur ve Hattat Eşref Selimoğlu'ndan hat dersleri almaya başlar. Filmde, Selma ve Hattat Eşref Selimoğlu'nun seyr ü sülûkları de devam etmektedir. Ancak Sami'nin Selma'ya duyduğu aşk, seyr ü sülûkün aşamalarını hızlıca geçmesine imkân sağlar. Tasavvufta aşk, maddî benliği ortadan kaldırarak ilâhî aşka ulaştıran en etkili araçlardandır. Çünkü süflî arzuların uzak beşerî aşk da ilâhî aşk da birbirinden ayrı değildir, ikisi de Hakk'a ulaştıran yoldur. Aşk, sevmeyi, feragati ve fedakârlığı öğreten bir lütuftur (Eraydın, 2008, s. 203). Dolayısıyla Sami'nin elindeki hat levhasını satarak Selma'nın borçlarını gizlice ödemesi, Sami'nin Allah'a doğru giden bir aşkın basamaklarında olduğunu sezdirmektedir.

Sami, aşkın ve hat meşkinin kendisinde meydana getirdiği değişimi, cilalanmış gönlünden yansıyanları, yani kendi mîracını kütüphane duvarına yaptığı resimde de sergiler. Sami, Selma'nın telkinleriyle Mesnevî'de geçen "Tüccar ile Papağan" hikâyesini<sup>63</sup> ve Ferîdüddin Attâr'ın "Mantku't-Tayr"<sup>64</sup> adlı mesnevîsindeki otuz kuşun, padişahları Sîmurg'a yolculuğunu hatırlatan bir resim yapar. Resimde kafesinden uçarak bir dala konan

<sup>63</sup> Tasavvuf kültüründeki ölmeden önce ölmek kavramını işleyen bu hikâye bir tâcir ile papağanı etrafında gelişmektedir. Ticaret amacıyla Hindistan'a gitmeye niyetlenen tâcir, yola çıkmadan önce konağındaki hizmetkârların hepsine ayrı ayrı ne istediklerini sorar. Son olarak da çok sevdiği papağanının isteğini sorar. Papağan da hediye olarak herhangi bir şey istemediğini, sadece kafesteki ahvâlini o memleketteki hemcinslerine anlatmasını talep eder. Tâcir Hindistan'a vardktan sonra bir yolun kenarındaki kayalıklara konmuş olan papağanlara kendi papağanının söylediklerini iletir. Bunun üzerine oradaki papağanlardan biri aniden titreyip düşer ve nefessiz kalır. Tâcir ise papağanın anlattıkları yüzünden öldüğünü düşünüp çok üzülür. Tâcir bir hayli zaman geçtikten sonra ticaretini tamamlayıp ülkesine döner. Konağında kendisinden istenilen hediyeleri dağıttıktan sonra papağanın, kendi isteğini yerine getirip getirmediğine dâir sorusu üzerine yaşadıklarını bir bir anlatır. Papağan tâcirin sözlerini dinleyince titreyip düşer ve nefessiz kalır. Papağanın öldüğünü düşünen tâcir feryat etmeye ve ağıtlar söylemeye başlar. Daha sonra papağanı kafesten çıkarıp pencerenin kenarına bırakır. O ana kadar hareketsiz durmuş olan papağan aniden canlanarak uçar ve bahçedeki bir ağaca konar. Tâcir olan bitene oldukça şaşırır ve papağana işin aslını sorar. Papağan da Hindistan'daki papağanın, ölmüş gibi yaparak "kurtulmak istiyorsan öl" mesajı gönderdiğini, kendisinin de buna uyarak öldüğünü ve bu vesileyle kafesten kurtulduğunu söyler. Atabey Kılıç, "Mesnevî Şerhleri Sözlüğü", *Sufi Araştırmaları*, S: 5, 2012, s.4-5.

<sup>64</sup> "Tasavvuf sahasında Mantku't-Tayr ifadesi, kuşdili terimi ile karşılanmış ve vahdet-i vücud fikrini dile getiren eserlerde konu edilmiştir. Kur'an-ı Kerim'de de ismi geçen kelime şöyle anlatılmıştır: "Ve Süleyman (a.s), Dâvud (a.s)'a varis olup dedi ki: 'Ey insanlar! Kuş dili bize öğretili. Bize her şeyden (nasip) verildi. Muhakkak ki bu, apaçık bir lütuftur." (Neml, 27/16) Bkz. Fatma Nur Gülen, "Ferîdüddin Attâr'ın Mantku't-Tayr Mesnevî'sinde Metinlerarasılık", *The Journal of Academic Social Science Studies*, S: 49, 2016, s.518.



büyükçe bir Hüdhüd kuşu ve göklere doğru uçan başka kuşların görüntüsü dikkat çeker. Mesnevî'deki Papağanın hikâyesi, beden kafesinden kurtulup özgürleşmek isteyen ruhun ölmeden evvel ölme hikâyesidir. Mantıku't-Tayr'da ruhları temsil eden kuş sembolleriyle seyr ü sülûk sırasındaki nefis terbiyesi ve vahdet-i vücûda ulaşma teması, Hüdhüd rehberliğinde zorlu yedi vadiyi<sup>65</sup> aşan otuz kuş üzerinden anlatılır. Dolayısıyla iki hikâye de Sami'nin seyr ü sülûkünü temsil eder. Mesnevî'de “Papağanın atılması dünyevî beden tahkirini, kuşun uçuşu da ruhun azamî mertebelere yükselmesi ve Mevlâ'ya kavuşmasını simgeler. Ölmeden ölmek, kişinin maneviyatının ve mizacının tekâmül sürecinin olmazsa olmazıdır. Bu yüzden sonsuz hayata ve kurtuluşa erişmenin yegâne yolu kendini öldürmektir.” (Mohseni, 2016, s. 100). Mesnevî'deki papağan ve “Mantıku't-Tayr”daki otuz kuş gibi Sami de hat meşki ve feragati ile beden kafesinden kurtularak gerçek özgürlüğüne kavuşur.



Dilsiz (2019) filminde duvar resminin yapıldığı sahne.

## 2. Ayna Metaforu

Filmde aynanın ve havuza yansıyan görüntülerin sıkça kullanılması, ayna metaforunu düşündürmektedir. Divan edebiyatında ve tasavvuf kültüründe ayna; cilalanmış, kötülüklerden temizlenmiş kalbi, yani gönlü temsil eder. “Allah’ın dışındaki her şey (mâsivâ)den arındırılarak saf hale getirilmiş gönle, ilâhî esmâ tecellî eder ve Hakk Teâlâ’nın bu sonsuz isimleri, o gönül aracılığıyla diğer mahlûkâta yansır (Küçük, 2018, s. 214-5).

Ayrıca “Mümin müminin aynasıdır” (Ebû Dâvûd, “Edeb”, 49; Tirmizî, “Birr”, 18) meâlindeki hadis Müslümanların birbirlerine ayna vazifesi gördüklerini ifade eder.” (Uludağ, 1991, s. 261). İbnül Arabî, âlemin Allah için bir ayna olduğunu, kendini bu aynada seyrettiğini ve ancak Kendini sevdiğini ifade eder.<sup>66</sup> (İbn Arabî, 2009, s. 40).

<sup>65</sup> Mantıku't-Tayr'da çeşitli zorluklar barındıran yedi vadi, nefsin yedi mertebesini temsil etmektedir. Kuşların bazıları bu çetin yollarda perişan olur, bazıları da yolculuğu tamamlayamadan çeşitli bahanelerle ayrılır. Yolculuğun sonuna ulaşabilen ise sadece otuz kuştur. Bkz. Gülen, *a.g.e.*, 519-520.

<sup>66</sup> Bu konuda Süleyman Uludağ’ın özetleyici sözlerine yer verebiliriz: “İbnü'l-Arabî de ayna unsuru büyük bir önem kazanmıştır. Vahdet-i vücûdla ilgili birçok fikrini ayna misaliyle açıklayan İbnü'l-Arabî hem yaratma ve birlik-çokluk (vahdet-kesret), hem de mârifet meselesini ayna misaliyle izah etmiştir. Ona göre Allah isim ve sıfatlarının aynalarını görmeyi dileyince bir ayna olmak üzere âlemi yaratmıştır. Âlem dümdüz, ruhsuz, cilâsız ve karanlık bir halde iken Allah Âdem'i yaratınca yokluk aynası da denilen âlem cilâlanmış oldu. Başka bir ifade ile Allah, ayna mesabesinde olan a'yân-ı sâbitede tecellî edince âlem yaratılmış oldu. Aslında varlık birdir, çokluk itibarî ve zâhirîdir. Bir varlık çeşitli büyüklük, şekil ve uzaklıktaki aynalarda nasıl değişik ve çok sayıda görülürse çeşitli ayn-ı sâbitelerde tecellî eden tek varlık da (Allah) öylece çok olarak görünmektedir. Varlığın bir oluşu hakikî, çok oluşu itibarîdir. Ancak aynaların nitelik bakımından farklı olmaları, varlığın bunlardaki görüntüsünün mükemmellik derecesini tayin etmiştir. İnsan aynasında Allah, öbür varlık aynalarında olduğundan daha iyi tecellî etmiştir. Allah'ın velî ve nebilerdeki tecellîsi ise diğer insanlardaki tecellisinden daha üstündür. Şu halde âlem Hakk'ın aynası olduğu gibi, daha özel bir mânada âlemin bir parçası olan insan da O'nun aynasıdır. Bu sebeple âleme ve insana “mir'âtü'l-Hak” denilmiştir. Fakat Hakk'ın en doğru, en iyi ve en mükemmel olarak görüldüğü ayna Hz. Muhammed ve [insân-i kâmil](#)dir. Onun için ârif her şeyde Allah'ı görür ama insân-ı kâmilde onu daha iyi temaşa eder. Ancak burada Allah'ın ulûhiyyet mertebesinde değil çeşitli tecellî mertebelerinde görülebileceğine dikkat çekmek gerekir. Zira Hak, ulûhiyyet mertebesinde hiçbir zaman görülmez. Aslında halk Hakk'ın aynası olduğu gibi Hak da halkın aynasıdır. Biri (vahdet) çok (kesret) gösteren aynaya “mir'âtü'l-halk”,

Filmde, Sami'nin seyr ü sülûkünün aşamalarını yansıtacak şekilde dört farklı yerde aynaya yansıyan görüntülerine yer verilir. Filmin başında Sami'nin Safranbolu'da aynaya yansıyan ilk canlı görüntüsü, filmin sonunda benlikten sıyrılmasının bir işareti olarak tamamen silinir. Filmde dört kez aynaya bakan Sami'nin görüntülerinin giderek silinmesi ve sonuncusunda yok olması, seyr ü sülûkün dört kapısı olan şeriat, tarikat, marifet, hakikat aşamalarını da hatırlatır.<sup>67</sup> Filmin başında asansörde kalma ve aynadaki canlı görüntü Sami'nin henüz ham olduğu dönemi temsil ederken filmin sonunda aynada silikleşen görüntü ile asansörle beşinci kata çıkabilme sahneleri, seyr ü sülûkte hakikate ulaşmayı temsil etmektedir.

Ken'an Rifâi, benlik ortadan kalkarsa, yani kişi yok olursa kendi aslını göreceğini, Allah'ın nurunun kalacağını, görenin de görülenin de bir olacağını ifade eder (Rifâi, 2011, s. 489). Böylece ölmeden evvel ölüm, yani vahdet gerçekleşir.



“Dilsiz” filminde başkarakter Sami'nin aynada silikleşen görüntüsünün olduğu sahne.



Sami'nin görüntüsünün giderek silikleştiği sahne.

Tasavvufta sâlikin yani yolcunun başına gelen olumsuzluklar ve dostların ihanetleri ölmeden evvel ölümü kolaylaştıran fırsatlar olarak görülür. Sami'nin geçim sıkıntısı yaşaması, etrafındaki insanlarla mahcubiyete dayalı yetersiz iletişimi, Hattat Eşref Selimoğlu tarafından reddedilmesi, Hattatın kardeşi Tahir tarafından azarlanıp kovulması, Selma tarafından aşkına karşılık görmeyişi, Hattatın atölyesinin olduğu hanım çaycısı

çoğu bir gösteren aynaya “mir'âtu'l-Hak” denir. Hak hem âlemin hem de kâmil insanın aynasıdır. Fakat insan Hak aynasında Hakk'ı değil kendini görür.” Bkz. Süleyman Uludağ, “Ayna” maddesi, *İslam Ansiklopedisi*, TDV Yay., İstanbul 1991, s. 261.

<sup>67</sup> Bu konuda geniş bilgi için bkz. Kadir Özköse, “Ahmet Yesevi'nin Hikmetlerinde Dört Kapı ve Kırk Makam Anlayışı”, *Akademiar Dergisi*, 2017, S: 2, 99-133.

tarafından asansöre alınmaması, asansörde kalması; Sami'nin nefis tezkiyesi sırasında yaşadığı zorlukların ve bunlarla bağlantılı olarak içinde bulunduğu hal ve mertebelerin göstergeleri olarak okunabilir

Mevlânâ'ya göre aşk, sâlikin gönlünde gerekli istidat ve liyakat görüldükten sonra uyanır. Bu liyakate sahip olma sürecinin başlıca özelliği, Mevlânâ'ya göre, sâlikin yaşamda zorlu ve çetin imtihanlarla yüzleştirilmesidir. (...) Aşk, sâlikin çekeceği çile ve ıstırap sayesinde olgunlaşacak, böylece sâliki de mânen olgunlaştıracaktır (Küçük, 2018, s. 670).

Sami de yaşadığı sıkıntıları sabırla karşıladığı için maddî benliğinin esiri olmaktan kurtulur.

### 3. Hat Meşkinin Seyr ü Sülûkteki Rolü

Filmde hat sanatı, mânevî terbiyeye imkân sağlayan vâsitalardan biri olarak yer alır. Bu nedenle Sami'nin, Eşref Selimoğlu'ndan hat dersi alma çabaları, mânevî yolculuğun aşamalarıyla bağlantılıdır. Eşref Selimoğlu ile ilk karşılaşma, Sami açısından talihsizlikle sonuçlanır, Hattat Eşref Efendi öğrenci kabul etmemektedir. Ancak Sami, mürit olarak çaldığı kapıyı kolay kolay terk edecek yaratılıştadır, bu nedenle her yolu dener. Yola girmesinde arayışının, ısrarının ve kararlılığının büyük rolü vardır. Sami, Hattat Eşref Selimoğlu'nun ikinci kez karşısına çıktığında ise azarlanır. Çünkü Sami henüz hamdır. Edebe bürünmemiştir. Eşref Selimoğlu bu nedenle onu ikinci kez reddeder. Kuşeyrî'nin de vurguladığı üzere gelenekte “edebi terk, kovulmayı icap ettiren bir sebeptir.” Allah'ın huzuruna ancak edeple varılır. Bu konuda Abdullah b. Mübârek, “edep nefsinin bilmektir” der. (Kuşeyrî, 2016, s. 373-4). Hat sanatının edeple ilişkisi hakkında şu sözler açıklayıcı olabilir:

Hat sanatı ahlâk ve edep üzerine kurulmuştur. İlişkiler ilk dersten nihâyete kadar edep, hürmet, muhabbet, tevâzu, vakar gibi hasletler üzerinde cereyan eder. Talebenin üstadından yeteri kadar yararlanabilmesi için onun dünyasında erimesi gerekir. Talebe, üstadından sanat eğitimi ile beraber mânevî bir terbiye de alır, hocanın kemâlâtı farkında olmadan onun şahsiyetini etkiler. (...) Hat, Allah Teâlâ'nın Kelâmı'nı en güzel şekilde yazma çerçevesinde gelişen bir sanat olduğu için, Kur'an ahlâkı ile ahlâklanma sanatıdır (Bilen, 2010, s. 130).

Sami, hat talebeliğine kabul edilebilmek için çeşitli arayışlara yönelir. Edindiği bir bilgiden hareketle hat sanatının büyük sanatçılarından Şeyh Hamdullah Efendi'nin mezarına kamışını gömer ve bir süre sonra da mezardan kamışını alır. Böylelikle büyük bir samimiyetle Şeyh Hamdullah Efendi'nin himmetinden istifade etmeyi umar. Nitekim samimiyeti ve arayışı nedeniyle kendisine kapılar açılır. Hattat Eşref Selimoğlu, mânâ âleminde uyarıldığı için Sami'yi talebeliğe kabul eder. Frithjof Schuon, günümüz dünyasında eşyanın hakikatine dâir derin bilgi eksikliğinin, hakikatlerin kendilerini aramayanlara kapalı kalmasından kaynaklandığını belirtir. Onun ifadesine göre hakikatler, ancak kendisini kabul edenlere açılmaktadırlar (2013, s. 30). Filmde Sami'nin hakikate ulaşmasında, istekli ve kararlı olmasının, çaldığı kapının ardında teslimiyet içinde beklemesinin büyük etkileri olduğu söylenebilir.

Eşref Selimoğlu, dersler sırasında geleneğe uygun olarak önce dua ile meşke başlar, Sami'den de kendisini iyi gözleyerek verdiği meşk üzerinde taklit yoluyla çalışmasını ister.<sup>68</sup>

Hattatın istediği düzeye gelebilmek için günlerce, haftalarca hatta yıllarca çalışmak gerekebilir. Talebe, hocasının vereceği çıkartma ile yanlışlarını düzeltir. Hoca kabul edene kadar meşk devam eder, ardından Elifbâ'daki harflerin tek yazımına geçilir. Filmde de Eşref Selimoğlu Hoca, ilk derslerde tashih sırasında Sami'ye tekrar çalışmasını telkin eder. Böylelikle öğrencisinin kabiliyetini, ilgisini anlamaya, sabrını ölçmeye çalışır. Böyle bir ders sırasında talebesini tanımak ve ölçmek amacıyla “incinmemek mi incitmemek mi” sorusunu yönelir. Henüz yolculuğun başında Sami'nin bu konuda hiçbir fikri yoktur. Ancak hat sanatının terbiye edici yönüyle kendindeki eksikleri görme fırsatı elde eder, erginleşme yolculuğunda önemli mesafeler kateder. Aşk ile de feragat etmeyi öğrenir. Sâlikin yani yolcunun, benliğini yok eden aşk, kalp aynasına

<sup>68</sup>“Meşke, harflerin tek başına nasıl yazıldıkları öğretilmeden, sülüs ve nesih yazı çeşitlerinde teberrüken ”رب يسر ولا تعسر رب تم بالخير” (Rabbim kolaylaştır, güçleştirme; Rabbim, hayırla tamamına erdir) duâ cümlesi ile başlanır. Bu cümle ile hem talebenin istidat ve kabiliyeti hem de sabrı denenmiş olur. Sonradan meşk içinde görülecek olan pek çok hareketi ve şekli ihtivâ ettiğinden talebede harflere, müfredât ve mürekkebâta terkîb ve tertîb açısından bir aşinalık peydâ olur ki, bu usûl, pedagojik açıdan doğru bir tercihtir.” Bkz. Yusuf Bilen, “Hat Sanatı Eğitim ve Öğretiminde Hoca Talebe Münasebeti”, *Ekev Akademi Dergisi*, 2010, Yıl: 14, S: 44, s.129.

yansıyan bütün kirleri, pasları temizler, böylece sâlikin kalp aynasına sadece Allah'ın sıfatları tecelli eder. Sami'nin somut aynada görüntüsünün giderek yitmesi, fenâ ya da hiçlik/yokluk/fakr makâmına erdiğinin bir göstergesidir. Sami, önce babaannesinin, sonra Hattat Eşref Efendi'nin ve son olarak âşık olduğu Selma'nın rehberliğinde özüne döner, yani hakiki insan olarak dirilir, kendi (nefsi) susar, dilsizleşir, ruhunun sesini dinler. Böylece Eşref Efendi'nin sorduğu soruya "incinmemek" diye cevap verir.

Filmde Sami ile beraber Eşref Efendi ve Selma'nın da seyr ü sülûkünün bazı aşamalarına yer verilir. Özellikle son sahneler, üç karakterin de hiçlik makâmına ermesi ile ilgilidir. Hattat Eşref Efendi, eski talebesi Selma Aksel'in icâzetini müzayedede gördüğü için satın almıştır. O günden sonra, hoca ile talebe arasına ayrılık girer. Talebesinin, icâzetine sahip çıkmaması Eşref Efendi'yi büyük bir hayal kırıklığına ve üzüntüye sevk etmiştir. Sami ise, icâzetin müzayedeye düşme sebebini öğrenir öğrenmez hocasına aktarsa da Eşref Efendi, nefsinin tuzağına düşerek ön yargılı davrandığının farkına varamaz, çünkü maddî benliğinin tesiriyle eski talebesinin icâzetine sahip çıkamayışını kendi benliğine saygısızlık olarak algılamış ve incinmiştir. Sami ise benlikten kurtulmanın bir göstergesi olarak hiçbir karşılık beklemeden sevdiği kadın için çabalamaktadır. Bu davranışıyla incinmemek<sup>69</sup> mertebesinde olduğunu sezdirir. Sâlik içinde bulunduğu hâl ve makâmı, sözleri ve davranışlarıyla bir ayna gibi etrafına yansıtır. Sami de öğrencisinin icâzetini müzayededen satın almanın öğrencisinin ayıbını ortaya çıkarmakla eş olduğuna dâir sözleriyle hocasının kusuruna ayna olur. Nitekim insanlar birbirlerinin yanlışlarını ve kusurlarını birbirlerine ayna olarak yansıtabilir, iyiliğin ortaya çıkmasına vesile olabilirler. Sami, hocasının kendisine sorduğu "incinmemek mi incitmemek mi" sorusuna tam da bu anda içinde bulunduğu hiçlik/yokluk/fakr mertebesinden dolayı "incinmemek" cevabını verir. Benlikten vazgeçen kişi için incinecek bir nefsin varlığı ortadan kalkmıştır, bu nedenle başka insanların ilgisinden ya da ilgisizliğinden etkilenmez. Zor ve meşakkatli olan ve feragat isteyen mertebe de incinmemektir. Sami, aşk aracılığıyla maddî benliğinin hevâ ve heveslerinden, görünme arzusundan, maddî menfaatlerinden özgürleşir. Bu nedenle de babaannesinden kalan ve büyük bir değere sahip olan hat levhasını kendi ihtiyaçları için değil, sevdiği kadının borçlarını ödeyebilmek için müzayedeye çıkarır ve bu feragatinden Selma'nın haberinin olmasını istemez. Özetle Sami, leyladan geçer, Allah'ı bulur. Ken'an Rifâî'nin dediği gibi "Aşk ikilik kabul etmez. Hem nefis hem canan olmaz. Aşk sahibi, ölmeden evvel ölür." (2011, s. 515).

Hattat Eşref Efendi, Sami'nin kendisine tuttuğu ayna ile kendi seyr ü sülûkünde benliğinin tuzaklarını fark eder. Bu bağlamda filme hâkim olan ayna metaforu, gönle yansıyanları, kalbin halini göstermesi açısından Eşref Efendi'nin yolculuğu için de önemli bir metafordur. Hat sanatçısı da olsa, Eşref Efendi'nin de seyr ü sülûkü devam ediyordur. İncinmemek gerektiği Eşref Efendi için yeni bir mertebeye dönüşür. Hep arzu ettiği şekilde Medine'ye giderek Mushaf'ı tamamlamaya karar verir.

Eşref Bey, "Hiç" yazılı hat levhasını ve Dilsiz adlı papağanını Sami'ye bırakır. İncinmekten geçtiğinin bir göstergesi olarak da Selma'ya icâzetini iade eder. Filmin son sahnelerinden birinde Selma, "Hiç" meşkiyle hat sanatına kaldığı yerden devam eder. Bu aşamada sabrı, tevekkülü ve teslimiyeti tecrübe eden Selma'nın da hiçlik/yokluk/fakr makâmına ulaştığı düşünülebilir. Fakr/yokluk/hiçlik, var olmanın şartı olarak ben yokum diyebilmek, yani maddî benliğin tuzaklarından özgürleşebilmektir.

Fakr, kendinde bir varlık görmemek, her şeyi Hakk'a ircâ etmek, insanın şahsının, amelinin, hâlinin Cenâb-ı Hakk'ın bir lütfu olduğunu kabul etmek, dünya malına bağlanmamak, nefse karşı olan alâkayı kesmek, onu besleyen bütün yolları kapamak, her şeyin tasarrufunun Hakk'ın kudret elinde olduğunu yaşamaktır. (Eraydın, 2008, s.182-83).

<sup>69</sup>Yirminci asır büyüklerinden Kenan Rifâî incitmemek ve incinmemek mevzuunu şöyle açıklar:

"Tasavvuf incitmemek ve incinmemektir, yalnız incitmemeye değil asıl incinmemeye alışmak gerek. Dervişlik, sâdece namaz kılmak, oruç tutmak, sabahlara kadar ibâdet etmek, hayratta bulunmak demek değildir. Çünkü bunlar bendelik icaplarıdır. Asıl dervişlik, incinmemektir. İşte bu mertebeye vâsıl olan kimse derviş olur. Yâni fakr sâhibi olur. Fakr ne demektir? Bu öyle bir isimdir ki kemâlini bulursa vuslat hâsıl olur. Kendinden bir şey kalmaz, Allah tecelli eder." Kenan Rifâî, *Sohbetler*, Kubbealtı Neşriyat, İstanbul 2011, s.319.



“Dilsiz” filminde Selma’nın “Hiç” hattını yazdığı sahne.

Netice olarak insanın kendini bilmeden, eşref-i mahlûkat olma bilincine ermeden başkalarına ayna olması, başkalarını kurtarması mümkün değildir. Sami, eşref-i mahlûkat olmanın yükümlülüğünü yerine getirdiği için çevresine iyi örnek olur ve iyiliklerde bulunabilir.

#### 4. “Dilsiz” Olma Hali

Filmde diyaloglar az ve kısadır. Tasavvufun hal dilinin öne çıktığı sinema filminde karakterlerin mertebeleri yükseldikçe, sözlerinden çok hal dilinin ağırlık kazandığı görülmektedir. Bu bakımdan filmde dikkat çeken hat yazıları, bazı harflerin hatla meşki, aynaya yansıyan görüntüler, bakışlar ve sessiz izlemeler, kelimelerden daha zengin çağrışımlara sahiptir.

Filmin başkarakteri Sami, akıcı bir dile sahip değildir, kimi zaman, heyecan ya da şaşkınlıktan kekeleyerek birkaç sözcük ya da cümleyle tutuk olarak kendini ifade etmeye çalışır. Çok konuşmaz; susmaya, kendini bile kendinden sakınmaya alışkındır, kendi ifadesiyle “başkalarının fikirlerinin çok olduğu” yerde kendi fikrini söylemekten çekinir.

Selma’ya açıldığında söylediği şu sözleri, dilsizliğinin de göstergesidir:

Selma, kendime bile açık konuşmaya çekinen biriyim ben biliyor musunuz? Onun için içimde birikmiş bayağı söz var, bayağı, kendime dâir, hayata dâir, en önemlisi sana dâir. Biraz anlatayım mı izin verir misiniz? İnsan insanın aynasıdır, derdi babaannem, ben yalnızlığı tercih ettim, daha doğrusu içinde buldum kendimi, öyle gitti, şikâyet etmedim, uzun süre iyi de gitti, o تنها iyi de geldi bana, ama sonra fark ettim ki yaşamla ilgili hayretimi kaybetmişim, hiçbir şey kalmamış, hiç. İçinde bir sır var biliyorum daha doğrusu hissediyorum ama bu sır geçmişinde falan değil ruhunda saklı.



“Dilsiz” filminde Sami’nin Selma’ya iç dünyasını yansıttığı sahne.

Sami'nin Selma'da sezdiği ve kendine yakın bulduğu sır, kendini bilme sırrıdır, denilebilir. Bu sır, ezel âlemindeki ruhların tanışıklığıyla da ilgilidir. Kuşeyrî, sırrın kul ile Allah arasında saklı ve gizli kalan haller olduğunu belirtir (Kuşeyri, 2016, s. 182).

Filmde “hiç” imgesi de dilsizlik halidir. Mevlânâ'ya göre aşk, “yokluk âlemine yönelik olduğundan sâlik ancak aşk sayesinde yokluk âlemindeki ilâhî esrârı müşâhede edebilir.” (Küçük, 2018, s. 669). Mevlânâ'ya göre aşkı tatmayan bilmez. Çünkü aşk bu dünyaya ait bir sıfat değildir, dünyanın ifade kalıplarıyla anlatılamaz. (Küçük, 2018, s. 670) Bu nedenle filmde aşkın hal dili dilsizlik halidir.

Tasavvufta nefis tezkiyesi ile benlikten kurtulan mürit az konuşmanın sırrına vâkıf olur. Çünkü gereksiz ve boş konuşmak, benlik göstergesidir. Nefsin kötülükleri dilde kendine yer bulduğu için çok konuşmak sadece nefsi beslemektedir. Bu nedenle filmde Hattat Eşref Efendi'nin papağanının dilsiz olması, tasavvufî bir imge olarak yorumlanabilir. Mevlânâ, eserlerinde susmanın hikmetinden söz eder. Bu nedenle gazellerinde çoğu kez hâmûş-kon, hâmûş-baş (Sus, sessiz ol!) ifadeleri geçer. Allah'ın hoşlanmayacağı şekilde boş konuşmaktansa susmak daha yararlıdır. Ayrıca tasavvufta ilâhî sırlar her yerde herkese açılmaz.<sup>70</sup>

Tahir Efendi, Eşref Efendi'nin papağanının “Hüdhüd”ün soyundan geldiğini dile getirir. Hüdhüd, Ferîdüddin Attar'ın “Mantıku't-Tayr” adlı mesnevisinde kuşları, padişahları Sîmurg'a ulaştırmak görevindeki rehberdir yani insan-ı kâmilidir. Otuz kuş, yolculuğun sonunda karşılarında Sîmurg yerine kendilerini görürler. Çünkü, Sî-murg, Farsçadaki karşılığı olan otuz kuş ile ruhların Allah'tan geldiğini işaret etmek için özellikle seçilmiştir. Böylece, “kuşlar, Sîmurg'un, yolculuk boyunca içerden onlara rehberlik ederek onlarla beraber bulunduğunu keşfederler. Arayışın hedefi benliktir.” (Bahtiyar, 2006, s. 47 Bilindiği üzere papağanlar söylenen sözleri tekrar ederek konuşurlar. Böyle bir yeteneği olmasına rağmen filmdeki papağan konuşmamaktadır, bu nedenle adını “dilsiz” koymuşlardır. Bu yönüyle ve Hüdhüd ile akrabalığı nedeniyle nefis tezkiyesi yapmış insanı temsil ettiği söylenebilir. Filmin sonunda papağanın Sami'ye bırakılması, Sami'nin papağanla özdeşleştiğinin ve “dilsiz”leştiğinin, dolayısıyla maddî benlikten kurtulduğunun bir göstergesidir. Lale Bahtiyar, “kuşların dili[nin] benliğin dili olduğunu ve varlığın yüksek hallerinin bilgisini” içerdiğini ifade eder (Bahtiyar, 2006, s. 47). Bu konuda Safi Arpaguş da benzer ifadeleri paylaşır:

Doğu'da ve Batı'da çeşitli geleneklerde, ‘kuşların dili’ diye isimlendirilen gizli bir dilden sıkça söz edilir. Böyle bir tanımlama, elbette semboliktir. Zira yüksek irfana sahip olanların kullandığı bu dilin bilinmesine atfedilen önemin bizzat kendisi, onu tam olarak anlamamıza müsaade etmemektedir. ‘Melekî dil’ diye de isimlendirilen ‘kuşların dili’nin, beşerî âlemdeki tasavvuru, ‘ritimli dil’dir ki buna yüksek varlıklarla iletişime girmek için icra edilen her türlü vasıta da denilebilir (Arpaguş, 2005: 125-126).

Filmin diğer önemli karakteri Hattat Selma Aksel de dilsizliği tercih edenlerdendir. Filmde Selma'nın da uzun diyalogları yoktur. Az sözle çok şey anlatan Selma, tasavvufî mânâda dert sahibi oluşunu, hüznünü, sırrını hal diliyle sezdirenlerdendir.

## SONUÇ

Sinema, kültürel değerleri bünyesinde barındıran, birey ve toplumu etkileme, yönlendirme ve inşa etme gücüne sahip olan en etkili sanat dallarından biridir. İnsana ve topluma tuttuğu ayna vesilesiyle hakikatle bağ kurma araçlarından biri olarak da kabul edilebilir.

“Dilsiz”, sinemanın hakikatle ilişkisini yansıtan bir filmidir. Modernizmin bocalamaları içinde kendini arayan insana, hat sanatı ve tasavvuf aracılığıyla gelenekle bağ kurmanın kurtarıcı yollarını sezdirir. Filmde, rüya ve hatırlama sahneleriyle unutulmaya yüz tutmuş kültürel değerlerin, hafızasını yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalmış modern insana rehberlik edebileceği sezdirilir. Filmdeki rüya, gerçek ve hatırlama ilişkisi, insanın ruhlar âleminde Allah'a verdiği kulluk sözünü (kâlû belâ) dünya hayatında hatırlama çabasını çağırır. İnsanın kendini/nefsini ve Allah'ı bilmesi, ezeldeki ahidini hatırlamadan geçer. Bu nedenle filmde Sami'nin çocukluk günlerine dönüşü, geçmişte edindiği kültürel değerlerle bağ kurması beraberinde ölmeden evvel ölmeyi ve

<sup>70</sup> Bu konuda geniş bilgi için bkz. Safi Arpaguş, “Tasavvufta ‘Mantıku't-tayr’, Mevlânâ'da Hz. Süleyman ve Kuşdili Tasavvuru”, *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29 (2005/2), s. 121-135.

tevhidî getirecektir. “Dilsiz”, insanın eşref-i mahlûkat olarak gönderildiği dünyadaki yolculuğunu görüntüler aracılığıyla sezdirmesi yönüyle de başarılı bir yapımdır.

Filmde modern bireyin hakikat mertebesine ulaşmasında önemli vasıtalarından biri olan hat sanatına dikkat çekilmesi hem geleneğin devamı hem de arayışta olan günümüz insanı için kıymetli bir hatırlatma niteliğindedir. Babaanne motifi ile atalardan gelen kültür ve mânevî değerlerin geleceği inşa etmedeki büyük rolüne vurgu yapılması, aşkın, kendini/nefsini bilmede hakikatle bağının somutlaştırılarak sunulması, filmin içerik değerini yükselten unsurlar olarak yorumlanabilir.

Netice olarak günümüzde yolunu/kendini kaybetmiş modern insan, sanatın, geleneğin ve aşkın rehberliğinde insan olma bilincine erebilir, insan olmanın tüm yükümlülüklerini hakkıyla üstlenebilir.

## KAYNAKÇA

- Ağca, Taha, “Yusuf Hakîki’ye (ö. 1487) Göre Seyr ü Sülûk” *Harran Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl: 21, S: 35, s.126-145.
- Arpaguş, Safi. (2005). “Tasavvufta ‘Mantıku’t-tayr’, Mevlânâ’da Hz. Süleyman ve Kuşdili Tasavvuru”, *M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S: 29/2, s. 121-135.
- Bahtiyar, Lale. (2006). *Sufî, Tasavvufî Arayışın Dışavurumu*, Çev. Mehmed Temelli, İstanbul: İz.
- Bilen, Yusuf. (2010). “Hat Sanatı Eğitim ve Öğretiminde Hoca Talebe Münasebeti”, *Ekev Akademi Dergisi*, Yıl: 14, S: 44, s.127-136.
- İbn Arabî. (2009). *İlâhî Aşk*, Çev. Mahmut Kanık. 13.bs., İstanbul: İnsan.
- Dellaloğlu, Besim, F. (2020). *Poetik ve Politik*, İstanbul: Timaş.
- Derin, Serkan. (2017). “Erken Dönem Tasavvufu ve Türk Tasavvufunda Seyr ü Sülûk (Metin Merkezli Bir İnceleme)”, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S: 81, s.47-67.
- Eraydın, Selçuk. (2008). *Tasavvuf ve Tarikatlar*, 8. Bs., İstanbul: Marmara Üniv.İFAV
- Göktaş, Mehmet. (2009). “Şeyh Galip’in “Hoşça Bak Zatına Kim Zübde-İ Âlemsin Sen” Mısraı Bağlamında İnsanın Mahiyetine Dair”, *Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt-Sayı: 11-2 (289-308)*.
- Gülen, Fatma Nur. (2016). “Feridüddin Attar’ın Mantıku’t-Tayr Mesnevisi’nde Metinlerarasılık”, *The Journal of Academic Social Science Studies*, S: 49, s.515-531.
- Keeble, Biran. (2013). “Gelenek ve Birey”. *Geleneğe İhanet* içinde, s.59-73, Haz. Harry Oldmeadow, Çev. Tahir Uluç. İstanbul: İnsan.
- Kılıç, Atabey. (2012). “Mesnevî Şerhleri Sözlüğü”, *Sufi Araştırmaları Dergisi*, S: 5, s. 1-19.
- Kılıç, Mahmut Erol. (2016). *Anadolu’nun Ruhu*, 4. Bs.,Yay. Haz. Er Alkan, İstanbul: Sufi Kitap.
- Kuşeyrî, Abdülkerim. (2016). *Tasavvuf İlmîne Dâir Kuşeyri Risalesi*, 8. Bs. Haz.: Süleyman Uludağ, İstanbul: Dergâh.
- Küçük, Osman Nuri. (2018). *Mevlânâ’ya Göre Manevî Gelişim*, 7.bs., İstanbul: İnsan.
- Mohsen, Shahbazi. (2016). “Mevlana’nın Nazarında Ölüm”, (Tuğberk Uğurlu, Çev.). *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, Vol: 5, N: 1, s.92-101.
- Meriç, Cemil. (2015). *Kültürden İrfana*, 3. Bs. Yayına Haz. Mahmut Ali Meriç. İstanbul: İletişim.
- Özköse, Kadir. (2017). “Ahmet Yesevi’nin Hikmetlerinde Dört Kapı ve Kırk Makam Anlayışı”, *Akademiar Dergisi*, 2017, S: 2, 99-133
- Rifâî, Ken’ân. (2011). *Sohbetler*, 4. Bs., İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

- Sim, Şükrü; Yılmaz, Hasan Ramazan. (2015). “Politikadan Poetikaya Türk Sinemasında Din” *Sinema ve Din* içinde (415-432). Editör: Bilal Yorulmaz, William L. Blizeki Nuri Tınaz, John Lyden, Mehmet Ali Doğan, Z. Şeyma Altın, Ömer Faruk Ocakoğlu, Yalçın Lüleci, Ahmet Yasin Okudan, Hulusi Yiğit. İstanbul: Dem Yay.
- Öztürk, Ridade. (2015). “Kuzuların Sessizliği Filmi Çerçevesinden Muhyiddin Arabi Düşüncesinde ve Batı Geleneğinde İnsan Meselesi”. *Sinema ve Din* içinde (821-842). Editör: Bilal Yorulmaz, William L. Blizeki Nuri Tınaz, John Lyden, Mehmet Ali Doğan, Z. Şeyma Altın, Ömer Faruk Ocakoğlu, Yalçın Lüleci, Ahmet Yasin Okudan, Hulusi Yiğit. İstanbul: Dem Yay.
- Schuon, Frithjof. (2013). “Hakikat Olmadan Eylem Olmaz”. *Geleneğe İhanet* içinde, s.29-41, Haz. Harry Oldmeadow, Çev. Tahir Uluç. İstanbul: İnsan.
- Tarkovski, Andrey. (2017). *Mühürlenmiş Zamanlar*, Çev. Mazlum Bayhan, 4. Bs. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Touraine, Alain. (2018). *Modernliğin Eleştirisi*, 11. Bs. Çev. Hülya Uğur Tanrıöver. İstanbul: YKY.
- Türer, Osman. (1998). “Hu” maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 18. Cilt, İstanbul: TDV Yay. s.260-261.
- Uludağ, Süleyman. (2006). “Nefis” maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 32. Cilt, s.526-529. İstanbul: TDV Yay.
- Uludağ, Süleyman. (1991). “Ayna” maddesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 4. Cilt, s.260-262. İstanbul: TDV Yay.
- Yalsızuçanlar, Sadık, Şasa, Ayşe, Kabil, İhsan. (1997). *Düş, Gerçeklik ve Sinema*, İstanbul: İz
- Yücer, Hür Mahmut. (2019). *Temsiller, Vahdet-i Vücûd ve Sembolizm*, İstanbul: Büyüyen Ay.



# THE LORD OF THE RINGS' ORIGINAL SOUNDTRACK: ITS PERSUASIVE POWER

*Ediz Pirhan\*1, Bahire E. Özad\*2*

ICW-2021-01P1-02-15

## ABSTRACT

'The Lord of the Rings' is one of the most popular film productions ever. With a total of three films which lasts 12 hours, this legendary production has been awarded numerous prestigious awards. The film also broke a record on the Academy Awards which is the most prestigious award on Hollywood. One of these awards is the Original Soundtrack award. The film is visually enchanting for the audience; yet the sound and music part is not to be neglected. There are various visual studies on The Lord of the Rings trilogy; however, the studies on its music is extremely limited.

This study aims to put the importance of the music on surface, show the persuasive power of music over the audience. The music of The Lord of the Rings trilogy is there to create pathos over the audience to lead them to have certain emotions. To achieve this aim, this study analyses the sound aspect of The Lord of the Rings by its composition and how it is used to relate certain feelings to certain locations.

**Keywords:** Pathos, Soundtrack, The Lord of the Rings, Anchorage, Sound Awards.

## INTRODUCTION

Moving images mostly have audio-visual aspects. Indeed, audio-visual format constitutes films. Yet, in this equation, visual side of the films attract more attention and audio aspect is somehow always considered as secondary. In a similar vein, the accompanying music of the films are considered secondary to the visual aspects of the film. However, the case is far beyond this. In truth, what makes the visual 'real' depends on the quality of the sound. No matter how amazing the visual aspect is, if the audio aspect is not equally good, the scene is completely lost. This paper aims to highlight the importance of the audio aspects of the Academy Award winning film trilogy 'The Lord of the Rings' with particular attention to original soundtracks of the film.

Original soundtracks play a significant part in films; as their names suggest, it is original to that particular film. They are specifically composed, and this gives the filmmaker/composer the power to control the feeling the audience will get from it. If an original soundtrack is cleverly composed, it can not only make the film better, but can make it a whole. As this study suggests, the audio side balances and strengthens aspects of the visual. One cannot exist without the other.

The Lord of the Rings is one of the biggest and most successful productions in Hollywood history. The awards, especially Hollywood's most prestigious Academy Awards, also back up this anecdote. The third film in the trilogy have broken a record with 11 Oscars, by winning every nomination. This shows how successful the trilogy is. Yet, this paper merely focuses on the original soundtrack of the film.

For numerous films, the soundtracks are composed according to the scenes; yet, in some cases (The Lord of the Rings trilogy is one of the best examples), for some films, the soundtracks are not only composed for their scenes, but for their characters, their locations, and factions inside the films. The present study focuses on how the music is used to anchor certain feeling with specific locations. In other words, for The Lord of the Rings,

\*1 PhD. Student, Cinema and TV Department, Eastern Mediterranean University

\*2 Prof. Dr. Cinema and TV Department, Eastern Mediterranean University

music acts as an anchor for location They not only create original soundtracks, but they also create theme songs. The present study's ultimate concern is the theme songs mentioned. This study argues that these theme songs, if cleverly composed and used inside the film, have the power to influence the audience by changing their emotions. In this anecdote, it is necessary to understand the balanced audio-visual equation. If the music does not support the visual, it is a failure; if the visual does not support the audio, it is another failure. They need to be in a cooperative teamwork.

## **AIM OF THE STUDY**

The present study sets out to put forth the role of influence of music in the Lord of the Rings trilogy. To understand what this study suggests, the power of persuasion, the relationship between music and memory should be understood. As for the power of persuasion, it dates to the age of Aristotle when he created the modes of persuasion as, ethos, logos, and pathos. As pathos is connected to the persuasion with emotions, this study puts forth that the music creates pathos over the audience. Yet, the persuasion alone is not enough. The relationship between music and memory plays a significant part in this. What is more, what Roland Barthes (1977) suggest as anchorage for news photography has been applied to anchorage of music for locations in The Lord of the Rings trilogy.

## **LITERATURE REVIEW**

As this study suggests, there has been a considerable body of research about the visual aspect of The Lord of the Rings and it has been deeply reviewed by numerous researchers; however, there has been a dearth of research about the audio aspects of the trilogy. In line with this, the present study seeks to cover Aristotle's persuasion, music and memory, and Roland Barthes' concept of "anchorage" (Barthes, 1977).

## **ARISTOTLE'S PERSUASION**

Persuasion is a discipline that has been studied since the ancient times in Greece, when Aristotle first came up with his modes. In the book Rhetoric (350 B.C.E.), Aristotle mentions that there are three modes of persuasion, and these are the strategies used by the speaker to persuade their audience (Aristotle, 350 B.C.E). These modes are ethos, logos, and pathos.

'Ethos' relates to the authority or curability of the presenter. Simply put, the strategy to appeal to the audience is 'ethics'. The presenter convinces the audience by his/her qualification to the subject presented. This mode of persuasion is often achieved by being a notable figure in the subject that has been spoken of. Another approach is the use of terminology in the spoken subject. The knowledge of terminology persuades the audience that the speaker is, indeed, the master of what is being spoken.

'Logos' is the logical appeal of persuasion. The plan of approach here is often based on the facts and numbers that support the claim. For the speaker to have 'logos', also increases the 'ethos' value of since the facts and numbers make the speaker a master of what s/he is speaking of.

The present study focuses on 'pathos'. Pathos is an appeal to the audience's emotions. The emotional appeal of persuasion can be achieved through various ways. This could be realized through either by a metaphor or storytelling. They are also known as a hook; by a passion in the persuading speech or the written word (in this case, the music); and by a personal anecdote. In Rhetoric, Aristotle explains pathos as an 'awakening emotion' in the audience, in which these emotions induce them to make decisions accordingly (Aristotle, 350 B.C.E).

One of the best ways to create pathos is to create sympathy over the audience. The study suggest that music creates that sympathy in the films with collaboration of the locations and characters.

## **MUSIC AND MEMORY**

Jäncke (2008) suggests that musical sounds unfold over time. Therefore, it is essential for the auditory system to digest the carefully patterned sounds into a coherent musical perception. For Jäncke, the "series-to-parallel" change could be named as a mechanism of the working memory that stores auditory units and connects them into a single pattern. In addition, from the recent studies, there has been a considerable overlap between

working memory for musical and verbal stimuli (Schendel & Palmer, 2007). This can be a reason for musicians to have a superior verbal working memory (Jäncke, 2008).

In a similar vein, Jäncke mentions the point that this thesis also makes – although hearing music is correlated with strong emotional feelings, and although music triggers the entire limbic system of human body, several the studies have focused on musical memory. Yet, there has been dearth of research on the role of emotion in the form of memory (Jäncke, 2008). However, the question lies beneath these studies mentioned on the previous paragraph is:

*“Is there a difference between implicit (unconscious) and explicit (conscious) musical memory? Which surface parameters of music, such as timbre and tempo, are most relevant for efficiently transferring or encoding musical information into longterm memory and for retrieving it? Are the titles of musical pieces recalled better than melodies, for instrumental or for vocal music?”* (Jäncke, 2008).

Halpern and Müllensiefen (2007) have arranged timbre and tempo to examine the effects on unconscious and conscious memory for tunes. After they encode 40 unfamiliar short music, participants of the study have been asked to identify them as consciously and unconsciously memory ratings for a list of 80 tunes that included the 40 unfamiliar also. For unconscious memory, a rating of pleasantness of old and new melodies were used; however, to measure conscious memory, they used the difference between the recognition confidence ratings of old and new melodies.

Halpern and Müllensie (2008) found that change in timbre and tempo both impaired unconscious memory, and the difference in tempo also made the unconscious tune recognition worse. This lead them to prove their point on their hypothesis: there are two different musical memory system, one is concious “implicit” and the other is unconscious “explicit”.

When a person hears a piece of music that is associated with his/her past, a strong ‘feeling of knowing’ occurs (Jäncke, 2008). This feeling occurs in anyone eventhough the title or the text of the song is not known; however, it is shown that people are better at remembering the titles of the songs they listen to – when they are instrumental, then remembering the melody of a song when they read the title or the text of the song. However, the opposite occurs when remembering the vocals. The titles of the songs are usually a clue for a person rahter than the melody itself (Peynircioglu, Tekcan, Wagner, Baxter , & Shaffer, 1998).

The findings on the correlation between text and music suggest that music is encoded in sematic memory; for example, a text, is particularly important. Numerous studies have shown that music is encoded in the brain by a perceptual memory system. Perceptual memory changes the perceptual processing of a spesific thing like objects or scenes induced by experience (Jäncke, 2008). This system arranges its auditory information to certain patterns, such as melodies and rhythms. However, the semantic memory system encodes meaning (Peynircioglu, Tekcan, Wagner, Baxter , & Shaffer, 1998).

Jäncke (2008) suggests that if music has tremendous effect on emotions and human cognitive system. If music can persuade one to change his/her feelings in desicion making, can it also be used in clinical therapies for patients to help them?

The results of previous study by Eschrich, Münte, & Altenmüller (2008) also support the influence of music in humans’ emotional and cognitive system. Accoring to them, music awakens, arouses and engerder specific emotions on people, which controls and mudlates many cognitive functions of humans (Eschrich, Münte, & Altenmüller, 2008).

### ***EPISODIC LONG-TERM MEMORY AND MUSIC***

One of the studies related to film music is called “Unforgettable film music: The role of emotion in episodic long-term” by Eschrich, Münte and Altenmüller that was published in 2008. The paper’s main aim is to find out if the emotional music has more power on memory than the less emotional music. They also look into whether the musical structure of a piece has more influence on memory performance (Eschrich, Münte, & Altenmüller, 2008).

According to Eschrich, Münte and Altenmüller music is omnipresent and people listen to the music because music adds emotional richness to their lives. They suggest that music can make people reach their peak state of “chills”, and “shivers down the spine” (Eschrich, Münte, & Altenmüller, 2008). Since such music injects people extraordinarily strong emotions, these emotions can even be remembered years later after hearing that specific music. In their words, “Since music unfolds over time, music recognition requires that incoming sounds be mapped onto a stored long-term representation which contains invariant properties of the piece” (Eschrich, Münte, & Altenmüller, 2008).

It is suggested that emotional verbal and visual stimuli are more likely to be remembered to the non-emotional ones (LaBar & Phelps, 1998). The reason behind it could be the interaction of emotional and memory processes in limbic structures and Eschrich, Münte and Altenmüller (2008) explain this in relation to Bower’s “semantic associative network model of memory”. The semantic associative network model of memory suggest that emotions use the contextual information that is related to, in Bower’s words, “to-be-remembered” item (Bower, 1981). Indeed, Bower (1981) assumes that emotions are all connected with words, pictures, and music.

*“Stimulation of emotion nodes creates spreading activation that lowers the threshold of excitation of all associatively linked nodes and thus helps to retrieve an emotional item from memory” (Bower, 1981).*

This particular paper highlights the influence of musical stimuli. Eschrich, Münte and Altenmüller (2008), on the other hand, conduct a study that investigates the effect of emotional parts of musical pieces on subsequent recognition performance for these pieces in the second time over a time of couple of days. Eschrich, Münte and Altenmüller’s study is a continuing study of their pilot study in which they investigate piano music by J.S. Bach as a stimulus on emotions and memory. However, their results are not sufficient or insufficient to draw a conclusion. To achieve their goal, they used symphonic film music in the presented study. Eschrich, Münte and Altenmüller use a dimensional model for measuring emotions with “valence” and “arousal” – just like Thayer’s 2D model of emotion which the present study adopts as its foundation. “Arousal” refers to the excitement level of the participant that is created by the music, and “valence” has been used as a value of a continuum from negative to positive. To conduct their study, they use 40 musical sections in the duration of two weeks. In the first part, the participants chose between valence and arousal. The following week, the participants listened to 40 old and 40 new musical parts randomly and have been asked to differentiate between old and new with also valence and arousal (Eschrich, Münte, & Altenmüller, 2008). In their results, the music parts that were chosen as positive and most powerful are the ones that have been remembered better. According to them, valence is a strong modulator of episodic long-term memory for music. Their study led to a strong evidence that strong emotions are connected to the musical experience that triggers the memory and make them relive again (Eschrich, Münte, & Altenmüller, 2008).

Another review followed the previous study is “Music, memory and emotion” by Lutz Jäncke (2008). According to Jäncke, music can be identified as “important in the construction of autobiographical memories and thus form making judgements about oneself and other” (Jäncke, 2008). In a similar vein, Jäncke questions which musical pieces do the audience remember? How this music relates the to memory of the listener?

## **ANCHORAGE**

In his book ‘Image – Music – Text’, Roland Barthes mentions the concept: ‘Anchorage’ (Barthes, 1977). Barthes creates this concept over the text on image on advertisements. According to Barthes, anchorage happens when the texts lead the reader through the signification of the image. This leads the reader to filter the received meaning. This filter remote controls the reader towards the meaning chosen in advance (Barthes, 1977). The concept of ‘anchorage’ can also be applied to the original soundtracks in The Lord of the Rings trilogy. The music in the films successfully manages that. As far as The Lord of the Rings trilogy is concerned, putting an anchorage to certain locations, the film filters the mindset of the audiences and remote controls them to think and feel as the film intended.

## **METHODOLOGY**

The present study is conducted through qualitative research methodology. Case study research design have been used for this study. Case study studies a case which is taken from real life. It covers information for the reader to understand the cause thoroughly. In a case study, the case could be an individual, organization, event

or action existing time and place. The present study is designed as the case study of the soundtrack used in The Lord of the Rings Trilogy.

For this study to be made, a rhetoric analysis on how the music is used inside The Lord of the Rings trilogy. For the study, the creation of pathos through music is explored. To make the analysis, there are some categories that has been put forth to become a guideline for the researcher. The categories are consisted of the locations based on The Lord of the Rings trilogy as the universe. These locations are Shire, Rohan, and Isengard. Even though there are countless locations and factions in the universe, these four locations are selected by their impact on the movie according to the use of music when these locations are shown or mentioned.

Each location is accompanied by certain emotions throughout the film. Shire appeals to the emotions of relief, happiness, and home. Rohan is bravery, heroism, and sacrifice. All these locations are analysed through the usage of music while their screen time is on. They each have their theme music as well as some variations of those theme music.

## **ANALYSIS OF THE ORIGINAL SOUNDTRACK ACCORDING TO THE LOCATIONS**

In this part of the study, a detailed analysis of the locations mentioned earlier and the use of music when they are shown or mentioned throughout the film trilogy have been presented.

### ***THE SHIRE***

The first film starts with the prologue on how the ring is made and the great battle is fought. The film moves on to the films' one of the main characters' first ark, Shire. In a visual way, the Shire is represented with mostly green environment with a happy little village lifestyle. The hobbits living there are always represented as they live in great prosperity. They laugh, drink and have fun. The visual setting of the Shire sets the audience to make them feel at home. This is a common filmmaking technique to create empathy for the characters on the audience.

The song "Concerning Hobbits" is the main theme going alongside the Shire. The song has a soft calming tune. With the use of calmful flute tones and accompanying string instruments, the song represents perfectly what the visual of the film represents. The audio and visual aspects of the film become a whole. This is to make the audience feel relieved when they hear this song, as the song plays throughout the film. However, we do not see the Shire until the end of the Trilogy when they succeed in their quest to destroy the one ring. This is where the persuasion of music works. Since the music becomes a whole with the visual of relief and prosperity, happiness, and home, when the audience hears it afterwards throughout the film, they change their emotions according to that. The music only plays when Frodo and Sam are in a desperate situation and they need to be reminded that after that desperation, they will return their home, to their happiness and relief. Even though the scenes do not visually represent these emotions, the music persuades the audience to feel these emotions alongside the characters. Perhaps the most effective use of the music is when in the third film, after Frodo and Sam destroy the ring, surrounded by the lavas, in their last moments, they realize their home and the theme of concerning hobbit plays in the background. The song helps the audience to remember the Shire, Hobbits and while watching the movie, the audience is home. Until then the use of the music keeps decreasing as the rings affects Frodo and he keeps forgetting what home feels like. The use of the song is in relation with the effect on Frodo. As the home feels further away, the use of the song and its variations gets less and less.

### ***ROHAN***

Rohan and its heroism join the trilogy in the second film. Visually Rohan has been represented as somewhere broken yet not defeated. In the scenes of Rohan, there is always a fight for their cause; yet they have never given up. They are giving the emotion of heroism, a sign of trust because they never escape from a fight and fight to their last men to protect their people. Rohan's each ark starts with a desperation, a lost king, or a lost kingdom. However, they do not give up and with the help of Gandalf each time they come to succeed in their story. In a visual manner, Rohan's theme is yellowish, and they are represented closely to old Scandinavian

culture in the real world. They are the brave horse masters, and they fight their battles mostly on horses. The visual aspect of Rohan is extraordinarily strong to persuade the audience through bravery. This is particularly valid for the final battle scene, the Helms Deep battle, at the end of the second film *The Two Towers*. They fought to death to save their woman and children against the Uruk-Hai, the army of Isengard.

The music associated with of Rohan have variations; yet, the “Riders of Rohan” can be considered as the theme song. The string instruments included in the songs of Rohan also have the tune for old Scandinavian culture. The music of Rohan, as their ark progresses, always gives the defeated part; then, keeps rising to the main theme and turn into a tune that represents heroism. There are specifically two scenes where this anecdote occurs very strongly. First, when the mentioned Helm’s Deep battle occurs, there are very few men of Rohan left to defend the keep. With Aragorn, alongside them, they decide to charge to their death. In that scene, the theme of Rohan is heard in a very heroic way. The song persuades the audience that, even though through all the despair, with the heroism, they will succeed. The audience does not know whether their success will happen; yet, as the song used is like Shire, it builds up to heroism. The climax of the song is when Gandalf comes for their rescue, with the remaining of the Rohan horsemen that left earlier because of Saruman’s control on their King Théoden. The song “Forth Eorlingas” plays in the scene and the song has the same pattern as the Rohan’s ark. It starts with sadness and despair, as the remaining Rohan men with Aragon was about to die, but when Gandalf comes, the songs become the heroic tune again, persuading the audience that they will succeed. The music persuades the audience to feel like their heroism in that scene.

## **ISENGARD**

Isengard is the villain representation in the film alongside the main villain Sauron, as location Mordor. The reason why not Mordor but Isengard is chosen in this analysis is that the Isengard screen time is longer and have more distinctive theme than Mordor. Mordor is occasionally seen through the film except the very end battle; yet, Isengard takes a huge part in the *Fellowship of the Ring*, and *Two Towers*, the first and second film.

Visually Isengard gives the audience a cold and evil mood. Even though Isengard’s lord Saruman is the great white wizard, The Wisers them all, he turns treacherous and joins Saruman in is dark quest.

## **CONCLUSION**

The analysis of all the scenes mentioned and accompanying music indicate how music is used to create pathos in the audience. The visual scenes have a huge impact on the audience to create these emotions, yet the power of the music should not be disregarded. The reason why these small scenes to be considered as unforgettable does not only occur by the visual aspect but also with audio aspect. As it has been mentioned earlier, the significance of music has been disregarded compared to the visuals; yet, the audio, specifically the music plays the equal significant part on not just persuading the audience but to make a scene complete.

As this study suggests, music has the power to influence the audience. Similarly, the influence of cleverly chosen words, music has the same influence over the audience. Language is limited. There could be a barrier between the audience and the text, also language is limited by the length of the text and meaning of words. Music is a universal language. There are unlimited ways to assemble the notes to create a persuasive power on the audience. This anecdote occurs in a person’s life unconsciously all the time. The audience choose their music according to the mood they would like to be in. Hence, particular emotions have been evoked and this factor leads the music to persuade the audience to think about the locations that have been mentioned earlier. In film, the filmmakers decide what the audience feels, and the power of music in persuasion is undeniable. Music has been used to anchor certain feelings in relation to the location. Particularly, the Shire reminds, relief, home. Rohan reminds heroism, bravery. In the future, research should be conducted to investigate the extent to which music has influence on the audience.

## **REFERENCES**

- Aristotle. (350 B.C.E). *Rhetoric*. (W. R. Roberts, Trans.)  
 Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. Fontana Press.

- Bower, G. H. (1981). Mood and memory. *American Psychologist* , pp.129-148.
- Eschrich, S., Münte, T. F., & Altenmüller, E. O. (2008). Unforgettable film music: The role of emotion in episodic long-term memory for music. *BMC Neuroscience*, 9-48.
- Halpern, A. R., & Müllensiefen, D. (2007). Effects of timbre and tempo change on memory for music. 61(9) *Q J Exp Psychol*
- Jäncke, L. (2008). Music, memory and emotion. Volume 7, No.21 *Journal of Biology*.
- LaBar, K., & Phelps, E. (1998). Arousal-mediated memory consolidation: Role of the medial temporal lobe in humans. *Psychological Sciences*, pp. 490-493.
- Mills, A., Durepos, G., & Wiebe, E. (2010). *Case Studies. In Encyclopedia of Case Study Research*. SAGE Publications.
- Peynircioglu, Z. F., Tekcan, A. I., Wagner, J. L., Baxter , T. L., & Shaffer, S. D. (1998). Name or hum that tune: feeling of knowing for music. *Mem Cognit*, pp. 1131-1137.
- Schendel, Z. A., & Palmer, C. (2007). Suppression effects on musical and verbal memory. *Mem Cognit*, pp. 640-650.
- Yin, R. K. (2014). *Case Study Research: Design and Methods*. California: Sage Publications.

# ENGELLİ, YAŞAM VE MEKÂN ODAKLI SİNEMA FİLMLERİNDE KİŞİSEL VE KENTSEL MEKÂNLARIN KURGUSAL ANLATIMLAR ÜZERİNDEN İRDELENMESİ

*Çiğdem Belgin Dikmen\*<sup>1</sup>, Hilal Sert\*<sup>2</sup>*

ICW-2021-0103-02-16

## ÖZET

Mimarlık belirli tasarım ölçütleri ile kullanıcıların istek ve gereksinimlerine yanıt verecek sağlıklı, nitelikli, yaşanılabilir ve estetik mekânlar tasarlayan, uygulayan ve yeniden tasarlayarak düzenleyen bir disiplindir. Çevremiz, mimarlık ve tasarım içeren disiplinler ile tüm kullanıcı grupların gereksinimlerine yanıt verecek şekilde tasarlanmalıdır. Ancak tasarım ve uygulama süreçlerinde farklı kullanıcı grupların yeterince dikkate alınmadığı, yapılar ve yapılarla biçimlenen özel ve kentsel mekânların tüm kullanıcı gruplara uygun biçimde tasarlanmadığı görülmektedir. Farklı yaşamlar üzerinden insanları, mekânları, duyguları ve toplumsal yaşama dair sorunları konu ederek, kurgusal bir anlatımla ses ve görüntü diline dönüştüren bir sanat dalı olan sinema; mimarlık disiplini ile yakın ilişkilidir. Sinema; insanları, olayları ve mekânları izleyiciye aktarmada en etkili yöntemlerden biridir. Bu bağlamda sinema, dünya nüfusu içerisinde en büyük azınlık olarak görülen engellilerin yaşamlarını, yaşadıkları mekânlar ile bu mekânlarda karşılaştıkları kişisel ve çevresel etkenlerden kaynaklı sorunları filmlere konu ederek farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır. Bu çalışmanın amacı engelli, yaşam ve mekân odaklı sinema filmlerinde engellilerin kullandıkları mekânları kurgusal anlatımlar üzerinden irdelemektir. Çalışma kapsamında aynı senaryo ile kurgulanmış Black ve Benim Dünyam filmlerinde, görme ve işitme engellilerin aile ve toplum ile etkileşimleri ve toplumsal yaşama katılabilmeleri mekân kavramı üzerinden sorgulanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, mimarlık, görme ve işitme engelli, mekân, mekân kurgusu

## ABSTRACT

Architecture is a discipline that designs, implements and redesigns, healthy qualified, liveable and aesthetic spaces that will respond to the demands and needs of the users with certain design criteria. Our environment should be design to meets the needs of all user groups with all disciplines like include design and architecture. However, it is seen that different user groups are not taken into consideration sufficiently in the design and implementation processes, and the private and urban spaces shaped by buildings and structures are not designed to respond to all user groups. Cinema, which is the branch of art that transforms people spaces, emotions and problems related the social life through different lives into a language of sound and image with a fictional expression, is closely related to the discipline of architecture. Cinema is the most effective methods to convey people, events

\*<sup>1</sup> Doç. Dr. Yozgat Bozok Üniversitesi, Mühendislik Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, [cbelgin.dikmen@gmail.com](mailto:cbelgin.dikmen@gmail.com)

\*<sup>2</sup> Yozgat Bozok Üniversitesi, Yüksek Lisans Eğitim Enstitüsü, Mimarlık ABD Öğrencisi, [hilalsert@gmail.com](mailto:hilalsert@gmail.com)



and places to the audience. In this context cinema art also focuses on the lives of disabled people, who are considered as the largest minority in the world's population, the spaces in which they live, and the problems caused by personal and environmental factors they face in these places. This article aims to examine the spaces used by the disabled in the movies focused on life and space through fictional narratives. Within the scope of the study, in the films *Black* and *Benim Dünyam*, which were fictionalized with the same scenario, the interaction of the visually and hearing impaired with family and society and their participation in social life were questioned through the concept of space.

**Keywords:** Cinema, architecture, visually and hearing impaired person, space, space setup

## 1. GİRİŞ

Mimari çevremizi biçimlendiren mimarlık ve tasarım içeren disiplinler, tüm kullanıcı grupların gereksinimlerine yanıt verecek şekilde tasarlama anlayışı benimsemelidir. Ancak mimari çevremizi biçimlendiren uygulamalarda engelli kullanıcıların da dâhil olduğu farklı kullanıcı grupların yeterince dikkate alınmadığı, yapılar ve yapılarla biçimlenen özel ve kentsel mekânların tüm kullanıcı gruplara yanıt verecek biçimde tasarlanmadığı görülmektedir. Bu bağlamda engelli olarak tanımlanan kullanıcıların da temel hak ve özgürlükler kapsamında günlük yaşam içerisinde gereksinim duydukları aktiviteleri gerçekleştirebilmek için yapılara ve kentsel mekânlara erişimde sorunlarla karşılaştığı, bu sorunların engelli kullanıcının toplumdaki diğer kişiler ile etkileşimini, kentsel yaşama katılımını ve yaşam kalitesini olumsuz etkilediği görülmektedir. Türkiye’de çocuklar, engelliler ve yaşlılar gibi dezavantajlı grupların yaşam alanları, ulaşım alternatifleri ve sosyal hakları için çeşitli yasa ve yönetmelikler oluşturulması, olumlu bir gelişme olarak görülmekle birlikte, bireylerin farklılıklarından kaynaklanan düzenlemelerin bu kullanıcıları ötekileştiren uygulamalar olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Dünya genelinde başlangıçta engelliler özelinde gerçekleştirilen yasal çerçeve ve uygulamaların; bedensel ölçü [(çok) kısa, uzun, zayıf, kilolu], yeti (MS, ALS) ve algısal farklılıklar (disleksi, down sendromu, otizm, alzheimer) ve yapısal farklılıklar (sol ve sağ el kullanımı) ile doğuştan veya sonradan oluşan, geçici veya kalıcı süreğen rahatsızlıklar nedeniyle toplum özelinde farklı görülen kullanıcıları kapsamadığı görülmüş, buna yönelik Evrensel Tasarım (Universal Design) yaklaşımı benimsenmiştir.

Engelli kullanıcıların da özel ve kentsel mekânlarda sorun yaşamaması ve hayatlarını kolaylaştıracak ürünlerin tasarlanmasına yönelik gündeme gelen evrensel tasarım kavramının çıkış noktasını oluşturan düşünceler, II. Dünya Savaşı sonrasında artan engelli nüfusa yönelik olarak gündeme gelen “engelliler için tasarım” adı altında değerlendirilmiştir. 1950’li yıllarda Avrupa, Japonya ve Amerika Birleşik Devletleri’nde (ABD) engellilerin kentsel mekânlarda ve yapılarda karşılaştıkları sorunların ortadan kaldırılmasına yönelik yöntemler araştırılmış, ciddi fiziksel sınırlılığı olan kişileri özel ve ayrı tutan bir eğilim olarak düşünülmüş olan “Engelsiz Tasarım” (Barrier-Free Design) anlayışı geliştirilmiştir (Dostoğlu, Şahin ve Taneli, 2009). Fiziksel sınırlılıkları olan bireyler ile engellileri ayırtıran ve toplum içinde ötekileştiren bir algı oluşturması nedeniyle benimsenmeyen engelsiz tasarım anlayışı; dünyada yaşlı nüfusun artması ve duyuşsal ve fiziksel farklılıkları nedeniyle engelliler gibi yapılı çevrede sorunlar yaşayan dezavantajlı grupların da fark edilmesi ile yeniden gündeme gelmiştir. ABD’de 1960’lı yıllarda farklı renk ve ırk özelliklerine sahip vatandaşların ayrımcılığına tepki olarak gelişen 1964 Vatandaş Hakları Hareketi (1964 Civil Rights Act) de engelsiz tasarım kavramının tüm farklı kullanıcıları kapsayacak şekilde genişletilmesine, bu kullanıcıların ötekileştirilmeden ve ayrımcı tavır sergilenmeden toplum içerisine katılmasını önemseyen Evrensel Tasarım kavramının kabul görmesini sağlamıştır.

Evrensel Tasarım kavramını 1980’li yılların ortalarında ilk kez bir terim olarak kullanan Amerikalı mimar Mace; tasarım eğitiminin standart kullanıcı üzerinden verilmesine karşın, toplumu oluşturan bireylerin her birinin benzersiz olması nedeniyle, farklılıkları olan kullanıcıların tasarlanan ürünler ve mekânlarda sorunlar yaşadığını ifade etmektedir. Mace çocuk, engelli, yaşlı, farklı antropometrik ölçülerde, kronik rahatsızlıkları olan ve günümüz tasarım anlayışı ile üretilmiş ürün ve mekânları kullanmada sorunlar yaşayan tüm

kullanıcıların istek ve gereksinimlerine yanıt verecek tasarım yaklaşımının mümkün olduğunu belirtmektedir. Bu boyutu ile evrensel tasarım toplumsal yaşam içinde gerçekleştirilecek her eyleme tüm kullanıcıları dahil etmeyi ve herkese uygun ürün ve mekân tasarımına öncülük etmeyi amaçlamaktadır (Story, Mueller, and Mace, 1998).

Evrensel tasarım; standart kullanıcıyı dikkate alan, algı ve becerileri, antropometrik ölçüleri ile değerlendirmeyen geleneksel tasarım sürecinin; farklılaşan kullanıcı gruplara göre değerlendirilmesi, tasarım içeren disiplinlerde ürün ve mekân tasarımının bütünlük ve yeni bir yaklaşım olarak benimsenmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bu nedenle ürünler, mekânlar, yapılar ve yapılar ile oluşmuş çevrenin farklı kullanıcı gruplar dikkate alınarak tasarlanması ve uygulanmasına yönelik farkındalık oluşturan evrensel tasarım kavramı; herkes için ideal koşulları sunması ve tasarımın odağına insanı alması nedeniyle İnsan Merkezli Tasarım (Human Centered Design), tüm kullanıcıları kapsamaması nedeniyle Kapsayıcı Tasarım (Inclusive Design) ve Herkes İçin Tasarım (Design in All), kullanıcıların hayatlarını kolaylaştırması nedeniyle Kullanıcı Dostu Tasarım (User Friendly Design) ve yaşam boyunca değişen gereksinimler nedeniyle de Yaşam Boyu Tasarım (Lifespan Design) gibi farklı isimler ile anılmaktadır.

Tasarım ve yaratıcılık içeren tüm disiplinlerde olduğu gibi mimarlık ve sinema sanatında da ortaya çıkan ürün; kullanıcı, yaşam ve mekân üzerinden kurgulanmaktadır. Yedinci sanat olarak sinemada toplumda standart olarak tanımlanan bireyler dışındaki grupların yaşamlarını, yapay ve sosyal çevrede karşılaştıkları sorunları ve toplumsal yaşama uyumlarını konu eden kısa veya uzun metrajlı filmler yapılmaktadır. Bu filmlerde sinemasal kurgu kapsamında farklı kullanıcı grupları ile bu makale özelinde görme, işitme ve konuşma engellilerin; kullanıcıya uygun tasarlanmış/düzenlenmiş ürün ve mekânların niteliklerinin engellilerin yaşamına sağladığı kolaylıklar, engellilerin toplumsal yaşama uyum ve katılımları, kişisel doyumları ve yaşam kaliteleri konularında engellinin yaşadıkları üzerinden duygudaşlık kurarak izleyici ile iletişim kurulduğu söylenebilir (Allmer ve Seçal Sarıgül, 2018).

Bu çalışma engelli kullanıcı grupları odağında gelişen ve bu kullanıcıların yaşamından kesitler sunan sinema filmlerinde; görme, işitme ve konuşma engelli bireylere uygun tasarlanmış ürün ve mekânların kurgusal anlatımlar üzerinden irdelenmesini amaçlamaktadır. Bu kapsamda sinema filmlerinde farklı kullanıcılar için tasarlanmış ürünler ve yaşanan çevrenin niteliklerine göre, kullanıcının fiziksel çevrede mekânlar ve kentsel çevrelere erişebilmeleri, toplumsal yaşama katılabilmeleri ve toplumun tüm kişileri ile etkileşim içinde olmaları sorgulanmıştır. Çalışma ile bir kitle iletişim aracı olarak sinemanın; farklı kullanıcı gruplarından görme, işitme ve konuşma engellilerin yaşamını kolaylaştıran ürünler, yaşamını geçirdiği mekânlar ve genel anlamda diğer kişilerle kurdukları ilişki ile toplumsal yaşama katılımının izleyici üzerinde farkındalık yaratması hedeflenmektedir. Çalışma kapsamında Helen Keller'ın "The Story of My Life" isimli otobiyografik romanından beyaz perdeye uyarlanan Black ve Benim Dünyam filmlerinde kurgusal aktarıma göre biçimlenen ilişkiler içerisinde; görme, işitme ve konuşma engellinin yaşamını kolaylaştıran, toplumsal yaşama katılımını sağlayan ve güçlendiren doğru tasarlanmış ürün ve mekân üzerinden değerlendirme yapılmış, bu kullanıcıların yapılar ve kentsel mekânlara erişebilirliğine, toplum ile etkileşim içinde olmaları ve toplumsal yaşama katılabilmelerine yönelik öneriler sunulmuştur. Çalışmada görme, işitme ve konuşma engelli ana karakterin engelinden kaynaklanan sorunlar dikkate alınmış, ana karakterin Alzheimer hastası olan eğitmeninin engelinden kaynaklanan sorunlar kapsam dışı bırakılmıştır.

## 2. SİNEMADA ENGELLİLİK VE TOPLUMSAL YAŞAMA KATILIM

Birleşmiş Milletler (BM) Genel Kurulu tarafından kabul edilen Engelli Kişilerin Hakları Bildirgesi'nde "... normal bir kişinin kişisel ya da sosyal yaşantısında kendi kendisine yapması gereken işleri, bedensel veya ruhsal yeteneklerindeki kalımsal ya da sonradan olma herhangi bir noksanlık sonucu yapamayanlar engelli ..." olarak tanımlanmaktadır. Türkiye'de 01.07.2005 tarih ve 5378 Sayılı Engelliler Yasası'na göre "*doğuştan veya sonradan herhangi bir nedenle bedensel, zihinsel, ruhsal, duyuşsal ve sosyal yeteneklerini çeşitli derecelerde kaybetmesi nedeniyle toplumsal yaşama uyum sağlama ve günlük gereksinimlerini karşılama güçlükleri olan ve koruma, bakım, rehabilitasyon, danışmanlık ve destek hizmetlerine ihtiyaç duyan kişi*" engelli olarak tanımlanmaktadır (Engelsiz Yaşam Vakfı, Resmî Gazete).

2011 yılında Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ-World Health Organization-WHO) ve Dünya Bankası (World Bank) işbirliğinde hazırlanan Dünya Engellilik Raporu'nun (World Report on Disability) engelli nüfusun dünya

nüfusunun yaklaşık % 15'ini oluşturduğunu ifade etmesi (Dünya Engellilik Raporu) ve BM'in engelli nüfusu dünyanın en büyük azınlığı olarak tanımlaması; engellilerin insan onuruna yakışır biçimde yaşamlarını sağlayacak ve yaşamlarını kolaylaştıracak düzenlemelerin yapılmasını çağdaş bir toplum olmanın temel şartlarından biri olarak algılanması gerektiğine vurgu yapmaktadır (Akıncı ve Sönmez, 2015). Dünyanın birçok yerinde sokaklarda engelli bireylerle karşılaşmak olağan bir durum iken, Türkiye'de engellinin yaşadığı mekân, yapıda ve kentsel mekânlarda engelinden kaynaklanan sorunlar nedeniyle, bu alanları rahat ve konforlu biçimde kullanması ve toplumsal yaşama katılabilmesi sorunlara neden olabilmektedir. Türkiye'de engellilerin toplumsal yaşama katılmaları ve sosyal, kültürel, ekonomik ve çevresel engellerden kaynaklanan sorunlarına çözüm üretilmesine yönelik politikalar geliştirilmektedir. TBMM, 2007 yılında Avrupa Sosyal Şartı'nı ve 2008 yılında da BM Engelli Hakları Sözleşmesi'ni kabul etmiş ve bu tarihten sonra fırsat eşitliği ilkesi kapsamında engellilerin toplumsal yaşama katılımını sağlamaya yönelik olarak yasal mevzuatta değişiklik yapılmaya başlanmıştır. Bu kapsamda Anayasa'nın 2. Maddesi "*sosyal devlet ilkesi*", 10. Maddesi ise "*eşitlik ilkesi*" kapsamında devleti, engellilerin toplumsal yaşama ve istihdama katılmasını sağlayacak tedbirleri almak konusunda sorumlu tutmaktadır (Dikmen, 2011). Ancak Türkiye'de engellilere yönelik politikalar ve sosyal devlet anlayışı ile çeşitli ilerlemeler kaydedilmiş olmakla birlikte, mekânsal ve yaşamsal düzenlemelerde istenilen noktaya ulaşılamamıştır (Mülayim ve Özşahin, 2010; Mülayim, 2017).

Toplumsal hizmetlerin engelli bireylerin erişilebilirliği dikkate alınmadan gerçekleştirilmesi veya engellilere özel uygulamaların yapılması da ayrımcılık ve ötekileştirme olarak değerlendirilmektedir. Engelliler için ötekileştirilmeden, yaftalamadan, toplumun tüm bireyleri gibi yaşayabilmek ve toplum tarafından kabullenilmek oldukça önemlidir. Engeli bireylerin tüm yaşam alanlarına tam ve etkin katılımını bir insan hakları konusu olarak gören Engellilerin Haklarına İlişkin Birleşmiş Milletler Sözleşmesi'nin uygulamaya konulmasını kolaylaştırmak amacıyla hazırlanan Dünya Engellilik Raporu; engellilerin toplumsal yaşama tam ve etkin katılımlarını ve sosyalleşmelerini sağlayacak ulusal ve uluslararası düzeyde somut adımları belirtmektedir. Ancak engelli bireyler toplumsal yaşama katılım ve toplumsal hizmetlere erişebilmekte sorunlarla karşılaşabilmektedir. Bu bağlamda toplumsal yaşama katılımı güçleştiren etkenin engellikten ziyade, engelli bireyin çevresel veriler nedeniyle kısıtlanma durumundan oluştuğu söylenebilir. Dolayısıyla bireyin engel durumu tanımlanırken göz önünde bulundurulmuş önemli bir kısıtlılık sebebi de çevresel faktörler olmaktadır.

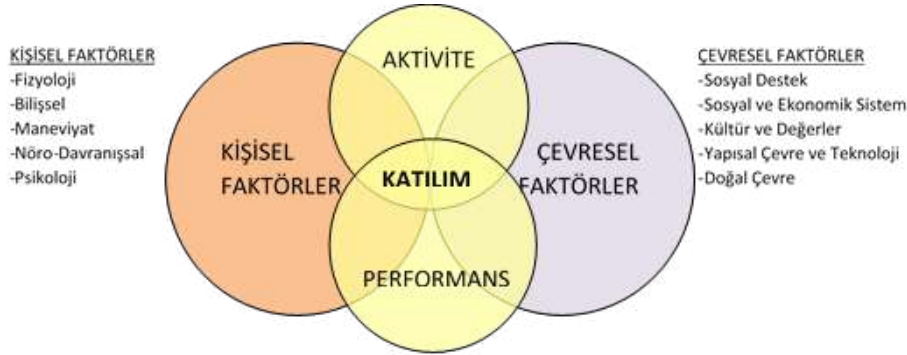
Sosyolojik olarak engellilik, fiziksel bir durumun ortaya koyduğu gerçeklikten hareketle sosyal çevreye, tutumlara, toplumsal rollere, sosyal izolasyona ve toplumsal katılıma ağırlık veren bir anlam içermektedir. Sosyal anlamda engellilik; kişinin engelliliğe yönelik tepkilerine, o andaki ruh haline, geleceğe bakışına, engel durumunun kişinin yaşamını nasıl etkilediğine ve toplumun engelliliğe bakış açısına göre değişkenlik gösterebilmektedir (Burcu, 2002). Bir başka deyişle farklılık kişinin bulunduğu toplumda yaşamını bağımsız ve kolay bir şekilde sürdürebilmesi için, sosyal ve kültürel olarak engellenmesi şeklinde de tanımlanmaktadır. Bu nedenle engelliler için, toplumsal yaşamda engellerinden kaynaklanan sorunlarla baş etmelerini kolaylaştıracak ürünler ve mekânlar tasarlanmalı ve toplumsal katılımları sağlanmalıdır. Bu kişilerin toplum içindeki saygınlık düzeyi ve pozisyonu; içinde bulunduğu toplumun sosyal şartları ve sosyal çevresiyle olan ilişkisi ile ortaya çıkmakta ve toplumdaki topluma değişkenlik göstermektedir. Engellilerin toplumsal yaşama katılımları ve sosyalleşmeleri için yaşadıkları toplumda eğitimlerini sürdürebilmeleri, meslek edinebilmeleri ve iş bulmaları, sosyal çevrelerinin olması, boş zamanlarını çeşitli aktivitelerle değerlendirmeleri ve toplumsal hizmetlerden yararlanabilmeleri, sosyal statü kazanımları ve toplumla bütünleşmeleri önemli faktörlerdir (Burcu, 2006).

Toplumsal katılımı anlamak için öncelikle toplum kavramından bahsetmek gerekir. Toplum; kişilerin yaşadığı, birbirleriyle ilişki içinde olduğu, çalıştığı ve diğer günlük aktivitelerini gerçekleştirdiği doğal çevresidir. DSÖ toplum kavramını, genellikle aynı coğrafi bölgede yaşayan, sosyal yapıda bir süre içinde geliştirilen ilişkilere göre düzenlenmiş ortak bir kültürü, değerleri ve normları paylaşan bir grup insan olarak ifade etmektedir (Abaoğlu, 2019). İşlevsel açıdan toplum terimi toplumdaki hastalık, kaza ve sağlıkla ilgili durumları bakış açısı köken olacak biçimde hedef gruplar ya da riskli grupların oluşturduğu toplulukları tanımlamaktadır. Bu toplulukların tanımlanması, bu topluluklara ait kişilerin ihtiyaçlarının karşılanmasına yönelik kaynakların temini ve sağlık hizmetlerine erişimleri açısından önemlidir (Abaoğlu, 2019). Bu bağlamda toplum içindeki

tüm bireylerin olduğu kadar, özellikle farklı olarak tanımlanan gruplar ile engellilerin toplumsal yaşama katılımı da önem taşımaktadır.

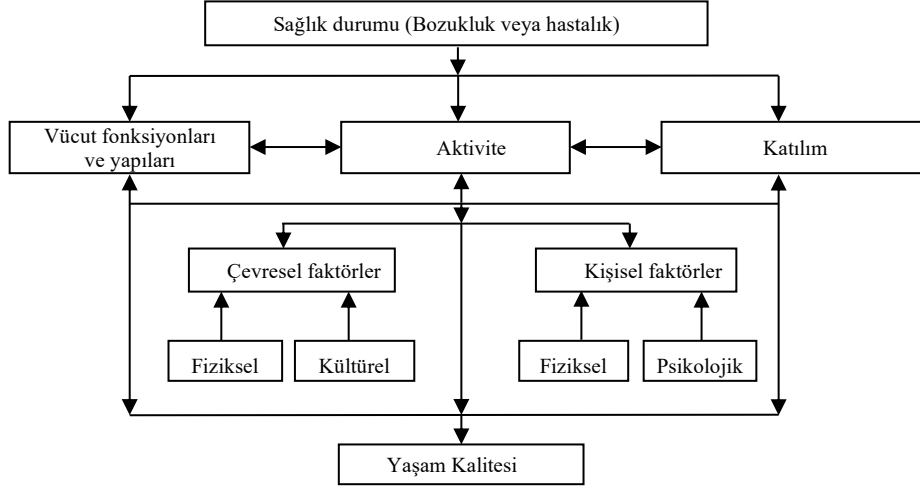
Topluma katılım en genel tanımıyla temelinde toplum içinde yer alma, aktivitelere dâhil olma, toplum içerisindeki kişilerle ortak bir paylaşımda bulunma ve toplumun bir parçası olma durumu olarak ifade edilebilir. Ancak toplumsal yaşama katılımında aktiviteden ziyade, aktivitenin sosyal ortamdaki durumu önem kazanmaktadır (International classification of functioning, disability and health ICF). Yapılan çalışmalar farklı grupların boş zamanlarda fiziksel veya sosyal aktiviteler ile uğraşmalarının kişilerin yaşam kalitelerinin artması ve toplumsal yaşama katılımı konusunda katkı sağladığını göstermektedir (Akyürek, 2011). Ayrıca toplumsal yaşama katılım sağlayan kişilerin fiziksel aktivite düzeyleri ile birlikte, yaşadıkları toplumdaki diğer kişilerle olan sosyal iletişimlerinin de arttığı ve bedensel ve ruhsal sağlık durumlarının da daha iyiye gittiği gözlemlenmiştir. Ancak farklılıkları olan grupların ve engellilerin toplumsal yaşama katılımında karşılaştıkları sorunlar sosyal, kültürel, ekonomik ve çevresel engellere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır.

Dünyada temelinde aktivite olan toplumsal yaşama katılım için geliştirilen çeşitli aktivite modelleri bulunmaktadır. Bu modeller; farklı kişilerin rolleri ve alışkanlıkları üzerine odaklanan ve kişinin perspektifi ve iradesinin etkin olduğu *İnsan Aktivite Modeli (Model of Human Occupation-MOHO)*; insanı, çevreyi ve performans değişkenlerini ve bunlar arasındaki etkileşimini içeren *İnsan Performans Ekolojisi Modeli (Ecology of Human Performance Model-EHP)*; çevre ve aktiviteyi birlikte değerlendiren *Kişi-Çevre-Aktivite Modeli (Person Environment Occupation Model-PEO)*; kişinin aktivite performansının kişi merkezli ve çevresel etkiden ayrılamayacağını kabul eden *Kişi-Çevre-Aktivite Performans Modeli (Person Environment Occupation Performance-PEO-P)*; tüm modellerin temeli kabul edilen *Kanada Aktivite Performans Modeli (Canadian Model of Occupational Performance-CMOP)* ve kişilerin aktivite adaptasyonlarını ön plana çıkaran *Aktivite Adaptasyonu'dur (The Occupational Adaptation Model-OA)* (URL 14). Tüm bu modellerin bir sonucu olarak toplumsal yaşama katılımı etkileyen faktörler fizyolojik, bilişsel, maneviyat, nöro-davranışsal ve psikoloji gibi kişisel faktörler, sosyal destek, sosyal ve ekonomik sistem, kültür ve değerler, yapısal çevre ve teknoloji, doğal çevre gibi alt başlıkları olan çevresel faktörler olarak ifade edilebilir (Şekil 1) (Christiansen and Baum, 2004).



Şekil 1. Aktivite Performansını ve Katılımı Etkileyen Faktörlerin Şeması (Christiansen and Baum, 2004)

DSÖ bireyin sağlık ve engel durumunu bedensel yapısı, aktiviteleri ve toplumsal yaşama katılımı ile değerlendirmektedir. İşlevsellik, Yeti yitimi ve Sağlıkın Uluslararası Sınıflandırması'nın (International Classification of Functioning, Disability And Health-ICF) engellilik modeline göre engellinin günlük aktivitelerini yerine getirmesini güçleştiren kısıtlılıklarını; bireyin bedensel yapısı, bazı kişisel faktörlerin (fiziksel ve psikolojik) yanı sıra, çevresel faktörlerden (fiziksel ve kültürel) de kaynaklandığı ve engellinin bedensel yapısına, aktivitelerine uygun tasarlanmayan/uygulanmayan fiziksel çevrelerin bu bireylerin toplumsal yaşama katılımını güçleştirdiği ve yaşam kalitesini düşürdüğü görülmektedir (Şekil 2) (International classification of functioning, disability and health ICF). Bu nedenle fiziksel çevrenin biçimlenmesinde önemli rol üstlenen ve sorumlu olan mimarlık, şehir ve bölge planlama, endüstriyel tasarım, iç mimarlık ve peyzaj mimarlığı gibi tasarım içeren disiplinlerde ürün ve çevrelerin tüm kullanıcı grupların gereksinimlerine uygun tasarlanması ve uygulanması gerektiğine vurgu yapan Evrensel Tasarım yaklaşımını ön plana çıkarmaktadır.



Şekil 2. ICF'in Engellilik Modeli (Akyürek, 2011)

Sosyal bir varlık olarak insan, tarihsel süreç içerisinde sosyalleşme gereksinimi ile bulunduğu ortamda diğer bireyler ile etkileşim içinde olmuştur. Bu etkileşimde farklı yaş, cinsiyet, ırk, etnik köken, inanç, mezhep ve sosyal statü gibi etkenlerin önemli rol oynadığı görülmektedir (Burcu, 2015). Bir başka deyişle bireylerarası etkileşimi belirleyen bu etkenlerin, bireylerin bir araya gelmesinde belirleyici ve ortak özellikler taşıyan gruplarda ortak bakış açısı ile paylaşımın ve etkileşimin güçlü olduğu; farklı özellikler taşıyan gruplarda ise her bireyin kendi gruplarına dair farklı bakış açıları oluşturduğu söylenebilir. Öte yandan çeşitli etkenler ile bir araya gelmiş benzer veya farklı grupların ait oldukları toplumun değerleri ile bilgilenecek yaşamlarını sürdürdüğü, o toplumun bakış açısı ile desteklendiği, benimsendiği, ötekileştirildiği veya dışlandığı görülmektedir (Paftalı, 2013). Bu açıdan bireyin ait olduğu gruba ilişkin toplumsal yargı ve değerler ile tanımlandığı ve toplumsal yapı içerisinde kendisine bir yer bulduğu anlaşılmaktadır. Toplumların farklı gruplara bakış açısı, gelişmişlik düzeylerine ve konuya yönelik genel yargı ve farkındalıklara göre değişkenlik gösterebilmektedir. Engeli ne olursa olsun engelli olarak tanımlanabilecek gruplar da toplumun kendileri gibi standart özellikler göstermeyen bu gruplara yaklaşımı ve verdikleri değer ile kabul görmekte ve diğer bireylerin sahip oldukları haklardan o oranda yararlanabilmektedir. Bu bağlamda engelli grupların toplumsal yaşama katılabilmelerinin; diğer bireylerin sahip oldukları hak ve özgürlüklere sahip olmalarına, günlük yaşam içerisinde gereksinim duydukları aktiviteleri gerçekleştirebilmek için uygun yapılar ve kentsel mekânlara erişebilmelerine ve toplumun tüm bireyleri ile etkileşim içinde olabilmelerine bağlı olduğu görülmektedir.

## 2.1.Sinemada Mekân Kavramı

Günümüzde disiplinler arasındaki ilişkiye bakıldığında, birçok disiplinin kesin sınırlarının olmaması, bu disiplinlerin birbirleriyle etkileşimlerini kaçınılmaz kılmıştır. Bu etkileşimler ile birlikte disiplinler kendi alanlarına ait çözümleri diğer alanlarda da araması ile disiplinler arasında yeni ilişkiler doğmaya başlamıştır. Tasarım içeren ve bu nedenle bir boyutu ile bilime ve diğer boyutu ile sanata yakın bir disiplin olan mimarlık, bu alanlarda da bilgi üretimine katkı sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında mimarlık; bir bilgi ve üretim alanı olarak kaynakları, ürünleri, üretim biçimleri ve kullandığı araçlar açısından (Ünver, 2015a; 2015b) doğa ve mühendislik gibi fen bilimlerinin yanı sıra, psikoloji ve sosyoloji gibi sosyal ve beşeri bilimler ve resim, heykel, grafik ve sinema gibi sanat dalları ile birlikte açıklanmaya çalışılmıştır. Bu nedenle mimarlık; resim, heykel, grafik, sinema, psikoloji, sosyoloji ve mühendislik vb. alanlarla hep etkileşim halinde olmuştur. Mimarlığın sadece bir yapı üretim ve inşasına yönelik bir alan olmadığı ve görsel bir sanat olduğu kabulünden hareketle; bu etkileşimin kaçınılmaz olduğu söylenebilir. İtalyan Mimar ve Grafik Tasarımcısı Federico Babina'nın ünlü yönetmenlerin filmlerini çağrıştıracak sembolleri kullanarak, "film yönetmenleri mimar olsalar idi, evlerini nasıl tasarlarlardı" düşüncesiyle ortaya çıkardığı "Archidirector" isimli ve Andrey Tarkovski'den Tim Burton'a, Stanley Kubrick'den Alfred Hitchcock'a 31 efsane yönetmene yer verdiği çalışması bu etkileşimi göstermektedir (Grafik 1) (Sine Ritüel, 2015).



Grafik 1. İtalyan Mimar Federico Babina'nın Direct Portrait Çalışması (Sine Ritüel, 2015).

Mimarlık disiplini tüm disiplinlerle olduğu gibi yedinci sanat dalı olan sinema ile de kavramsallaştırma, tasarlama, üretme ve sunma teknikleri açısından birbirine yakındır (Kanlı ve Bilgiç, 2016). Mimarlık ve sinema disiplinlerinde ortaya çıkarılan ürün; her iki disiplinin de özünü oluşturan kullanıcı, yaşam ve mekân kavramları üzerinden üretim yapıldığı için mimarlık ve sinema arasındaki etkileşim, mimarlık ve diğer disiplinler arasındaki etkileşimden daha güçlü ve farklıdır. Sinema, sadece zamansal ve mekânsal yapısı dolayısıyla değil, aynı zamanda özünde yaşamı ve mekânı (yaşanılan mekân) ifade etmesi nedeniyle mimarlık ile yakın ilişkiindedir. Bu iki disiplin ayrıntılı yaşam görüntüleri yaratması; varoluşsal mekânın nitelik ve boyutlarını tanımlaması ve yaşamın deneysel sahnelerini sanatsal ifadeler ile ortaya çıkararak paylaşması nedeni ile benzerlik göstermektedir (Ünver, 2015a). Her iki disiplinin birbirlerini tasarım, ürün ve mekân anlamında beslediğini düşünüldüğünde; mimarlık ve sinema alanlarının disiplinler arası çalışmalarının da önemli oldukları görülmektedir.

Mekân kavramı tüm içeriğiyle birlikte bir bütündür ve varoluşsaldır. Mekânı insandan ayrı düşünmek mümkün değildir. İnsan var olduğu ve ana rahmine düştüğü andan itibaren mekân olgusuyla karşılaşır ve kuşatılır, dolayısıyla varoluşunun temsillerini yansıtan sanat ürünlerini ortaya koyarken, bu ürünleri mekân olgusundan bağımsız düşünemez. Sinema ve mimarlık, deneyim odaklı sanatlar olmalarıyla mekânsallığın en yoğun aktarıldığı sanat ürünlerini üretirler (Beşışık, 2013). Mekân, zaman gibi varoluşa ilişkin temel unsurlardan biri olmasına karşın tanımı oldukça güç olan kavramlardan biridir. Günlük yaşamda mekânın ölçülebilir nesnel özelliklerinin baskın olduğu ve sıradan kullanımla değerlendirildiği görülmekle birlikte, gerçekte mekânın öznel deneyimlere bağlı ve farklı türden algılama biçimleri ile çözümlenebilecek karmaşık bir olgu olarak değerlendirilmesi gerektiği söylenebilir. Somut fiziksel bir kavram olabildiği gibi, soyut bir kavram olarak da değerlendirilebilir mekân; cansız, sabit, durağan değil, canlı, değişken ve akışkan bir kavram ve gerçekliktir (Arslan Avar 2009) ve bir bütün olarak ele alınmalıdır. Yüzeysel bir değerlendirmede mekân sadece görsel olarak algılanan bir kavram gibi karşımıza çıkmakta, ancak deneyimlemeye başladığımız ilk andan itibaren tüm duyularımızla algılanabilecek, duylara hitap eden ve tüm olgularla etkileşim halinde olan bir kavramdır. Lefebvre'nin de (1991) tanımladığı üzere, mekân üretimi çok yönlü bir süreçtir; yaşanan mekân (lived space), algılanan mekân (perceived space) ve tasarlanan mekân (conceived space) mekânın üretiminin birbirinden ayıramayacak ve birbirini tamamlayan üç ögesidir (Beşışık, 2013).

Mimari mekân kavramı, yüzyıllar boyunca mimarlık disiplininin ve bina tasarımı ve inşa etme eyleminin sonuç ürünlerinden biri olarak görülmüş, fiziksel mekân üzerinden kurgulanmış ve değerlendirilmiştir. Ancak mekânın bir anlamda bina ile eşdeğer anlam ifade ettiği bu bakış (Akyıldız, 2012), geçtiğimiz yüzyılın başlarından itibaren, fiziksel bir varlık olmaktan çıkarılıp, mekânın kuramsal ve kavramsal boyutlar ile anlamlandırılan bir varlık olarak değerlendirilmeye başladığı görülmektedir. Bu yeni bakış mekânın duyu organları ile algılanan ve farklı boyutları ile anlamlandırılan ve değerlendirilen bir kavram olarak kullanılmasını gündeme getirmiştir (Bachelard, 2013). Nalbantoğlu; mekânın kendi başına hiçbir şey ifade etmeyeceğini, bu boyutu ile mutlak mekânın olmadığını ve her mekânın fiziksel özelliklerinin yanı sıra, duyu organları ile algılanan, enerjisi olan bir kavram olarak ele alınmasının gerekliliğini vurgulamaktadır (Nalbantoğlu, 2006).

Mekân ve yer kavramları birbiriyle ilişkili olmakla birlikte farklı anlamlar içeren kavramlardır. Zaman zaman karıştırılan bu kavramlardan mekân (space), yer'e (place) göre tanımlanmış daha soyut bir kavramdır. Mekânın beden ile bulunduğu, o beden ile duysal bir bağ kurduğu ve tanımlandığı zaman yer'e dönüştüğü söylenebilir. Dolayısıyla "yer" belli bir kimliği, karakteri ve ruhu olan mekândır. Beden ile deneyimlenecek mekânlar yaratma sanatı olarak da tanımlanabilecek mimarlık eyleminde, mekânların kişiler tarafından kullanılmasında, kullanıcının deneyimleri ile birleşerek şekillendiği ve bu deneyimin mekânın geçek ruhunu (Genius Loci) oluşturarak yer'e dönüştüğü görülmektedir (Köseoğlu, 2013). Sinemada verilmek istenen de bu "yer duygusu"dur. Mimarlık insanların deneyimleyeceği mekânları üretirken, sinema daha önce deneyimlenmiş mekânları yeniden kurgulayarak mekân oluşturmaktadır. Tasarlanan mekânla, gerçek ya da sanal olsun, önemli olan mekânın izleyiciye yer duygusunu aktarabilmesi ve izleyici zihninde mekânı imgelemesini sağlamaktır. Bu yönüyle mekân; sinemada insanların algılayamayacağı bakış açılarıyla izleyiciye deneyim sunmaktadır ((Akyıldız, 2012). Gündelik yaşamdan bir deneyim sunan sinema, yaşamın kendisi gibi zaman ve mekân olarak var olur ve yaşamın yeniden üretimi olarak tanımlanabilir. Mekân sinema için iki temel kaynaktan biridir ve sinemada izleyiciye sunulan kurgusal anlatılara, bu öykülerin aktarıldığı yerlere ihtiyaç duymaktadır. Bu nedenle sinema sadece bir görüntü gibi algılanmakla birlikte, zaman ve mekânın katkısıyla izleyicilerin zihninde imgelere dönüşerek gerçeklik kazanmaktadır. Görüldüğü üzere sinemada mekân, gerçekte olduğu biçimi ve fiziksel özelliklerinin ötesinde, izleyici ile duygudaşlık kurarak var olmaktadır (Ünver, 2015b).

## 2.2.Sinemada Engelli Birey

Engeli bulunan bireylerin günlük yaşam rutinlerini gerçekleştirmede diğer tüm sağlıklı bireyler gibi bağımsız olmak ve aktivitelerini sürdürmek istedikleri görülmektedir. Bunun ilk koşulu mekânın fiziksel özellikleri, nitelikleri ve ruhunun engellinin eylemleri ve aktivitelerini gerçekleştirmesine uygun tasarlanmış olmasıdır. Sinema ve mimarlıkta mekânın kullanıcı gereksinimlerine göre şekillendiği bilinmektedir. Bu bağlamda engellinin gerçek hayatta kullanabileceği, benimseyebileceği ve kendini rahat hissedebileceği bir mekâna ihtiyaç duyduğu gibi, sinemada da engelli karakterin günlük aktivitelerini gerçekleştirmesi ve izleyicide duygudaşlık yaratabilmesi için mekâna ihtiyacının olduğu görülmektedir. Gerçek yaşamda günlük yaşam aktiviteleri ile biçimlenen mekân; sinema filmlerinde de kurgulanan farklı hikâyelere göre biçimlenmekte ve anlamlandırılmaktadır. Mekânın kurgulanması engelli bireyin eylemlerine ve aktivitelerine göre şekillenmekte, aktivite ve beden mekân ile kurduğu ilişki önem kazanmaktadır. Bu nedenle aktivite, beden ve mekân birbirlerini tamamlayan olgulardır. Başlangıçta mekânın fiziksel ve psiko-sosyal özellikleri aynı dahi olsa, kullanıcının bedeni ve aktiviteleri ile mekânı deneyimlemesi sonucunda mekân özelleşmekte, kullanıcı mekânı dönüştürmekte, değiştirmekte ve aktivite, beden ve mekânın birbirlerini besleyerek mekânın yaşayan ve gereksinimlere göre dönüşen bir yapıya sahip olmasına katkı sağlamaktadır (Allmer ve Seçal Sarıgül, 2018).

Sinemanın bir aktarım aracı olarak, engellilik üzerine izleyiciyi bilgilendirmesi, deneyim ve farkındalık oluşturması önemlidir. Film mekânlarının hissettirdiği farkında olma durumu bu anlamda, engelli bireylerin özelleşmiş yaşam alanlarına dikkat çekmektedir. Bu tür kurguları aktaran filmler, engellilik kavramını günlük yaşamda deneyimlemeyen izleyiciler açısından yeni bir deneyim oluşturmakta ve beyaz perde aracılığıyla engelli yaşamların varlığına tanıklık etmek ve özelleşmiş mekânların farkına varmak mümkün olabilmektedir. Bu filmlerde kurgulanan mekânların özellikleri, izleyicinin hafızasına yeni bir bilgi gönderirken, engelli karakterin yaşamı üzerine bir farkındalık yaratmaktadır. Mimarlıkta mekân olgusunun; engelli, yaşam ve mekân odaklı sinema filmlerinde kurgulanması, günlük yaşamdaki deneyimler üzerinden insanları etkileyerek, engelli, yaşam ve mekân konularına duysız kalmamalarını sağlayabilmektedir. Çalışma her ne kadar Black ve Benim Dünyam filmleri özelinde gerçekleştirilmiş olsa da; görme, işitme ve konuşma engelli bireyleri konu alan filmlerde engellinin yaşadığı mekânları nasıl algıladığı ve ne tür sorunlar yaşadığına ilişkin olarak filmde yer alan başka bir karakterin engelli anlamak ve mekânı onun gibi deneyimlemek adına, yapay olarak oluşturulmuş duysal eksiklikler ile mekânı algılamaya çalıştığı ve bu algı ile mekânda düzenlemeler yaptığı izleyiciye gösterilmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Sadece Sen Filmi (2013)-Ali Karakterinin Engelli ile Empati Kurarak Mekânı Algılama ve Düzenleme Çabası (Sadece Sen Filmi, 2014)

### 3. SİNEMADA KURGUSAL ANLATIM

Lumière Kardeşler'in ürettikleri fotoğraf kâğıtları üzerine düşünerek, siyah-beyaz kareleri nasıl canlandırabileceklerinin denemeleriyle başlayan sinematografi, günümüze kadar teknolojinin de etkisiyle değişmektedir. Sinema, ilk deneyimlerinden itibaren gelişime açık, özgün yaklaşımlar ile kitleleri etkisi altına alabilen bir disiplindir. Sinema sanatının ilk yıllarında izleyiciye gerçek hayatla özdeşleşen, kesintisiz, insanı yansıtan filmler üzerinden aktarım yapılmıştır (Budak, 2017). Sinemanın gelişmesinde ve bir dil oluşturabilmesinde, pek çok unsurun katkısı bulunmaktadır. Bu unsurlar arasında da anlatı ve kurgu öğelerinin öne çıktığı söylenebilir. Sinemada zaman, kullanıcı ve olaylar dizisi anlatıyı oluştururken, sanal mekânın nasıl tanımlandığı, aktarıldığı ve görüntülerin belirlenecek düzen ile bir akış oluşturacak şekilde kurgulanması; mekânın anlatım dili ve kurgu ögesi ile belirgin bir anlamın izleyiciye yansıtılması sağlanmaktadır. Kurgu, filme dair planlanan pek çok unsuru içermektedir. Bir hikâyeye ilgili fikrin ortaya çıkma sürecinde önce senaryo kurgulanır. Senaryoyu yazan kişi, sahneleri mekânları zihninde canlandırarak yazar ve kurgularken, yönetmen de senaryo üzerinden çekim hazırlıkları yapmakta ve plan, sahne, sekans, ışık ve mekân gibi pek çok unsuru zihninde tasarlamaktadır. Bu nedenle kurgu, sinema filmi ortaya çıkana kadar her aşamada yeniden değerlendirilmektedir (Salman, 2020). Sinema filmlerinin izleyiciye doğru ve etkili bir şekilde aktarılması için tasarlanan kurgunun insan algısında nasıl şekilleneceği de önemlidir. Sinemada izleyici, bedeniyle gördüğü olayların ve mekânların içinde yer alması da sinemasal mekân içindeki deneyimi sürecinde tüm duyularını kullanmakta ve filmlerdeki anlatılar unutulsa da, kurgu aracılığı ile mekânı belleğinde yaşatmaktadır (Kale, 2004). Bu nedenle sinema filmleri aracılığıyla, daha önce deneyimlenmeyen yerler, zamanlar ve mekânlara da anlam yüklenmektedir.

#### 3.1. Black ve Benim Dünyam Filmlerinde Mekân Kurgusu

Black filmi (2005), doğuştan olmamakla birlikte, çok erken yaşta görme, işitme ve konuşma engelli olan Helen Keller'm The Story of My Life isimli otobiyografik romanından *Deliverance* adıyla 1919, *The Miracle Worker* adıyla 1962, 1979 ve 2000 yıllarında farklı ekipler tarafından beyazperdeye uyarlanan yaşam öyküsü; 2005 yılında *Black* adıyla uyarlanarak Hindistan'da gösterime girmiştir (Internet Movie Database). Film aynı senaryo ile 2013 yılında Türkiye'de de *Benim Dünyam* adıyla beyazperdeye yansımıştır. Çalışma kapsamında aynı senaryoya sahip bu iki filmin incelenmesi, engelli birey için kurgulanan mekânlar arasındaki benzerliklerin/farklılıkların yaşanan toplumun kültürüyle ve yönetmenin bakış açısıyla nasıl farklılaşabileceğini de ortaya koymaktadır.

Black ve Benim Dünyam filmlerinde küçük yaşta geçirdiği bir hastalık sonucunda görme, işitme ve konuşma engelli olan karakterin, çocukluk döneminde üst gelir grubunda ve statü sahibi ailesinin bilinçsiz yetiştirme tarzından dolayı saldırgan ve tehlikeli bir çocukluk dönemi geçirdiği, engelli bireyin toplum içinde var olabilmesinin ancak özel bir eğitimle tanışması sürecinde başlaması ve tüm engellerine rağmen hayatta bağımsız bir birey olarak var olma başarısını konu almaktadır. Toplum içinde sosyal rol bağlamında kardeş, çocuk ve yetişkin olarak var olan engelli bireyin yaşamını devam ettirdiği konut mekânları, üniversite eğitimini sürdürdüğü sınıf ve yerleşke mekânları, çeşitli sosyal aktivitelerde bulunduğu kentsel açık-kapalı mekânlar ve tüm bu mekânlarda eylemlerini gerçekleştirmesine yardımcı destek elemanların olması engelli bireyin toplumsal yaşama katılımında etkilidir.







Sinemada engelli bireyler başta olmak üzere dezavantajlı olarak tanımlanan tüm kullanıcılar için kurgulanan mekânlar, seyircide farkındalık ve duygudaşlık yaratmak amacıyla, filmi henüz izlememiş olan seyirciye film afişiyle de verilmeye çalışılmaktadır. Afiş tasarımında kullanılan her imge, seyirci zihninde etkili olmakta ve seyir öncesinde izleyiciyi duyguya hazırlamaktadır. Bu bağlamda her iki filmin afiş tasarımları incelendiğinde; Black filminde iki farklı afiş tasarımının olduğu, genel olarak koyu bir temanın tercih edildiği, afişlerde filmde kurgulanan dış ve iç mekân sahnelerinin yer aldığı görülmektedir. Benim Dünyam film afişi incelendiğinde ise Black film afişinden farklı olarak herhangi bir mekân kurgusunun olmadığı, engelli bireyin egemen olarak verilirken hemen arkasında özel eğitmenin ve onun arkasında da aile olgusunun engelli bireyin yaşamında etkili olduğunu vurgulamak için her zaman kendisine destek olan anne karakterinin verildiği görülmektedir. Burada dikkat çekici noktalardan biri engelli bireyin hayatında aile kavramının özel eğitmeninden sonra geldiğinin vurgulanmasıdır. Her iki afişte ortak olan nokta ise engelli bireyle birlikte verilen kar taneleridir. Böylece filmin ana temalarından birini oluşturan “*her şey su ile başladı*” fikrinin de afişte seyirciye verildiği görülmektedir. Tablo 1’de Black ve Benim Dünyam filmlerinin künyeleri, Tablo 2’de konut, Tablo 3’te üniversite ve Tablo 4’te sosyal aktiviteler için kullanılan mekân analizleri ile değerlendirme yapılmıştır.

Tablo 1. Black ve Benim Dünyam Film Künyeleri

Film	Black	Benim Dünyam
Yönetmen	Sanjay Leela Bhansali	Uğur Yücel
Yapım Yılı	2005	2013
Ana Karakterler	Michelle McNally-Rani Mukerji Debraj Sahai-Amitabh Bachchan	Ela-Beren Saat Mahir Hoca-Uğur Yücel
<b>Engelli Birey</b>		
Cinsiyet	Kadın	Kadın
Öğrenim Durumu	Üniversite	Üniversite
Engel Türü	Michelle-Görme ve İşitme Engelli	Ela-Görme ve İşitme Engelli
Engellilik Sebebi	Hastalık	Hastalık
<b>Toplumsal Katılım</b>		
Sosyal Rol	Kardeş-Çocuk-Yetişkin	Kardeş-Çocuk-Yetişkin
Mekân	Ev Okul (Fakülte ve derslik) Kilise Açık Alan (Üniversite yerleşkesi)	Ev Okul (Fakülte ve derslik) Açık Alan (Üniversite yerleşkesi)
Destek Eleman	Beyaz baston, Braille Alfabeli Daktilo	Beyaz baston, Braille Alfabeli Daktilo



Tablo 2. Black ve Benim Dünyam Filmleri Konut Mekân Analizleri

Konut Mekânları	
Black	Benim Dünyam
	
<p>Filmin ilk sahnesinde Black filminde görme, işitme ve konuşma engelli bireyin evinin tavan yüksekliğinin Benim Dünyam filmine kıyasla daha yüksek olan bir mekanda, seyirciyi arkasına alarak aydınlık geleceğine doğru konumlandığını düşündüğümüz engelli bireyin uzun aydınlık bir pencere önünde oturduğu görülmektedir. Bu sahne ile engelli karakterin Alzheimer hastalığı olan eğitmenine kendisini hatırlatmak için yaşam öyküsünü yazmaya başlaması ile seyirci de olay örgüsünün içine alınmaya başlamıştır.</p>	
	
<p>Ailenin filmin ana karakteri çocuklarının geçirdiği hastalık sonucunda yaşamını engelli olarak geçireceğini öğrendiği sahnede; Black filminde karanlık bir mekanda bebeğiyle ilgilenen anneye, babanın çocuklarının engel durumunu haber vermek üzere girmesiyle mekanın aydınlandığı ve babanın mekandan çıkmasıyla da ortamında tekrar karardığı görülmektedir. Burada seyirciye mekan üzerinden engelli bireyin hayatının bundan sonrasının daha güç ve özel geçeceği aktarılmaktadır. Benim Dünyam filminde ise mekan olarak bir değişiklik verilmeden, duygusal değişim seyirciye aktarılmaktadır.</p>	



Konut mekanları incelendiğinde her iki filmde de ailenin statüsüne ve kullanılan konut yapısına bakılarak ailelerin varıl oldukları söylenebilir. Black filminde konut için daha geniş, yüksek tavanlı, içinde çeşitli büyük heykeller olan taş bir yapı kullanılırken; Benim Dünyam filminde obje yoğunluklu daha çok beyaz rengin tercih edildiği, ahşap bir konut yapısı kullanılmıştır.



Engelli bireyin ev içindeki tehlikeli davranışlarından dolayı, babanın onu bir kliniğe yatırmak istemesi üzerine aile içinde bir anlaşmazlık çıktığı, babayla annenin farklı görüşlerde olduğu görülmektedir. Black filminde bu durum diğer aile bireyleri bir yatak içindeyken babanın yatağın dışında durmasıyla ifade edilirken, Benim Dünyam filminde tüm aile bir yatak içindeyken engelli bireyin dışlanmış şekilde seyirciye aktarıldığı görülmektedir.



Engelli bireyin gelişimini görmek için farklı zamanlarda yaşanan yemek sahneleri birlikte verilmiştir. İlk sahnelerde engelli bireyin yemek mekanında aile yemek yerken masanın etrafında dolanarak elleriyle yemek yediği ve eğitmeniyle geçirdiği yıllar sonrasında toplumsal yaşama uyum sağladığı ve kız kardeşinin nişanında aile yemeğinde ise diğer bireyler gibi masada oturup yemek yediği görülmektedir.

	
	
<p>Engelli bireyin özel eğitime başlamasıyla birlikte eğitmenin engelli bireyin yaşadığı evde büyük bir mekânı boşalttığı vurgulanmaktadır. Mekandaki eşyaların tamamının kaldırılmasına aile bireylerinin karşı çıkması, eğitmenin de “<i>bu odanın kokusunu bile değiştirmek istiyorum</i>” demesi eğitmenin bireye rahat hareket ortamı yaratmak ve bireyin geçmiş tecrübelerini tamamen hafızasından silmek istediği aktarılmaktadır. Bu durum yaşanılan mekânın kullanıcı hafızasında yer ettiği ve bir ruhunun olduğunun izleyiciye aktarıldığını göstermektedir.</p>	
	
<p>Engelli bireyin yaşam alanında geçen bir sahnenin ise ürün odaklı olduğu görülmektedir. Üniversite eğitimine kadar herhangi bir destek ürüne ihtiyaç duymayan bireye, eğitmeninin beyaz baston hediye etmesi üzerine “<i>Ben buna bağımlı olmak istemiyorum</i>” diyen engelliye eğitmeninin “<i>Bu seni bağımlı yapmayacak. Bu seni bağımsız yapacak. İnan.</i>” şeklinde cevap verdiği görülmektedir.</p>	

Tablo 3. Black ve Benim Dünyam Filmleri Üniversite Mekân Analizleri

Üniversite Mekânları	
Black	Benim Dünyam
	

Üniversite eğitimi almak isteyen engelli bireyin mülakat sahnesi için kurgulanan mekanda, mekanın tamamı izleyiciye gösterilmektedir. Engelli bireyin mekanın merkezinde yardımcı eğitimle birlikte olduğu, kendi özel eğitimcinin ise hemen engelli bireyin arkasında olması ona destek olduğunu göstermektedir.



Okuldaki ilk gününde eğitimci; hediye ettiği beyaz bastonla engelli bireye gideceği yolu tarif edip onu yalnız bırakarak, görme engelliler için tasarlanmış bastonla yerleşkeyi kendisinin deneyimlemesini sağlamaktadır. Kullanılan destek ürünlerin mekandaki hareket açısından önemli olduğu görülmektedir.



Yerleşke ve derslik mekânlarına bakıldığında; iki filmde de engellinin derslikte erişim kolaylığı açısından mekânın sirkülasyona yakın konumda ve duvar yakınında oturduğu görülmektedir. Yerleşkede bulunan açık mekânlarda engelli bireyin erişimi açısından bir engel olmadığı anlaşılmaktadır. Black filminde yeşil bir yerleşke, Benim Dünyam filminde ise yoğun yapıklı çevre içerisinde bir yerleşke kurgulanmıştır. .



Normal bireylere göre zorlu bir eğitim süreci geçiren engelli bireyin mezuniyet sahnesine bakıldığında; Black filminde engelli bireyin başarısını izleyiciye vermek için mezuniyet salonunun kutsanmış gibi algılanacak biçimde ve Benim Dünyam filminde ise sade bir salon olarak kurgulandığı görülmektedir.

Tablo 4. Black ve Benim Dünyam Filmleri Sosyal Aktiviteler için Açık-Kapalı Mekân Analizleri

## Sosyal Aktiviteler için Açık-Kapalı Mekânlar

### Black



### Benim Dünyam



Alzheimer hastalığı olan eğitmeninin her gün dönmesi için dua eden engelli bireyin, toplumların kültürel yapıları ve yönetmenlerin bakış açılarındaki farklılıklar sebebiyle Black filminde her gün kiliseye giderken, Benim Dünyam filminde ise deniz kenarına gittiği görülmektedir.



Engelli bireyin toplumsal yaşama katılım sağladığı, yeni yıl eğlencesinin yapıldığı mekanda görülmektedir. Burada görmemesi, duymaması ve konuşamamasına rağmen engelli bireyin sahnede dans ettiği görülmektedir. Yine aynı mekanda Dekan ile tanıştığı sahnede, engellinin yeni insanlarla tanışma konusunda da açık olduğu izleyiciye verilmektedir.



Engelli bireyin kız kardeşinin nikah mekanına bakıldığında; Black filminde kilisede, Benim Dünyam filminde ise açık alanda nikah merasiminin yapıldığı, engelli bireyin her ikisinde de hareketi kısıtlayacak bir engel bulunmadığı görülmektedir.



Filmin tamamında su ögesine sık sık yer verilmesi dikkat çekicidir. Suyun yaşamın başlangıcı olarak kabul edilmesi, her iki filmde de engelli bireyin ilk öğrendiği kelimenin su olması ve Alzheimer hastası eğitmenine ilk hatırlattığı kelimenin de yine 'su' olması önemli ayrıntılardır.

#### 4. SONUÇ

Mimarlık ve tasarım içeren tüm disiplinlerde yapılan uygulamalar engelli kullanıcıların da dâhil olduğu farklı kullanıcı grupları dikkate alarak tüm kullanıcı grupların gereksinimlerine yanıt verecek şekilde tasarlanmalıdır. Bu yönü ile toplumsal yaşam içinde gerçekleştirilecek her eyleme tüm kullanıcıların dâhil edilmesini, herkese uygun ürün ve mekân tasarımına öncülük etmeyi amaçlayan evrensel tasarım kavramı ön plana çıkmaktadır.

Mimarlık disiplini resim, heykel, grafik, sinema, psikoloji, sosyoloji ve mühendislik vb. disiplinlerle hep etkileşim halinde olmuştur. Mimarlık sadece yapı üretim ve inşasına yönelik bir alan olmayıp, fen bilimleri, sosyal ve beşerî bilimler ve sanat ile ilişkili bir disiplindir. Mimarlığın görsel bir sanat olduğu kabul edildiğinde; bu etkileşimin kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Mimarlık ve sinema ilişkisinin diğer disiplinlere kıyasla daha güçlü olduğu ve her iki sanatta da ortaya çıkan ürün; kullanıcı, yaşam ve mekân üzerinden kurgulandığı söylenebilir. Çalışma kapsamında kurgusal aktarıma göre biçimlenen ilişkiler içerisinde; engellinin yaşamını kolaylaştıran, toplumsal yaşama katılımını sağlayan ve güçlendiren doğru tasarlanmış ürün ve mekânlar görme, işitme ve konuşma engelli kullanıcıları konu alan filmler içerisinde, aynı senaryoyla beyaz perdeye yansıyan Black ve Benim Dünyam filmleri üzerinden değerlendirilmiştir. Helen Keller'ın gerçek yaşam öyküsünü konu alarak 1919 yılından günümüze defalarca kurgulanarak farklı isimlerle beyaz perdeye aktarılan filmler; toplum içinde var olmayı başaran engelli birey özelinde, engellilerin kullandıkları ürün ve mekânların onların toplumsal yaşama katılımına etkileri izleyiciye sunulmuştur. Gündelik yaşamdan deneyimlerin aktarıldığı bu tür filmlerde engellilerin yaşamları, sorunları, kullandıkları ürünler ve yaşadıkları mekânlar izleyicide farkındalık ve duygudaşlık oluşturması açısından önemlidir. Günümüze kıyasla geçmiş dönemlerde engelliler için yasal çerçeve ve uygulamaların yoksunluğu, ailelerin engelli çocuklarının eğitiminde yetersiz kalmaları ve eğitim kurumları ile eğitmenlerin dahi toplumda engellilere bakış açısının ötekileştirmeden öteye geçemediğini göstermektedir.

Değerlendirme sonucunda iki farklı toplumu yansıtan Black ve Benim Dünyam filmlerinde kültür ve yaşam biçimi farklılığının engelli bireyin ve bulunduğu mekânların isimleri değişse de, toplumsal yaşama katılımında, yaşadığı mekânlarda, okuduğu üniversitede veya çeşitli aktiviteler içinde bulunduğu mekânlarda erişim için hiçbir engelin olmadığını, engelli bireyin istediği takdirde, gerekli destek ürünler yardımıyla her mekâna uyum sağlayabileceğini göstermiştir. Engelli bireyin sosyal rolünün kardeş, çocuk ve yetişkin olarak verildiği filmlerde engelli bireyin toplumsal yaşama katılımı ve bulunduğu mekânlardaki hareket özgürlüğünde aile faktörünün etkili olduğu, filmin ilk sahnelerinde bilinçsiz bir şekilde yetiştirilen bireyin ev içerisinde tehlikeli boyutlara varan davranışları izleyiciye vurgulayıcı bir anlatım ile verilmiştir. Engelli bireyin sosyal rollerinden biri de kardeş olmasıdır ve aile yaşamında engelli bireyle, normal olarak tanımlanan kardeş; aynı mekânları paylaşıp, aile bireyleri tarafından eşit koşullarda yetiştirilseler bile, ailenin engelli birey ile özel olarak ilgilendiği durumda, normal kardeşin de aile tarafından dışlandığını düşündüğü anlaşılmaktadır.

Black ve Benim Dünyam film mekânları konut, üniversite ve sosyal aktivite mekânları olarak değerlendirildiğinde kullanılan konut yapılarının engelli yaşamı açısından çok elverişli olmadığı, ancak kullanılan destek ürünlerle erişim kolaylığı sağlandığı söylenebilir. Üniversite yerleşke ve derslik mekânlarına

bakıldığında engelli bireyin açık kapalı mekânlarda hareket ve erişim açısından bir sorunla karşılaşmadığı görülmektedir. Sosyal aktiviteler için ise bulunduğu mekânlarda hareket olarak bir kısıtlama ile karşılaşmadığı ve diğer bireylerle uyum içinde olduğu fark edilmektedir.

Günümüzde teknolojinin artmasıyla birlikte geliştirilen ürünler sayesinde bugün gelişmiş ülkelerde engelli bireyler diğer bireylerin bulunduğu tüm mekânlara kolayca erişebilmekte ve erişim kolaylığı sağlanması için tüm kurum ve kuruluşlar çalışmaktadır. Her iki filmde ürün, mekân ve yapıların engelliler için de uygunluğunun, bireyin toplumsal yaşama katılımını kolaylaştırdığı söylenebilir. Görme, işitme ve konuşma engelli bireyler üzerinden değerlendirildiğinde toplum içinde bireylerin engelli bireyler konusunda hassas davranıldığı ve onları toplumsal yaşamın içine çekmek için çeşitli ürünler geliştirildiği görülmektedir. Bu ürünler engelli bireylerin sinema salonlarında ve çeşitli sosyal ortamlara katılacakları mekânlarda sesli betimleme cihazları sayesinde diledikleri mekânları deneyimleme fırsatı sunmaktadır.

Helen Killer'ın yaşadığı dönemden günümüze geçen süreçte, engellilerin pek çok alanda yüksek öğrenim görebilmeleri için eğitim müfredatlarının geliştirilmesi, mekânsal niteliklerin iyileştirilmesi, erişilebilir ve evrensel yerleşke uygulamaları, eğitim teknolojisi ve geliştirilen ürünler aracılığı ile engelli bireylerin diğer bireyler gibi toplumsal yaşama katılım sağlamalarına yönelik çalışmaların yaygınlaştırılarak sürdürülmesi önerilmektedir.

## KAYNAKÇA

- Abaoğlu, H. (2019). Toplumsal Katılım ve Ergoterapi. *Ergoterapi ve Rehabilitasyon Dergisi*, 7(3), 187-192 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/857487>, (Erişim Tarihi: 16.04.2021)
- Akıncı, Z. ve Sönmez, N. (2015). Engelli Bireylerin Erişilebilir Turizm Beklentilerinin Değerlendirilmesine Yönelik Nitel Bir Araştırma, *Anatolia: Turizm Araştırmaları Dergisi*, 26(1), s. 97-113. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/154480>, (Erişim Tarihi: 03.04.2021)
- Akyıldız, Ö. (2012). Mimari Mekânların, Sinemanın Kurgusal Mekânları Üzerine Etkileri. Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul. <http://dspace.yildiz.edu.tr/xmlui/handle/1/11542>, (Erişim Tarihi: 22.04.2021)
- Akyürek, G. (2011). Engelli Kişilerin Toplumsal Katılımlarını Etkileyen Faktörlerin İncelenmesi. Hacettepe Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/49659.pdf>, (Erişim Tarihi: 24.06.2021)
- Allmer A. ve Seçal Sarıgül, S. (2018). Tekerlekli Sandalyenin Sinemasal Rolü: Koolhaas'ın İzinden Bir Ev Yaşamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi Aralık Sayısı*, 227-253. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/41779/504087>, (Erişim Tarihi: 13.04.2021)
- Arslan Avar, A. (2009). Lefebvre'in Üçlü-Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekân-Diyalektiği. *Mimarlar Odası Yayınları*. Dosya: 17, ss.7-16.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın Poetikası*, (Yayına Hazırlayan: Ahmet Öz ve Emine Sarıkartal), İthaki Yayınevi.
- Beşişik, G. (2013). Sinema ve Mimarlıkta Mekân Kurgusu ve Kavrayışı. Dokuz Eylül Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir. <https://acikerisim.deu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12397/7585>, (Erişim Tarihi: 19.04.2021)
- Budak, V. (2017). Sinema Filminde Kurgunun İzleyici Algısına Katkısının İncelenmesi. Marmara Üniversitesi. Güzel Sanatlar Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul. <https://tezarsivi.com/sinema-filminde-kurgunun-izleyici-algısına-katkısının-incelenmesi>, (Erişim Tarihi: 03.06.2021)
- Burcu, E. (2002). Üniversite'de Okuyan Özürlü Öğrencilerin Sorunları: Hacettepe-Beytepe Kampusu Öğrencileri Örneği. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 19 (1), 83-103. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/610715>, (Erişim Tarihi: 12.03.2021)



- Burcu, E. (2006). Özürlülük Kimliği ve Etiketlemenin Kişisel ve Sosyal Söylemleri. Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 23(2), 61-83. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/597777>, (Erişim Tarihi: 15.03.2021)
- Burcu, E. (2015). Engellilik Sosyolojisi. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Christiansen C, Baum C. (2004). Occupational therapy: Performance, participation and well being. [https://www.researchgate.net/publication/277024260\\_Comparing\\_and\\_Using\\_Occupation-Focused\\_Models/figures?lo=1](https://www.researchgate.net/publication/277024260_Comparing_and_Using_Occupation-Focused_Models/figures?lo=1), (Erişim Tarihi: 24.06.2021)
- Dikmen, Ç. B. (2011). Avrupa Kentsel Şartı Ulaşım ve Dolaşım İlkeleri Kapsamında Engellilerin Kentsel Alan ve Yapılara Erişebilirliklerinin Sorgulanması: Yozgat Örneği, E-Journal of New World Sciences Academy Engineering Sciences, Cilt: 6, Sayı: 4, s. 838-858. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/186140>, (Erişim Tarihi: 12.03.2021)
- Dostoğlu, N., Şahin, E. ve Taneli, Y. (2009). Evrensel Tasarım: Tanımlar, Hedefler, İlkeler. Mimarlık 347. Ankara.
- Dünya Engellilik Raporu, [https://www.who.int/disabilities/world\\_report/2011/report.pdf](https://www.who.int/disabilities/world_report/2011/report.pdf), (Erişim Tarihi: 29.04.2021)
- Engelsiz Yaşam Vakfı, <https://engelsizyasamvakfi.org/engelsiz-bilgiler/ozurluler-yasasinin-onemli-maddeleri>, (Erişim Tarihi: 15.04.2021)
- International classification of functioning, disability and health ICF <https://apps.who.int/iris/handle/10665/42407>, (Erişim Tarihi: 26.06.2021)
- Internet Movie Database <https://www.imdb.com>, (Erişim Tarihi: 26.06.2021)
- Kale, G. (2004). Sinemada Görsel Deneyim ve Mimarlık, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). <https://polen.itu.edu.tr/bitstream/11527/3273/1/2369.pdf>, (Erişim Tarihi: 19.04.2021)
- Kanlı, İ. B. ve Bilgiç, M. (2016). Modernizm Eleştirilerinin “Yok-Yer” Bağlamında Sinema Mekânı Kurgusunda Analizi. İstanbul Gelişim Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3 (1), ss. 117-149, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/510552>, (Erişim Tarihi: 03.02.2021)
- Köseoğlu, Ş. (2013). Kültür, mekân ve sinema: Yeşim Ustaoglu filmleri. Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon. <https://tezarsivi.com/kultur-mekan-ve-sinema-yesim-ustaoglu-filmleri>, (Erişim Tarihi: 14.03.2021)
- Mülayim, A. ve Özşahin, B. (2010). Bedensel Engellilerin Konaklama Sorunları ve Çözüm Önerileri Üzerine Bir İnceleme. Öz-Veri Dergisi, Cilt: 7-Sayı: 2, 1663-1684. [https://www.academia.edu/33700506/Bedensel\\_Engellilerin\\_Konaklama\\_Sorunlar%C4%B1\\_ve\\_%C3%87%C3%B6z%C3%BCm\\_%C3%96nerileri\\_%C3%9Czerine\\_bir\\_inceleme](https://www.academia.edu/33700506/Bedensel_Engellilerin_Konaklama_Sorunlar%C4%B1_ve_%C3%87%C3%B6z%C3%BCm_%C3%96nerileri_%C3%9Czerine_bir_inceleme), (Erişim Tarihi: 17.03.2021)
- Mülayim, A. (2017). İç Mekân Düzenlemesinde Engellilere Yönelik Çözüm Önerileri. Kırklareli University Journal of Engineering and Science 3, 68-94. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/325736>, (Erişim Tarihi: 17.03.2021)
- Nalbantoğlu, H.Ü. (2006). Nedir Mekân Dedikleri? III. Disiplinler Arası Mimarlık-Felsefe Toplantısı. Bildiri Metni. İstanbul. <https://pdfslide.net/documents/nedir-mekan-dedikleri.html>, (Erişim Tarihi: 14.03.2021)
- Paftalı, E. (2013). Yakın Dönem (1996-2013) Türk Sinemasında Engellilerin Temsili, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=VCfkCruEQ7imccequJBpw&no=VN7L MYD3zP7ZgupyNzJiJA>, (Erişim Tarihi: 30.05.2021)
- Resmi Gazete, <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2005/07/20050707-2.htm>, (Erişim Tarihi: 15.04.2021)
- Sadece Sen Filmi. <https://www.youtube.com/watch?v=7c3WQ8gF0QI&t=2700s>, (Erişim Tarihi: 06.04.2021)

- Salman, S. (2020). Sinemada Kurgu ve Anlatı İlişkisi Ümit Ünal Filmlerinin Analizi. 1. Baskı, Kriter Yayınevi. İstanbul.<http://openaccess.kavram.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12569/392>, (Erişim Tarihi: 13.06.2021)
- Sine Ritüel (2015). <http://www.cinerituel.com/4862/>, (Erişim Tarihi: 11.04.2021)
- Story, M. F., Mueller, J. L. and Mace, R. L., (1998), The Universal Design File Designing for People of All Ages & Abilities. <https://eric.ed.gov/?id=ED460554>, (Erişim Tarihi: 09.03.2021)
- Ünver, B. (2015a). Mimarlık-Sinema İlişkisi ve Bu Alanda Türkiye’de Tamamlanan Lisansüstü Çalışmaların İncelenmesi. Karadeniz Teknik Üniversitesi 1. Ulusal İç Mimari Tasarım Sempozyumu. <https://www.academia.edu/36934429>, (Erişim Tarihi: 03.06.2021)
- Ünver, B. (2015b). Disiplinler arası Yaklaşım ile Sinema ve Mimarlık Etkileşimi: Mon Oncle Filmi Örneği. Başkent Üniversitesi 2. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu <https://www.academia.edu/36934470>, (Erişim Tarihi: 03.06.2021)

## Joseph Campbell, Algirdas Julien Greimas ve Vladimir Propp Perspektifinde ‘Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu’ Filminin İncelenmesi

*Melis Taş\**

ICW-2021-03P2-02-17

### ÖZET

Sinemada görsel sanatlar, teknolojinin gelişmesiyle birlikte kitlelere hitap eden en etkili aktarım biçimlerinden biri haline geldi. Sinemanın bir anlatı sanatı olarak ele alınması, edebi eserlerin çözümlenmesinde kullanılan anlatı kuramlarının sinematik çözümlenmede kullanılmasına neden olmaktadır. Popüler kültür ürünlerinden sinema filmleri farklı yöntem ve yaklaşımlarla incelenmeye çalışılmıştır.

Filmin analizinin bu yönünden hareketle makale, asırlık geçmişinden mitolojiden masallara, antik dramadan tiyatroya, destandan romana, çağdaş anlatıdan kurgusal anlatının ortaklığına, sinemanın beslediği biçimlere dikkat çekiyor. Sadece dilsel göstergeleri değil, aynı zamanda dilsel olmayan göstergeleri de incelemek; edebi metinlerde dildeki evrensel yapıları da inceleyen göstergebilim, bu tür bir yaklaşımdır. Mit, masal, monomit, arketip vb. sözlü anlatı türleri, kahramanın temel yapı taşları ve yolculuk haritası üzerine bilimsel araştırma yapan Joseph Campbell, günümüz filmlerinde sinemada nasıl bir yer edindikleri incelenmiştir. Çalışmaya ek olarak, "Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu" adlı eseri Greimas'ın eyleyenler modeline göre göstergebilimsel bir yöntem olan ve Masal Morfolojisi'nde masalların yapısını inceleyen Rus masal bilim adamı Vladimir Propp'un tanıttığı yapısal analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Propp'un belirlediği işlevlerin seçilen filmlerin anlatı analizine dahil edilip edilmediğinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Yapısalcılık perspektifinden yapılan incelemede, Propp'un masal anlatısındaki 31 maddeden oluşan "işlevselci" düzen, bireysel filmlere uyarlanmıştır. Bu bağlamda, bu filmlerdeki anlatıların ve anlamlarının nasıl kurgulandığı sorularına yanıt bulmaya çalışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Sinema, Joseph Campbell, Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Greimas'ın Eyleyenler Modeli, Vladimir Propp'un Çözümleme Modeli, 'Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu' Filmi.*

### ABSTRACT

With the development of technology, visual arts in cinema have become one of the most effective forms of transmission that appeals to the masses. Considering cinema as a narrative art causes the narrative theories used in the analysis of literary works to be used in cinematic analysis. Movies from popular culture products have been tried to be examined with different methods and approaches.

\* Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi

Based on this aspect of the analysis of the film, the article draws attention to the forms nourished by the cinema, from its centuries-old past to mythology to fairy tales, from ancient drama to theatre, epic to novel, contemporary narrative to fictional narrative. To study not only linguistic but also non-linguistic signs; Semiotics, which also examines universal structures in language in literary texts, is such an approach. Myth, fairy tale, monomyth, archetype etc. Joseph Campbell, who has done scientific research on the types of oral narratives, the basic building blocks of the hero and his journey map, and how they have gained a place in the cinema in today's films are examined. In addition to the study, his work "Evliya Çelebi and the Water of Immortality" was analyzed using the structural analysis method introduced by the Russian fairy tale scientist Vladimir Propp, who examined the structure of fairy tales in the Morphology of Tales, which is a semiotic method according to the acter model of Greimas. It is aimed to reveal whether the functions identified by Propp are included in the narrative analysis of the selected films. In the analysis made from the perspective of structuralism, the "functionalist" order consisting of 31 items in Propp's fairy tale narrative has been adapted to individual films. In this context, it tries to find answers to the questions of how the narratives and their meanings in these films are constructed.

**Keywords:** *Cinema, Joseph Campbell, The Hero's Endless Journey, Greimas 'Model Of The Acts, Vladimir Propp's Model Of The Acts,' Evliya Çelebi And The Water Of Immortality ' Film.*

## 1. GİRİŞ

Her çağda insan mitleri ortaya çıkmış ve insan bedeni ve zihninin eylemleri ile ortaya çıkan her şeye ilham kaynağı olmuştur. Sanat, felsefe, din, rüyalar ve büyük keşiflerin hepsi bu efsanenin izlerini taşır (Campbell, 2013: 13). Mitlerde, destanlarda, halk masallarında ve hikayelerde olaylar genellikle mutlu sonla biter. Günümüzde filmler, geçmiş hikayeler ve destanlar aracılığıyla insanoğlunun yarattığı mitlerin işlevini dönüştürerek 'hikâye' ve 'destan' ile yeniden şekillendirmiştir. Hikâye ve destanlar Hollywood başta olmak üzere, polisiyeden bilim kurguya, korkudan psikolojik gerilime kadar film yapımında temel araç haline gelerek insanoğlunun bu süreçteki kolektif birikimi üretim sürecinde malzeme olarak kullanılmaktadır.

20. yüzyılda popüler olan 'kahraman' karakterli filmlerin özelliklerini belirlemek için kökenlerinin belirlenmesi gerekmektedir. Bu durumda, kahramanın başlangıcıyla ilgili bazı noktalar belirtilmelidir: Hatalar ve sorunlarla karşılaşan kahraman, kahramanca çağrışı kabul etmesi durumunda gerçekleşecek olaylara ışık tutması bakımından bazı aşamalar önemlidir. İnsanlar, efsaneler ve masallar gibi geleneksel anlatım yöntemleriyle kendi değerlerinin taşıyıcısı olarak kahramanlar yaratma sorumluluğuna sahip olduklarına inanırlarsa, yukarıdaki soruların cevabı ortaya çıkacaktır. Önemli olan nokta, kendi kahramanlarını yaratan toplumun aynı zamanda kahramanın geçirdiği değişimlerin de yaratıcısı olmasıdır. Bu öğeler çalışma kapsamında seçilen filmde görülebilmektedir. Bu bağlamda 2014 yılında vizyona giren "Evliya Çelebi ve Ölümsüz Suyu" adlı yerli yapım Fantastik, Animasyon kategorisinde yer almakta ve bu araştırma için incelemeye değer görülmüştür.

## 2. YÖNTEM

Araştırmada, Serkan Zelzel'in yönettiği 2014 yapımı 'Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu' filmi başta Joseph Campbell'in kahramanın yolculuk haritası bazında incelenmiştir. Filmde ağırlıklı Evliya Çelebi karakterinin ve filmde yer alan diğer karakterlere değinilerek değişen kahramanın yol analizini; Joseph Campbell tarafından belirlenen kahramanın yolculuğuna göre incelenmiştir. Bu bölümde, Campbell'in, ayrılma- erginlenme-dönüş arketipleri seçilen filmde yer alan karakterlerin hikayedeki rolü ve olay işleme yöntemleri değerlendirilerek detaylı bir analiz yapılmıştır. Greimas'ın eyleyenler modeli ve Vladimir Propp'un Masal Anlatısı Perspektifi

çerçevesinde örnekleme alınan film kapsamında değerlendirilmesi ve analizi yapılması amaçlanmıştır. Yapılan film analizi çalışması, nitel bir çalışmadır. Nitel araştırma yöntemlerinde fenomenolojik tasarım araştırmaya uygun kabul edilir. Fenomenolojik model, bu fenomenleri anlamamızı sağlayan bir kavramdır. Bu fenomenolojik model, günlük hayatımızın varlığından haberdar olduğumuz ancak detaylı bilgiye sahip olmadığımız durumlarla ilgilidir (Yıldırım, Şimşek, 2011:255). Bu çalışmanın evreni, Serkan Zelzele'nin yönettiği 'Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu' filmi oluşturmaktadır. Öte yandan, araştırma örnekleme bu karakterleri monomit özelliklerine sahip karakterleri temsil etmektedir. Bu nedenle, bu çalışma amaçlı bir örnekleme yöntemi benimsemiştir. Bu durumda Serkan Zelzele'nin filmindeki karakterler, yapısal çözümleme yöntemi çerçevesinde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

Çalışmada yapısal çözümleme yöntemleri daha çok masal, drama, roman ve film gibi öyküleyici metinler alanında kullanılmaktadır. Yapısal çözümleme, bütünü oluşturan öğelerin tespit edilmesi ve bu öğelerin anlatı metnindeki sistem içinde birbirleriyle nasıl ilişkili olduğunun keşfedilmesi ilkesine dayanır. Propp'a göre işlevler, masallarda kahramanlar tarafından gerçekleştirilen etkinliklerdir. Propp, eylemleri her öyküde bireylerin değişen özelliklerinden ayrı olarak ele alır ve her eylemi anlatıdaki konumunu dikkate alarak tanımlar (Propp, 2011: 23).

### 3. KURAMSAL ÇERÇEVE

#### 3.1. Filmdeki Kahramanın Anlatı Yapısı

Edebiyatta duyguları veya olayları tanımlamanın birçok yolu olduğu gibi, bu ifadeler için de birçok teknik bulunmaktadır. Sinemada buna karşılık gelen Film dili, filmde anlam yaratma süreci olarak karşımıza çıkmaktadır. Film dilinin temelinde yer alan göstergeler aracılığıyla, izleyiciye anlam yaratmanın ve anlamı iletmenin bir yolu olarak kullanılan yöntemleri ortaya koymaktadır. Film boyunca sadece anlatılan öyküden kullanılan göstergelere değil aynı zamanda kameranın hareketine, konumuna ve çekim açısına, kullanılan kompozisyon tekniğine, ses ve kurgu kullanımına, bunların tamamının bir araya gelerek oluşturduğu estetik unsurunun temel taşı niteliğindedir. Farklı kullanım olanakları ile bazı yönetmenler sahne planlamasını (performans, kostümler, makyaj, dekorasyon ve ışıklandırma vb.) yaparak bir film dili yaratırken, diğer yönetmenler diğer (vizör, çekim oranı, çekim hızı, çekim açısı ve kamera hareketi vb.) unsurlar aracılığıyla büyük anlamlar yaratmaktadırlar.

Diğer sanatlara göre daha genç bir sanat sayılan sinema, diğer birçok sanattan beslenirken farkını ise görüntülerle ortaya koymaktadır. Buna bağlı olarak edebiyatta da olduğu gibi sinemada da kalıplarla belirlenmiş bir dilden söz etmek mümkün değildir (Sağıröglü, 2017:22). Bu çalışmada çeşitlilik gösteren anlatım biçimlerinden bazı anlatım türlerine değinilmektedir. Bunlar Dramatik anlatım, Çağdaş anlatım, Bakış açısı, Flashback - Flashforward ve Anlatıcı olarak yer almaktadır.

Genel olarak bakıldığında, tüm senaryolar giriş, gelişme ve sonuçtan oluştuğu görülmektedir. Her bölümün kendi girişi, gelişimi ve sonuçları vardır. Parça, ana parça ile ilgili ve bağlantılı olmalıdır. Bu anlamlı bütünlükler, sahneyi nedensellik konusunda başarılı kılmanın temel taşıdır. Belirli bir standarda alışmış bir film izleyicisinin istediği de bu yöndedir. Takip ettikleri şey, heyecanı ve akışı bozmadan belli bir hızda aşağı yukarı dalgalanan, geçmişte izledikleri ile yakından bağlantılı bir sahnedir. Bu izleyici profili hayatı sorgulamayı ve kahramanların içsel yolculuğunu sevmezler. Düşünmeyi değil, izlemeyi ve tanık olmak tercih etmektedirler. Bu profilin yaratıcısı, Dünya sinemasına hâkim olan Hollywood filmlerinin yıllardır bu tür izleyiciler yetiştirmiş olmasından kaynaklıdır (Aytekin, Özdemir, 2019:166-167).

Geleneksel anlatım olarak da adlandırılan Dramatik Anlatımın, Literatürdeki Klasik Dramatik Anlatım kavramı da kullanılmaktadır. Kahraman, filmin başında tanıtılır ardından öyküde yer alan olaylar ve karakterler, detaylandırma, sonuç ve uzlaşmadan oluşan bölümleriyle ilk olarak izleyiciye sunulur. Bu anlatıda, bir veya daha fazla kahraman, kahramanın macerası olan içsel veya gerçek bir yolculuğa başlar. Seyirci bu arayışa, yolculuğa anlatım boyunca tanıklık eder. Kahramanın ve karakterlerin kim olduğu, ne olduğu, nerede yaşadığı ve ne yaptığı gösterilir. Hayatının bir parçasını gösterildiği bu alıştırma evresinde seyirci filmin kahramanı ile tanışır (Aytekin, Özdemir, 2019:168). Geleneksel anlatımın bir diğer özelliği de kimliğe dayalıdır. İzleyicinin filmle bütünleşip anlatıyı takip edip edememesi, filmin sonundaki rolle ilgili çatışmaların çözülmesine ve hikâyede başkahramanın yaşadığı arınmayı belirlemesine bağlıdır. Bu anlatı yapısında, Kahramanın hayatı

dengeli ve düzenli bir şekilde gelişmeye devam eder, bu dengeyi bozan olayların ortaya çıkmasıyla gelişim aşaması başlar ve karakterin önüne karmaşık yollarla çeşitli engeller çıkar. Karakterler bu engelleri aşip doruğa ulaşmaya çalıştıklarında çatışma doruk noktasında çözülür ve anlatı sona erer (Tuğan, 2018:132-133). Kahraman amacına ulaşmak için ne kadar çok isterse, amacına ulaşmasını engelleyen engeller o kadar artar. Engeller basit ve amaçlıdır. Tüm hikayeler "amaç" ve "engel" arasındaki hassas dengeden kaynaklanır. Kahramanın arzusu ile arzu nesnesi arasında kurulan boşluk, hikâyenin uzun bir yolculuğunu oluşturur (Doğru, 2018:68).

Epik anlatıma çağdaş anlatım da denir. Zaman anlayışı diğerlerinden farklıdır. Kahramanın yolculuğu sırayla verilir ve ilk bakışta hiçbir bağlantı yokmuş gibi görünür. Benzer şekilde, girişler, gelişmeler ve sonuçlar yer alabilir, ancak olaylar düz bir çizgide değil, karışık bir düzende ilerlemektedir. Bu farklı sekansın seyircinin zihninde düzenlenmesi beklenir. Bazen filmin sonu açık uçlu olur ve filmin sonu seyirci ile kendi zihninde tamamlanan film arasındaki bağıdır. Bir anlamda karakterin sonunu izleyicinin kendisinin yazması beklenir. Anlatımı kapalı ve yapısı farklıdır. Olay örgüsünden çok duruma odaklanılır. Dolayısıyla hikâye ön planda değildir ve herhangi bir olay olması da gerekmez. Bir tür anlatı edinimi vardır. İzleyiciyi ana kahramanla özdeşleşmesi değil, mümkün olduğunca yabancılaşması sağlanır. Bu anlatım daha çok Hollywood seyircisinin sevmediği, sanat ve mesaj odaklı filmlerde kullanılan bir anlatım biçimidir (Aytekin, Özdemir, 2019:170-171).

Her yazar veya yönetmen bakış açısını dikkate almaktadır. Bakış açısı bir teknikten çok daha fazlası olduğu için, aynı zamanda bir dünya görüşü meselesi olan eserin kaderini belirleyen uygulamadır. Sanatçının savunduğu dünya görüşü, nihayetinde seçtiği perspektifle yakından ilgilidir ve desteklediği insanlardan çok onun dünya görüşü ile ilgilidir (Sözen, 2008: 578). Bir anlatı yapısı oluşturulurken, Hikâye kahramanın öznel perspektifinden mi yoksa üçüncü perspektiften, nesnel bir perspektiften mi, öncelikle filmi hangi açıdan anlatılacağına karar verilmelidir (Aytekin, Özdemir, 2019:171). Bir hikâye filme uyarlanmak istendiğinde, seçilen bakış açısı anlatının kalitesini de belirler. Çünkü hikâye seçimine bakış açısı anlatının sadece heyecan eksenini değil aynı zamanda hikâyenin olay örgüsünün belirlenmesinde de önemli bir faktördür. Filmlere genellikle tek bir bakış açısı hâkim değildir ve birden fazla bakış açısının kullanılması yaygındır. Bu, eylemin odağı bir karakterden diğerine geçtiğinde, bakış açısının da değişeceği anlamına gelir. Fırsatlar ortaya çıktığında, farklı karakterlerin bakış açıları çoklu çekimlerde aktarıldığında, bazen dramatik nedenlerle, bazen de etkili veya zorlayıcı bir aksiyon görüntüsü oluşturduğu için farklı bir odak/perspektif oluşur (Sözen, 2008:580-582).

Film izleyenler film izlerken, zamanın içinde o kadar özgürdüler ki, zaman ve mekân ölçeğinde bir yerden başka bir yere atlama fırsatı bulurlar (Yüce, 2005: 71). Film zamanı gerçek hayattan farklıdır ve tamamen etkili değildir. Bir filmde birkaç saati anlatabildiğiniz gibi, bir günü, bir asrı, hatta birkaç asrı rahatlıkla atlamak mümkündür. Flashback, hikâyede parantez açarak geriye doğru hareket eden bir anlatıdır. Flashforward, flashback'den farkı, geleceğe bir parantez açmasıdır. Filmdeki kahraman gelecekte bir olayı görür, yaşar veya tekrar eder. Flashback kullanımında hikâyeyi anlaşılır kılacak diğer sahneler izleyiciye sunulur. Hikâye o anlık sahneden geçmişe doğru, görüntünün iniş çıkışları, karartma, bulanıklaştırma, renk değişimleri gibi çeşitli yöntemlerle anlatılır. Bazen tüm film geriye dönüşler şeklinde anlatılır. Flaşlar hikâyeye farklı bir tat katma ve olaya daha geniş bir bakış açısı sağlamaktadır. Özellikle dizilerde kaçış yöntemi olarak hikâye tıkandığında mantıklı bir açıklama ile izleyiciyi rahatlatmanın bir yolu olarak sıkça kullanılmaktadır (Aytekin, Özdemir, 2019:171-172).

Anlatıcı, hikâyeyi farklı açılardan anlatan görüntü ve sestir. Filmdeki olaylar, eylemler, karakterler ve onların düşünceleri belli bir açıdan görüntü ve sesler aracılığıyla bizlere sunulmaktadır. Bu tür bir sunum kişinin gözünden gerçekleştirildiği için anlatımın niteliğini belirleyen bilgi alanında doğal olarak sınırlamalar meydana gelecektir (Sözen, 2008:578). Bir senaryonun anlatı boyutunu değiştirmenin, zenginleştirmenin ve ayırt etmenin yollarından biri de anlatıcıyı kullanmaktır. Özellikle büyük zaman dilimlerinde film girişlerinde gereksiz sahneleri özetlemenin bir yoludur. Filmdeki ana karakterlerin yeri ve zamanı hakkında detaylı bilgi filmin başında anlatıcı tarafından sözlü veya yazılı olarak verilebilir. Bu nedenle, yalnızca zaman kazandırmakla kalmaz, aynı zamanda hikâyenin temel aldığı bilgileri izleyicinin zihninde net bir şekilde sağlar. Bu bilgilendirici başlangıçta seyirci filme kahramanın yolculuğuyla başlar. Yine anlatıcı, filmdeki belirli temaları aktarmak ve anlaşılabilir yerleri ifade etmek için kullanılabilir. Ayrıca, sahne boyunca anlatıcıdan yararlanan filmler de mevcuttur (Aytekin, Özdemir, 2019:172). Ses, müzik, dekorasyon, oyuncular,

ışıklandırma, kurgu, kamera açısı, aksiyon gibi birçok görsel ve işitsel teknik özellikten oluşan anlatıcının en temel özellikleri anlatı perspektifinde karşımıza çıkar. Film anlatısındaki perspektif tartışması, taklit (mimesis) ve anlatı (diegesis) arasında bir karşılaştırma gerektirir. Taklit kavramı, tiyatro sahnesindeki eylemler ve sözler gibi doğrudan taklittir. Yazılı anlatı, aracı (yani yazar/anlatıcı) tarafından anlatıldığı için taklit edilemez. Bunun istisnası, anlatıcının dolayımının kaybolmuş gibi görüldüğü "doğrudan konuşma/iç monolog"dur (Sözen, 2013: 175). Duygular filmin kahramanı aracılığıyla işlenir. Filmdeki diğer karakterlerin duygularını yansıtan sahneler içermez. Çünkü; anlatı, karakterin yaptıklarının toplamıdır (Doğru, vd., 2021: 395).

### 3.2. Filmin Kahramanı

Filmdeki rol-karakter, filmin en temel bileşenlerinden biridir. Filmi anlamlı kılan ve izleyiciye bilgi aktaran araçtır (Bayrak, 2014: 106). Edebiyatta ve filmde karakterler, onların olayları ve bu olayların gerçekleştiği yerler vardır. Senaryo yazımı bir filmin kalitesini belirleyen faktörlerden biridir. İyi bir senaryodan kötü bir film çıkar denilebilir ama kötü bir senaryodan mutlaka iyi bir film çıkmaz. Öncelikle filmin tasarım aşamasında iyi ele alınması gerektiği görülmektedir. Filmin edebiyattan ödünç aldığı anlatım teknikleri senaryo aşamasında ortaya çıkmaktadır. Sonrası ise filmin benzersiz anlatı becerilerinin çalışmasıdır (Yüce, 2005:70).

Tüm sanat dallarında olduğu gibi sinema sanatında da belli kurallar tartışılmıştır. Filmin yaratılış nedeni olarak seyirci, filmdeki rol olgusunun başarı derecesini belirlemede etkindir (Bayrak, 2014: 109). Bunu yaparken de oluşturulduğu dönemin toplumsal dinamiklerini temel alır ve bugün ile geçmişi adeta iç içe geçirecek kültürel birikimin devamlılığını sağlamada köprü görevi görür (İrmak, vd., 2020:185). Filmler, toplumsal beğeni kazanmak ve insanların ilgisini çekmek için yoğun bir şekilde kültürel kodlar içermektedir. Bu nedenle sinema, karşılıklı anlayış ve anlayış açısından kültürler arası iletişimi desteklemede ve önyargıları azaltmada önemli bir unsur haline gelmiştir. Film, küreselleşmenin bir aracı ve içerdiği kültürel özelliklerin taşıyıcısıdır. Bu durum filmin kültürel bir unsur olarak varlığını daha da önemli kılmaktadır. Modern toplumda film tek başına ideoloji üretme de ideolojinin yayılmasında önemli bir rol oynar (Özkan, 2014: 340-342).

Bir filmin yapım sürecinin başlangıcı toplum yaşamına paraleldir. Sinemanın mesaj vereceği seyirci, kendi sinemasını kendi kültürüne göre şekillendirir. Bu durumda Türk toplumu kendi filmlerini kendi gelenek ve göreneklerine göre yönetmektedir. Film yapımcılarının izleyici takdirine ihtiyacı var. Bu nedenle yapımcı ile izleyici arasında bir bilgi alışverişi olmaktadır. Bu alışverişin sonucu bir bilgi olgusudur. Ortaya çıkan bilgiler de kullanmak isteyenler tarafından alınmakta ve amacına uygun olarak işlenmektedir. Teknolojinin bugünkü kadar gelişmediği bir çağda bilgi alışverişi aynı yöntemle ancak farklı kanallardan sağlanmaktadır. Ancak yapımcı ve yönetmen her zaman seyircinin görmek istediğini, nerede ve ne zaman görmek istediğini hızlı bir şekilde alır. Bilgi yayınlandıktan sonra karakterler ve sahneler bu şekilde oluşur (Bayrak, 2014:110). Ulusal karakter, insan duygu ve davranışlarını ifade eden bir sanat olarak sinema için önemlidir. Filmler genellikle belirli bir ulusun mensuplarının hikayelerini anlattığından, bize o millete özgü davranış kalıplarını gösterebilir ancak bazı durumlarda göstermeyebilirler de. Bu filmlerin milliyeti, diğer göstergelerle birlikte bu temsiller kullanılarak da tartışılabilir. Bir ülkenin sinemasının ulusal niteliğini film endüstrisinin ekonomik yapısı, devletin sinemaya yaklaşımı, sansür, yabancı filmlerin kullanılıp kullanılmaması, sinema sanatının durumu, ifade dili, yıldız sisteminin belirlenmesi, o ülkenin sinemasının tarihsel kökleri ve daha birçok unsur yer almaktadır. Bir ülkenin sinemasının ulusal karakteri, filmleri o ülkede benzersiz kılan unsurların toplamıdır (Yılmazok, 2018:148).

Bu bağlamda ele alınacak kuramlar, karakter oluşumundaki basit anlatımları ve karakter çözümlemesine katkıları nedeniyle bu araştırma temel alınarak hazırlanmıştır (Bayrak, 2014: 110). Greimas'ın eyleyenler modeline göre, araştırma nesnesi olarak seçilen filmleri göstergebilimsel yöntemlerle analiz ederek, Campbell'ın 'ayırılma- erginlenme- dönüş' aşamasını ve Propp'un masal anlatı perspektifini analiz edildiğinde, burada kahramanın gerçekleştirdiği serüvende ilginç noktalar olduğunu görülmüştür. Çalışmada temel anlamsal boyut incelemesi kapsam dışı tutulmuştur.

#### 3.2.1. *Joseph Campbell'in kahramanın sonsuz yolculuğu*

Joseph Campbell tarafından The Hero's Endless Journey (Kahramanın Sonsuz Yolculuğu) adlı kitabında özetlenen ve Monomit olarak adlandırılan yapısal model, türünün en önemli ve tanınan modellerinden biridir. Campbell, mitolojik kahramanların misyonunun her zaman aynı arketipi izlediğine inanmakta ve bu nedenle

Monomit'in mitolojik kahramanların yolculuğunu açıklamak için bir yol haritası olarak kullanılabileceği sonucuna varmıştır. Ayrıca bu yol haritasının dünyadaki birçok farklı kültürel efsane için geçerli olan evrensel bir model olduğunu iddia etmektedir (Akgün, 2008:67). 17 ögeye bölünmüş monomit, kahramanın yolculuğunun önemli aşamalarını temsil etmektedir. 17 maddelik bir monomitin üç ana bölüme ayrılabilceğini belirten, Campbell'ın bulgularına göre (2000:41); bu üç aşama aynı zamanda kahramanın yolculuğunun ana hatlarını da göstermektedir. Bu nedenle, ayrılma, erginleşme ve geri dönüş, bir monomitin üç ana bölümünü oluşturur. Campbell, bu üç ana bölümü monomitin temel birimi olarak adlandırmıştır.

- **Ayrılma (Yola Çıkış):** “Ayrılma” aşamasında önce kahramanı olağan hayattan ayıran ve onu maceraya götüren ve ardından kahramanı maceraya çağırarak değişiklikler olması muhtemeldir. Bu çağrılar birden fazla olabilir ve kahramanın bunlardan birini seçmesi gerekebilir. Yola çıkmayı seçen bir kahraman ya karşılaştığı ilk zorluk nedeniyle ya da henüz risk almaya hazır olmadığı için çağrıya cevap vermeyi reddedebilir. Bu aşamadan sonra kahraman genellikle çağrıyı kabul eder ve maceraya başlar. Macera başlar başlamaz, yolculuğunda onu koruyacak ve gerekirse ona ipuçları verecek bir karakterle tanışabilir (Seçmen, 2014:54).

1. Maceraya Çağrı: Bu, maceranızı başlamanın bir yoludur. Görünüşe göre hata, sadece tesadüfen beklenmedik bir dünya yaratır ve birey, anlaşılmaz güçlerle bir ilişki içine çekilir. Freud'un gösterdiği gibi, kazalar şanstın daha fazlasıdır. Bu, bastırılmış arzuların ve çatışmaların sonucudur. Bunlar, hayatın yüzeyindeki beklenmedik su kaynaklarındaki dalgalanmalardır. Ve ruhun kendisi kadar derin olabilirler. Bir kaza kadere yol açabilir. Kuvvetlerin eyleminin ilk tezahürü olarak, bir mucize gibi görünen Kurbağanın ‘elçisi’ dir: Görünüşünün krizi bir ‘maceraya çağrı’ dır. Çağırma her zaman değişimin gizemini gizler, tamamlandığında ölüm ve doğumla eşdeğer olan ruhsal bir geçiş alanı veya ritüel oluşturur. Bu maceralarda birdenbire ortaya çıkan karakterin, karşı konulamaz ve büyüleyici bir atmosfer ile hayatın yeni bir aşamasına işaret ederek bir rehber haline geldiği görülebilir.
2. Çağrının Reddedilmesi: Genellikle gerçek hayatta, mitlerde ve halk hikâyelerinde birçok cevapsız çağrı ve garip durumla karşılaşmaktadır. Çünkü her zaman başka ilgi alanlarına dönebilirsiniz. Aramayı reddetmek riski olumsuz bir duyguya dönüştürebilir. Zorluk, sıkı çalışma veya kültürel sorunlar, pozitif eylemde bulunma ve kurtarılabilir bir kurban olma konusundaki bariz gücü kaybeder (Campbell, 2013:74).
3. Doğaüstü Yardım: Çağrıyı reddetmeyecek olanlar için, kahramanın yolculuğundaki ilk karşılaşma, maceracının yeneceği ejderhanın gücüne karşı tılsım veren bir savunucudur. Nazik yaşlı kadının ve nazik tanrıçanın rolü, Avrupa peri masalı bilim camiasında tanınan bir özelliktir Hristiyan kutsal biyografisinde, bu rolü genellikle bir bakire üstlenir (Campbell, 2013:86). Bu doğaüstü yardımcının erkek formda olması nadir değildir. Masal kültüründe, o ormandaki bir çüce cadı, keşiş, çoban veya demirci olabilir ve kahramanların ihtiyaç duyduğu tılsımı ve tavsiyeleri sağlayacaklardır. Üst düzey mitler bu rolü, öbür dünyadaki rehber karakterlerde, öğretmenlerde, kayıkçılarda ve insanlarda oynar. Bu tür bir yardımcı gibi görünen kahraman, tabii ki telefona cevap veren kişi gibidir. (Campbell, 2013:89).
4. İlk Eşiğin Aşılması: Sıradan insan yalnızca belirli sınırlamalarla yetinmekle kalmaz, onlarla gurur duyar ve ortak inançlar ona keşfedilmemiş doğru atılan ilk adımdan korkması için her türlü nedeni verir (Campbell, 2013:94).
5. Balinanın Karnı: Balina göbeğinin görüntüsü, dünya çapında sihirli eşikten yeniden doğuş alanına geçişi simgeliyor. Kahraman, eşik gücünü kavramadı veya eşik gücünü kabul etmedi, ancak bilinmeyen dünyaya kayboldu ve ölü göründü (Campbell, 2013:107).

- **Erginlenme:** Erginlenme aşaması, yeni dost ve düşman karakterler belirlendiği birçok sınav ve testle dolu olan “sınavlar yolu” aşamasıyla başlar (Seçmen, 2014:54).

1. Sınavlar Yolu: Eşiği geçtikten sonra kahraman, garip, akıcı ve belirsiz bir fantezi dünyasında ilerleyecek ve bir dizi testten geçecektir. Bu, dünya edebiyatının mucizevi denemelerini ve işkencelerini doğuran mitolojik maceraların sevilen aşamasıdır. Bu aleme girmeden önce, kahraman,



tanıştığı doğaüstü yardımcılardan tavsiye, tılsım ve sırlar isteyecek veya ilk kez nazik bir güç olduğunu anlayacak ve insanüstü yolculuğunu destekleyecektir (Campbell, 2013:113).

2. Tanrıçayla Karşılaşma: Kahraman, tanıdığınız bir kişidir. Yavaş olgunluğun gelişmesiyle (yaşam olarak adlandırılır), tanrıçanın formu onun için bir dizi değişikliğe uğrar. Asla kahramanın kendisinden daha büyük olamaz, ancak sahip olduğundan daha fazlasını vaat edebilir. Kısıtlamaları çeker, yönlendirir ve kırar. Dahası, kahraman istediği gibi uyuyabilirse, o zaman iki tanınmış kişi herhangi bir kısıtlamadan kurtulacaktır. Kadınların zirvede maceraperest hissetmeleri için bir rehber (Campbell, 2013:133).
  3. Baştan Çıkarıcı Rolüyle Kadın: Dünya kraliçesinin tanrıçası ile gizemli evlilik, kahramanın yaşam üzerindeki tam egemenliğini temsil eder, çünkü bir kadın hayattır, kahramanların bildiği efendisidir (Campbell, 2013:138).
  4. Babanın Gönlnü Alma: Tanrı Tapınağı'nın hem dışında hem de içinde bulunur. Böyle bir şekil, kazanmış görüntünün işlevsel değerini gösterir ve puta tapanlar arasında neden uzun vaazların gereksiz olduğunu gösterir. Dindar bir kişinin ilahi bir sembol anlamında, derin bir sessizlik içinde ve doğru zamanda buluşmasını sağlar ve tanrıların söylediği şeydir. Yılanlar yerine altından yapırlar ve altın ölümsüzlüğü sembolize eder, bu da ölümsüzlüğün güzellik bedeni olan bir tanrının gizemli yaratıcı enerjisi olduğu anlamına gelir (Campbell, 2013:147).
  5. Tanrılaştırma: Yaradılışın gizemini sembolize etmenin temel yollarından birini, sonsuzluğun zamana geçişini, bir bireyin ikiye ve çoğuna bölünmesini ve ikisinin birliğinde yeni bir hayatın doğuşunu gösterir. Bu görüntü, kozmogonik döngünün başlangıcında durur, kahramanın görevinin sonuna uyarlanır, göksel duvar çöktüğünde, ilahi form bulunur ve hatırlanır ve bilgelik geri yüklenir (Campbell, 2013:176).
  6. En Son Ödül: Ölümsüz bir vücut için arzulanan en büyük lütuf, sonsuz süt cenneti içinde kesintisiz yerleşmesidir. Ruh ve beden için yiyecek, kalp için bir teselli, tam şifa armağanıdır (Campbell, 2013:202).
- **Dönüş:** Geri dönüş aşaması, kahramanın dünyasına yolculuğunun sonunda kazandığı ödülü aldığıda başlar. 'Dönüş eşiğini geçmek', kahramanın aşması gereken bir başka engel ise dönüş yolundadır (Seçmen, 2014:55).
    1. Dönüşü Reddetme: Bir kahramanın macerası, kaynağa girerek veya bir erkeğin veya kadının, insanın veya hayvanın kişileştirilmesinin yardımıyla sona erdiğinde, maceracı hayatını değiştiren yolculuğundan geri dönmelidir (Campbell, 2013:222).
    2. Büyülü Kaçış: Muzaffer kahraman bir tanrı veya tanrıçanın kutsamasını alırsa ve toplumu yeniden inşa etmek için bir iksirle dünyaya geri dönmesi için görevlendirilirse, Maceranın son aşamasında, doğaüstü efendinin tüm gücüyle desteklendi. Öte yandan, muhafızların muhalefetine rağmen ganimeti kazanırsa veya tanrılar ve iblisler kahramanın dünyaya dönme arzusunu uygunsuz bulursa, mitolojik dönüşümün son aşaması dokunaklı ve çoğu zaman saçma bir kovalamaca olacaktır. Bu kaçış, sihir önleme ve mucizeden kaçınma ile karmaşık hale gelebilir (Campbell, 2013:225).
    3. Dışarıdan Gelen Kurtuluş: Kahramanın gerçekleştirdiği doğaüstü macerasından sonra dünyanın gelip onu götürmesi gerekebilir. Çünkü bir yerde olmanın derin mutluluğu, uyanık halin kendi kendini çözmesi lehine kolayca bırakılamaz. Ve yine, biri hayatta olduğunda, buna hayat denecek. Toplum, ayrı duran ve kapıyı çalan herkesi kısıyor. Bu bizi, tüm harika yürüyüşlerin sadece bir giriş olduğu döngünün son dönüm noktasına getiriyor. Yani, paradoksal olan son dönüm noktasına, kahramanın mistik topraklardan gündelik dünyanın ülkesine dönmek için eşiği geçmesi son derece zor. Dışarıdan kurtulanlar, içeriden sürüklenen ya da rehberlerin tanrıları tarafından ödülleriyle incelikle taşınan bölünmüş insanlar, herkesin bahsi geçen lütufla saydığı uzun zamandır unutulmuş bir ortama tekrar girmelidir. Ego dağıtıcısı, toplumla yüzleşmek için hayat iksirini almak zorundadır ve makul sorgulamalar altında, aşırı saldırgan veya anlamakta güçlük çeken iyi bir insan tarafından saldırıya uğramalıdır (Campbell, 2013:236-244).

4. **Dönüş Eşiğinin Aşılması:** Bu iki dünya, ilahi ve insan, ancak farklı şekilde temsil edilebilir. Yaşam ve ölüm, gece ve gündüz olmak üzere iki ayrı kavramdır. Kahraman, bilinen bir ülkeden karanlığa doğru yola çıkar, macerasını orada bitirir ya da bizimle bağlarını yeniden kaybeder, hapse atılır ya da tehlikede olur ve dönüşü o bölgeden dönüş olarak tanımlanır. Ancak, iki krallık aslında birdir. Tanrıların alanı, bildiğimiz dünyanın unutulmuş bir boyutudur. İsteyerek veya istemeyerek bu boyutu aramak, kahramanın ne yaptığının tam anlamıdır. Sıradan yaşamda önemli görünen değerler ve ayrımlar, daha önce yalnızca ötekilik olan şeyin şaşırtıcı bir şekilde özümsemesiyle kaybolur (Campbell, 2013:245).
5. **İki Dünyanın Ustası:** Ustanın işareti, birinin ilkelerini diğerinin ilkeleriyle karşılaştırmadan zihnin diğerini tanımasına izin vererek, dünyanın iki bölümü arasında, zamanın nedensel derinliklerine gidip gelme özgürlüğüdür. Her seferinde tek bir yerden konuşabilirsiniz, ancak bu başkalarının anlayışını geçersiz kılmaz. Mitler genellikle aynı geçişin sırrını tek bir resimde göstermez. Bunu yaptıkları an, iletilmesi, değerlendirilmesi ve üzerinde düşünülmesi gereken değerli bir semboldür. İsa'nın görkemi böyle bir andı. Anında tam bir efsane: İsa'nın dönüşüne rehberlik, yol, rüya ve yoldaş. Öğrencileri, kendileri gizemlerin ustası olmayan, ancak iki dünyanın paradoksunu birlik içinde tamamen deneyimlemiş yetişkinlerdir (Campbell, 2013:258).
6. **Yaşama Özgürlüğü:** Mucizevi geçiş ve dönüşün etkisi; savaş alanı, her canlının yaşadığı ortamı ve başka bir canlının ölümünü sembolize etmektedir. Birçoğumuz gibi, insan kendisi için kaçınılmaz bir günahla mazur görüldü çünkü diğerleri kadar suçlu değildi, ama o, yanlış bir şekilde, bunun dünyadaki alışılmadık bir resim olduğunu ve sonuçta haksız bir engel olabileceğini iyi, yanlış bir şekilde resmetti. Bu tür bir özverilik sadece insan hakkında değil, Aynı zamanda insanlığın ve evrenin doğasının yanlış anlaşılmasına yol açar. Mitin amacı, bireysel bilinci kolektif irade ile eşitlemek ve hayata karşı bu kayıtsızlık ihtiyacını ortadan kaldırmaktır. Bu, zamanın geçiş sahnesi ile sonsuz yaşam arasında gerçek bir bağlantı sağlar (Campbell, 2013:267).

Sigmund Freud ve Carl Gustav Jung'un psikolojik araştırma sonuçları Joseph Campbell'ın eserlerinde etkileri görülebilir. Mitler, zaman ve mekânda bağımsızdır; Kısacası, tüm insanların birlikte çalıştığı yöntem, Campbell'ın Jungcu yönteminin bir örneği olarak alınabilir. Campbell, efsanenin arkasındaki renkli ve çeşitli evrensel benzerlikleri açıklamak için Jung'un arketipini ve kolektif bilinçsizlik kavramını kullanır. Campbell ayrıca rüyalar ve efsaneler üzerine yaptığı karşılaştırmalı çalışmasına da dikkat çekmektedir. Sigmund Freud, Carl Gustav Jung, William Stekel, Otto Rank vb. isimlerde rüyalar ve mitlerin incelenmesinin çok önemli olduğuna inanıyordu ancak mitlerin ve rüyaların tamamen karşılaştırılamayacağına da vurgu yapmaktadırlar (Akgün, 2008:66).

### 3.2.2. Greimas'ın eyleyenler modeli

Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse işaret, bilincimizdeki görüş ve görüşü hatırlatan, aklımıza getiren nesnelere meydana gelmektedir. Göstergibilim, nesne için gösteren adını ve kavramın ifade edilmesi içinde gösterilen ifadesi kullanılır. Gösteren, gösterenin maddi ve fiziksel olarak meydana getirirken, gösterilen somut olmayan kavram ve olgulardan oluşmaktadır.

Edebi göstergibilim, çeşitli anlatılar için perspektifler sağlama rolünü üstlenmiştir. Çok anlamlı anlatımlarla uğraşırken, anlatının kendi içinde tutarlı ilişkiler kurarak metni yeniden düzenler. Metnin üretim sürecini ortaya koymaya çalışırken, her bir öge arasında tutarlı veya tutarsız ilişkiler olduğunu varsayarak bu ilişkileri ortaya çıkarabilen metodik bir yaklaşım kullanır. Başka bir deyişle, anlamı üreten koşulları belirlemek için bazı araçları kullanarak metin oluşturma sürecini gerçekleştirmeye çalışır (Sara Kuzu, 2004:35).

Anlatı Analizi, Greimas'ın anlatı müfredatında aktörler düzleminde hikâye alınarak, Aktörün sözdizimsel işlevinin gerçekleştiği en basit sözdizimsel anlatı yapısı olarak tanımlanabilecek temel tümceyi belirlemektir. Sara Kuzu'ya (2004: 38) göre; temel ifadede en az iki katılımcı (O ve N) arasındaki ilişkiden doğar ve iki şekilde oluşur:

1. Durum sözcüğü; Bağlamsal söylem (özne ve nesnenin ayrılması veya bağlanması)
2. Edim sözcüğü; Fiil söylemi (devlet söylemini başka bir devlet söylemine dönüştüren söylem)

Anlatının inşası, en az bir başlangıç durumu (durum ifadesi) ve bir son durum (başka bir durum ifadesi) ile bu iki durum arasında temelden değişebilen bir "dönüşüm öznesi" (eylem ifadesi) gerektirir.

Bu durumda önce durum kelimelerinin belirlenmesi ve ardından bu kelimelerin dönüşümlerinin takip edilmesi gerekir. Kıran'a (2000) göre; bu süreç dört aşamadan oluşur:

1. Sözleşme veya eylem (başlangıç durumu): Bu, bir dizi değer içinde gerçekleştirilmesi gereken bir diyagramın teklif edilmesi ve kabul edilmesi aşamasıdır. Başka bir deyişle, gönderici, belirli bir amaca ulaşmak için anlatı sözdizimini dönüştürecek özneyi etkiler ve yönlendirir; bu, gönderici ile özne arasında bir sözleşme imzalama aşamasıdır.
2. Edinme: Anlatım şemasının ikinci aşaması, deneğin, göndericiyle yaptığı sözleşmeye göre gerekli işlemleri yapabileme, gerekli değişiklikleri yapabileme ve hareket edebileme becerisini kazandığı aşamadır. Anlatı göstergeliliği bu yetenekleri dört türe ayırır: a) yapmak zorunda olma, b) yapmak isteme, c) yapabiliyor olma (*güç*), d) nasıl yapılacağını bilmek (*bilgi*).
3. Eylem: Bu aşamada kişi bir durum ifadesinden başka bir duruma geçer ve özne edindiği kipsel yeteneği kullanarak dönüştürme işlemlerine döner. Öznenin iradesi, gücü ve bilgisi, eylemlerini gerçekleştirmesini sağlamak için birleşir. Bazen engelleyicinin yetenek aşamasındaki etkinliği, öznenin davranış aşamasına geçişini engeller.
4. Tanıma ve yaptırım (sonuç durumu): Bu aşamada özne, nesneye uygulanan dönüştürme işleminin son halini gözlemler. Öte yandan gönderici, dönüşümün doğruluğunu ve gerçekliğini değerlendirir ve konuyu kurulan sözleşmeye göre kahramanı ödüllendirir veya cezalandırır (Sarı Kuzu, 2004:38).

### 3.2.3. *Vladimir Propp'un masal anlatısı perspektifinden*

Halk masalları çalışmasında Vladimir Propp, olağanüstü hikayelerin yapısal özelliklerine özel önem verdi. Propp, sıradışı hikayelerin renkli ve değişken görünümünün arkasında ortak bir yapı olduğunu iddia ederek, 31 fonksiyonel yapı tespit etti. Bu işlevler arasında önce kahramanları ve eylem öğelerinin görüldüğünü görebilirsiniz. Karakterden istenen eylem çok önemlidir ve karakter bu şekilde tanımlanır (Seçmen, 2014:57)

V. Propp'un bu 31 anlatım birimini işlev olarak adlandırmasının nedeni anlatı birimlerinin anlatının gelişiminde kendilerinden daha önemli bir rol oynadığına inanmasıdır. Masalarda işlevler ikilidir. V. Propp logosunun otuz bir işlevi birçok alt başlığa ayrılmıştır. Her peri masalı tüm bu özellikleri bulamayabilir, bazı masalarda ise işlevlerin sırası değişebilir (Uğur, Günaydın, 2018:31).

Vladimir Propp halk hikâyeleri üzerine yaptığı araştırmasında, sıra dışı hikâyelerin yapısal özelliklerine özel bir önem vermiştir. Sebebi ise sıra dışı hikâyenin onlar üzerinde bir etkisi olmasıdır. Sıra dışı hikayelerin çeşitlilik ve tezahür açısından zengin olduğunu ve ortak bir yapı olduğunu öne süren Propp, Rus halk hikayelerini analiz ederek bu iddiasını kanıtlamaya çalıştı. Bu analizde tespit ettiği otuz bir özelliği dikkate aldığımızda kahramanlar ve aksiyon unsurlarının öne çıktığını görebiliriz. Karakteri anlatırken gösterilmesi beklenen hareketler önem kazanmaktadır (Akgün, 2008:57).

V. Propp'un hikâye analizinde yer alan işlevler, diğer işlevleri dışlamaz. Genellikle, aynı olay dizisinde iki ikili fonksiyon vardır. Bu iki ikili fonksiyon şunlardır: saldırganla çatışmak ve kahramanın zaferi (H-J), sıkı çalışma ve başarılması (M-N). Bu işlevlerin her ikisi de bazı anlatılarda ve diğer anlatılarda bulunabilir. İncelediğimiz filmlerdeki özellikler arasında tutarlı bir ilişki bulunmaktadır. Hiçbir fonksiyon başka bir fonksiyonu soyutlayamaz. Film, saldırganla çatışmanın ikili işlevini ve kahramanın zaferini (H-J) içerir (Uğur, Günaydın, 2018:38).

Masallar çok çeşitli olduğu ve belli ki onları tüm çeşitliliği içinde hemen inceleyemeyeceğimiz için, bütünü birçok parçaya ayırmak, yani sınıflandırılması gerekmektedir. Bilimsel açıklamanın ilk adımlarından biri doğru sınıflandırmadır. İncelemenin doğruluğu ise yapılan sınıflandırmanın doğruluğuna bağlıdır. Sınıflandırma tüm çalışmaların kaynağında yer alsın da aynı zamanda ön derinlemesine araştırmanın ürünü olmalıdır. Ancak tam tersini görüyoruz: Araştırmacıların çoğu sınıflandırma ile başlıyor, dışarıdan hazırladıkları bu sınıflandırmayı bütüne koyuyorlar; ama aslında bütünden bir sınıflandırmaya varmaları gerekir. Dahası, daha sonra

göreceğimiz gibi, sınıflandırıcılar genellikle en basit bölümlere kurallarına bile uymazlar. Speranski'nin bahsettiği çıkmazın nedenlerinden biri budur (Propp, 1985: 9).

Propp, masallarından yola çıkarak bir harita oluşturmuş ve maceranın kötü eylemlerle başladığı sonucuna varmaktadır. Kötülüğün yarattığı kusurun bir sonucu olarak, kötülüğü telafi etmek veya ortadan kaldırmak için görevlendirilir. Bu görevde kahramanın karşısında ve yanında durmak isteyenler olacaktır. Kahraman; bu engeller karşısındaki başarısızlıkları, sınavlar ve denemeler ile eksikliklerini telafi eder ve görevin başarıyla tamamlanması sonucu ödüllendirilir (Seçmen, 2014:60)

Propp, bu dört cümleye dayanarak masalların sabit ve değişken değerlerini belirlemesi gerektiğini belirtir. Değişken değerleri kişisel isim ve nitelik olarak belirtirken; Değişmez değerler olarak hikayedeki karakterlerin davranışlarına ve işlevlerine işaret ederler. Propp, eylemi hikâyenin değişmez değeri olarak görür ve buna göre analiz eder. Bu yüzden insanlar analizlerini fonksiyona göre derinleştirirler (Propp, 1985: 30)

Bu sayılan durumlarda, değişmez değerlere sahip değişken değerlerle karşılaşırız. İnsanların isimleri ve sıfatları değişiyor; Sabit, bireylerin eylemleri veya işlevleridir. Buradan, masalın genellikle farklı insanlara aynı eylemleri yaptırdığı anlaşılabilir. Bu da insanların işlevlerini onlardan uzaklaştırarak masalları incelememizi sağlar (Propp, 1985: 23)

Kahraman, birçok deney ve testle eksiklikleri giderir ve sonunda görevi tamamladığında ödüllendirilir. Genel anlatım sürecindeki işlevler yukarıda bahsettiğimiz sırayla birbirini takip etse de 7 kişi etrafında dağıtmıştır (Propp, 1985: 3)

1. Saldırganın (ya da kötü kişinin) eylem alanı: Kötülükle, çatışmalarla ve diğer kahramanlarla savaşma çeşitleri. İzleme süreci.
2. Bağışçının (ya da sağlayıcının) eylem alanı: Sihirli nesneyi aktarmaya hazırlama ve sihirli nesneyi kahramana verme.
3. Yardımcının eylem alanı: Kahramanın uzayda yer değiştirmesi, kötülüğün veya kusurların ortadan kaldırılması, izleme sürecinde yardım, zor görevlerin yerine getirilmesi, kahramanın dönüşümü.
4. Prensesin (aranılan kişinin) ve babasının eylem alanı: Güç işi yapmaya, özel işaretler uygulamaya, sahte kahramanları ifşa etmeye, gerçek kahramanları tanımaya, ikinci saldırganı cezalandırmaya ve evlenmeyi isteme...
5. Gönderenin eylem alanı: Yalnızca kahraman gönderme işlevini içerir.
6. Kahramanın eylem alanı: Arayış amacıyla gidiş, bağışçı taleplerine cevap vermek ve evlenmek amacıyla.
7. Düzmece Kahramanın eylem alanı: Aramanın amacı, bağışçının isteklerine olumsuz bir tepki vermeyi içerir. Belirli bir işlev olarak temelsiz argümanları kapsar.” (Propp, 1985:83-84)

Yedi eylem alanı dikkate alındığında, Propp'nın temel rolleri isimlendirerek bir genellemeye ulaşılabılır. Savaşçı karakterler, bağışçılar, yardımcıları, prensesler, gönderenler, kahramanlar ve sahte kahramanlar tanımlanırken bu karakterlerin işlevleri kullanılacaktır. Diğer bir deyişle roller, aldıkları eylemlerle tanımlanır (Akgün, 2008:66).

Propp'a (1985:28-62) göre belirlediği otuz bir işlevi açılış durumunun ardından sıralamaktadır.

1. *Aileden biri evden uzaklaşır (Tanımı: uzaklaşma, simgesi β) (s.28)*
2. *Kahraman bir yasakla karşılaşır (Tanımı: yasaklama, simgesi γ) (s.29)*
3. *Yasak çiğnenir (Tanımı: yasağı çiğneme, simgesi δ) (s.30)*
4. *Saldırgan bilgi edinmeye çalışır (Tanımı: soruşturma, simgesi ε) (s.30)*
5. *Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar (Tanımı: bilgi toplama, simgesi ζ) (s.31)*
6. *Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener (Tanımı: aldatma, simgesi η) (s.31)*

7. *Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur (Tanımı: suça katılma, simgesi θ) (s.32)*
8. *Saldırgan, aileden birine zarar verir (Tanımı: kötülük, simgesi A) (s.33)*  
*(b). Aileden birinin bir eksiği vardır; aileden biri bir şeyi elde etmek ister (Tanımı: eksiklik, simgesi a) (s.35)*
9. *Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur. Kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir (Tanımı: aracılık, geçiş anı, simgesi B) (s.36)*
10. *Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir (Tanımı: karışıt eylemin başlangıcı, simgesi C) (s.38)*
11. *Kahraman evinden ayrılır (Tanımı: gidiş, simgesi ↑) (s.38.)*
12. *Kahraman büyüü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır (Tanımı: bağışçının ilk işlevi, simgesi D) (s.39)*
13. *Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir (Tanımı: kahramanın tepkisi, simgesi E) (s.41)*
14. *Büyüü nesne kahramana verilir (Tanımı: büyüü nesnenin alınması, simgesi F) (s.42)*
15. *Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da yol gösterilir (Tanımı: İki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk, simgesi G) (s.50)*
16. *Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir (Tanımı: çatışma, simgesi H) (s.51)*
17. *Kahraman özel bir işaret edinir (Tanımı: özel işaret, simgesi I) (s.51)*
18. *Saldırgan yenik düşer (Tanımı: zafer, simgesi J) (s.52)*
19. *Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır (Tanımı: giderme, simgesi K) (s.54)*
20. *Kahraman geri döner (Tanımı: geri dönüş, simgesi ↓) (s.55)*
21. *Kahraman izlenir (Tanımı: izleme, simgesi Pr) (s.55)*
22. *Kahramanın yardımına koşulur (Tanımı: yardım, simgesi Rs) (s.57)*
23. *Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da bir başka ülkeye gider (Tanımı: kimliği gizleyerek gelme, simgesi O) (s.58)*
24. *Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer (Tanımı: asılsız savlar, simgesi L) (s.59)*
25. *Kahramana güç bir is önerilir (Tanımı: güç iş, simgesi M) (s.60)*
26. *Güç is yerine getirilir (Tanımı: güç işi yerine getirme, simgesi N) (s.60)*
27. *Kahraman tanınır (Tanımı: tanı(n)ma, simgesi Q) (s.60)*
28. *Düzmece kahramanın. Saldırganın ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar (Tanımı: ortaya çıkarma, simgesi Ex) (s.)*
29. *Kahraman yeni bir görünüm kazanır (Tanımı: biçim değıştirme, simgesi T) (s.61)*
30. *Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır (Tanımı: cezalandırma, simgesi U) (s.61)*
31. *Kahraman evlenir ve tahta çıkar (Tanımı: evlenme, simgesi W°o)''.*

#### 4. BULGULAR

Günümüzde film analizi için birçok yöntem kullanılmaktadır. İçerik analizi, göstergebilimdeki ve çeşitli teorilerdeki veya karşılaştırmalı analizdeki yöntemlerden biridir. Erdoğan'a (2011: 230) göre; 'Her işaret bir işareten (işaretin maddi biçimi; gösteren, anlam veren) ve işaret edenden (işaretin temsil ettiği kavramdan; gösterilenden, anlam verileden) oluşur'.

Çalışma kapsamında, sözlü anlatım türleri, kahramanın temel yapı taşları ve çağdaş filmlerde sinemadaki yerini nasıl elde ettiklerine dair yolculuk haritası üzerine bilimsel araştırmalar yapan Joseph Campbell, Rus masal bilimcisi Vladimir Propp'un yapısal analiz yöntemiyle 'Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu' adlı eseri incelenmiştir. Yapılandırmacılık perspektifinden yapılan çalışmada, Propp'un 31 maddelik anlatısındaki 'işlevselci' düzen, seçilen filmlere uyarlanmaktadır. Bu bağlamda, bu filmlerdeki anlatının nasıl inşa edildiğine ve anlamın nasıl inşa edildiğine ilişkin sorulara yanıt aranmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın bu bölümünde, Serkan Zelzele'nin filmi Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu incelenmiştir. Filmde ağırlıklı Evliya Çelebi karakterinin ve diğer karakterlere değinilerek değişen kahramanın yol analizini; Joseph Campbell tarafından belirlenen kahramanın yolculuğuna göre incelenmiştir. Bu bölümde, Campbell'in, ayrılma- erginlenme- dönüş arketipleri 'Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu' filmindeki karakterlerin hikayedeki rolü ve olay işleme yöntemleri değerlendirilerek detaylı bir analiz yapılmıştır. Greimas'ın eyleyenler modeli ve Vladimir Propp'un Masal Anlatısı Perspektifi çerçevesinde örnekleme alınan film kapsamında değerlendirilmiş ve analizi yapılmıştır.

"Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu" filminin başında hemen hemen tüm anlatılarda görülen sıradan bir dünya sahnesi belirir ve burada kahramanın gündelik dünyası tasvir edilir. Sıradan dünya sahnesinde filmin karakterleri, tarihi ve çatışma noktaları seyirciye gösterilebilir. Buna bağlı olarak Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu filminde de olağan dünyanın tanıtılmasında Evliya Çelebi'nin Dünya'da gezdiği yerler ve hikâyesinin, macerasının geçeceği coğrafya gösterilmektedir. Dünya'yı gezmek isteyen Çelebi, dünyayı gezmeye ömrünün yetemeyeceğini fark edince efsanevi ölümsüzlük suyunu aramaya karar verir. [Propp İşlevi: 9- Kötülük veya eksiklik haberleri yayılır. Kahraman bir dilek veya bir emirle çağrılır, gönderilir veya serbest bırakılır. (Tanımı: aracılık, geçiş anı, simgesi B)]. Hikâyenin geçtiği 1682 yılında Nil nehrinin kaynağını arayan Evliya Çelebi, Eline geçen yanan İskenderiye kütüphanesinden kurtarılan bir elyazması olan harita sayesinde buraya kadar gelmiştir.

Çelebi'nin ölümsüzlük suyunu bulma çabası filmdeki *maceraya çağrı* aşamasıdır. Çelebi'nin kendi isteğiyle atıldığı bu macerada *çağrının reddi* aşaması bulunmamaktadır.

Haritanın özelliği olan iki katmanlı olması sıradan bir kâğıt gibi görünen ilk katman ve kuvvetli bir ışık kaynağını tutulduğunda içindekileri gösteren ikinci katman. Harita bu ikinci katmanda gizlenmiş, yıllar de sır olarak kalabilmiştir.

Ancak Nil nehri boyunca birçok hayvan simgesi ile karşılaşan Çelebi nereden, nasıl kaynağa ulaşacağını bulamaz. Penceresinin önüne konan Kaz sayesinde aydınlanma yaşar. [Propp İşlevi: 10- Arayan Kahraman harekete geçmeyi kabul eder (Tanımı: karşıt eylemin başlangıcı, simgesi C)]. Ölümsüz olarak adlandıran Kartal gibi bazı kuş simgeleri dikkatini çekmiştir. Çelebi eline harita geçmesine rağmen onu çözmekte zorlanmaktadır. Penceresine konan kuş sayesinde gelen fikir çözüm bulma aşaması için yardımcıdır. Çelebi'nin Kaz tarafından ilerideki görevi için yardımı ve yanında yolculukta olması *doğüstü yardım* aşamasını temsil eder.

Çelebi büyük bir ilerleme sağlamasına yardımcı olan Kaz ile beraber nehirde kürek çekmektedir. [Propp İşlevi: 1- Aile bireylerinde biri evden uzaklaşır. (Tanımı: uzaklaşma, simgesi β)]. Tekneden inip kartal işareti aramak için yürümeye başlarlar. Ancak iki yerli Çelebi ve Kazı takip etmektedir.

Kartal şeklindeki kayayı bulan Çelebi ve kaz kıyıda durarak kaynağın "Su, suyun içinde" ve bir başka kaynakta "karanlıklar ülkesinden gelen" olarak suyun içinden geldiğine inanılan bazı kaynaklardan bahsedildiği için kaynağı nehrin içinde aramaya başlar.

Eşyalarını kenara koyup, suyun içine atlayan Çelebi, suyun derinliklerinde örnek su alır ancak su acı çıkınca tekrar dalar ve daha derine iner. Daha da derinde kaynağı görür [Propp İşlevi: 15- Kahraman aranan eşyanın bulunduğu yere ulaştırılır, yönlendirilir veya yol gösterilir. (Tanımı: İki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk, simgesi G)] ancak çok derin olduğu için nefesi yetmez. Bu nedenle bir düzenek kurmaya başlar. [Propp İşlevi: 13- Kahraman, gelecekte kendisine bağış yapacak kişinin (bağışçının) eylemlerine tepki gösterir. (Tanımı: kahramanın tepkisi, simgesi E)].

Düzeneği kurduktan sonra tekrar dalar. Matarasına suyu doldurmayı başarır [Propp İşlevi: 14- Kahramana büyülmüş eşya verilir. (Tanımı: büyülmüş nesnenin alınması, simgesi F)] ancak hemen arkasında beliren yengeç Çelebi'ye saldırır. [Propp İşlevi: 12- Kahramanın sihirli bir eşya veya yardımcı elde etmesini sağlayan bir test, sorgulama, saldırı vb. ile karşı karşıya kalır. (Tanımı: bağışçının ilk işlevi, simgesi D)]. Düzeneğini kullanarak hem sudan hızlı çıkar ben de Yengecin saldırısından kaçmayı başarır.

İki yerli hala Çelebi'yi ve Kazı izlemektedir. Suyu içen Kaz hızla uçar, çeviklik kazanır ve artık konuşabiliyordur. İkisi de şaşkınlık içinde kalır. Çelebi'nin de suyu içmesi ile beş duyu organı artık daha kuvvetlidir. [Propp İşlevi: 17- Kahraman olağan dışı bir işaret kazanır. (Tanımı: özel işaret, simgesi I)].

Çelebi kalan suyu ve haritayı güvenceye almak için Kazı görevlendirir. Emanetleri İstanbul'a götürmesini öğle vakitlerinde Galata Kulesi 'nde onu beklemesini söyler.

Nehrinden çıkan bir timsah Çelebi'ye saldırır. Timsahın saldırısı onu oyalanmasına sebep olur. [Propp İşlevi: 2- Kahraman yasak olanla karşılaşır. (Tanımı: Yasaklama, simgesi γ) ve Propp İşlevi: 3- karşılaşılan yasak çığnır. (Tanımı: yasağı çığneme, simgesi δ) Bu aşamada yeni gelen kişi ortaya çıkar. Bu kişiyi saldırgan (kötü adam) olarak tanımlayabiliriz. Kötünün rolü, mutlu bir ailenin huzurunu bozmak, talihsizlik yapmak, kötülük yapmak ve zarar vermektir (Propp, 1985:30). Burada timsah, Çelebiyi oyalamasaydı belki Kraliçe'ye yakalanmayabilirdi. Ancak yakalansa da timsahtan kurtulmayı başarmıştır.]. Etkisiz hale getirmesinin ardından yerliler saldırmaya başlar. [Propp İşlevi: 16- Kahraman ve kötü, çatışma içinde karşı karşıya gelir. (Tanımı: çatışma, simgesi H)]. Ardından kraliçe gelir ve Çelebi 'den ölümsüzlük suyunu ister. Çelebi bilmezden gelse de ona vermesi için adamlarına onu bağlamasını emreder. Suyu vermediği takdirde Nil nehrine kurban edilmesini söyler. [Propp İşlevi: 6- kötü kurbanını aldatmaya veya servetini ele geçirmeye çalışır. (Tanımı: aldatma, simgesi η)]. Hala bir miktar su kalan matarayı arkadan gelen kraliçenin adamı alır.

Kraliçe ülkesine sürülmüş, topraklarını kaybetmiştir. Veziriyle beraber dört-beş adamı ve üç-dört yerli yanında kalmıştır. Ölümsüzlük suyunu arayan kraliçe her karanlık deliğe ve mağaraya baktığını ama bulamadığı için karanlık diyarın bulunmasını ister. Çelebi'ye ait su matarasından kraliçeye su koyan askeri gören Çelebi hala içerisine su olabileceğini düşünerekten su içmemesi için ortalığı birbirine katar. İçerisinde kalan Ölümsüzlük suyunu kurtarmak için direnen Çelebi, gücünü gösterir. Bu kargaşanın ardından Çelebi ilk defa gerçek kimliğini, gücünü göstermiş olur. Böylece Çelebi, Kraliçe ve adamlarını alt ederek *ilk eşyi* aşmıştır.

Bu sırada kraliçe içeceği su, kraliçe ve vezirin üzerine dökülür. [Propp İşlevi: 19- Birincil kötülük ortadan kaldırılabılır veya eksiklikler giderilir. (Tanımı: giderme, simgesi K) buradaki işlev giderilememiş, başarısız olmuştur.]. Zehirli oklarla vurulan Çelebi zehre direnince ölümsüz olduğu anlaşılır ve adamlar peşine düşerler. Ancak nehirdeki sala düşen Çelebi ortadan kaybolur. [Propp İşlevi: 11- Kahraman yaşam alanından ayrılır. (Tanımı: gidiş, simgesi ↑)]. Kraliçe, Çelebi'yi hem elinden kaçırmış hem de kaybetmiştir. [Propp İşlevi: 18- Kötü yenik düşer. (Tanımı: zafer, simgesi J)].

Bir süre sonra Çelebinin oklarla vurulmuş olarak nehirde kaybolması, kraliçenin ölümsüzlük suyunu kaybetmiş olmasını gösterir. Oklarla vurulan Çelebi'nin kimliğinin ortaya çıkması ve peşinde kimlerin olacağını bilen Çelebi, Campbell'ın *balinanın karnı* aşamasına geçmiştir.

Dökülen su sayesinde içerisinden çok az ölümsüzlük suyu bulunmasından kaynaklı olarak ölümsüz değil sadece yüzyıllar boyunca yaşayacaklardır. [Propp İşlevi: 7- Kurban aldatılır ve istemeden düşmana yardım eder. (Tanımı: suça katılma, simgesi θ)]. Çelebi'nin kimliğinin ifşa olmasıyla kraliçe ve vezir onu İstanbul'da aramaya başlar. [Propp İşlevi: 4- Kötü bilgi almaya çalışır. (Tanımı: soruşturma, simgesi ε) ve Propp İşlevi: 5- Kötünün kurbanı hakkında bilgi toplar. (Tanımı: bilgi toplama, simgesi ζ)].

Hikâyenin temel karakterleri ve hikâyenin tarihi anlatıldıktan sonra hikâyenin ana kahramanımız için dönüm noktasının başlayacağı İstanbul'da 332 yıl sonrası anlatılmaya başlanır.

Polis arabaları soygun yapmakta olan Dolileri kısıkrak yakalar. Komiser Kemal kraliçenin oluşturduğu Doli klonlarından (Kraliçe'nin klonlardan kurduğu bir örgüt) birkaç adamı da daha önce yakalamıştır. Kraliçe, teknolojiye ayak uydurmuş, gelişmiş ve ekibini klonlarla büyütüştür. Bilim adamı olan vezir, ürettiği projeler ile (nanoteknoloji, mikro-teknoloji, genetik...gibi) Kraliçenin ileri teknolojinin sahip olmasını sağlamıştır. Yaptığı düzmece soygun ile Komiser Kemal'i oyalayarak Kimya fabrikasından Dolilerine bir asit çaldırır.

Kraliçenin planı, vezirin hazırladığı yeni zehri önce şehir su şebekesine karıştırıp, önce şehri sonra dünyayı hipnotize ederek insanları kendisine itaat etmesini sağlayarak, dünyaya hükmetmeyi planlamaktadır. Vezirin kurduğu kamera ağı ve yazılımı programı ile saniye saniye tarayarak Çelebi'yi aramaktadır. Zehrinin etkisi geçtiği zaman, anında Çelebi'yi yakalayabileceklerdir.

Komiser Kemal'in babası ve yeğeni Can İstanbul boğazında balık tutarlarken Çelebi'nin salını bulurlar. [Propp İşlevi: 29- Kahraman yeni bir görünüme kavuşur. (Tanımı: biçim değiştirme, simgesi T) yaşlı olması gereken Çelebi hala genç görünümündedir.].

Çelebi, Kraliçenin peşinden *sınavlar yoluna* da girmiş olur. Yardımcısı ve dostu Kaz, Çelebi'den uzaktadır ve onu yıllardır görmemiştir. Kraliçe, Çelebi'nin yerini tespit etse de onu elinden geçirir. Kraliçe'nin adamları, Çelebi'yi yakalamak için takip etmeye başlar ancak henüz yakalayamamışlardır.

Can Çelebi'yi alıp eve götürür. [Propp İşlevi: 22- Kahramana yardım için gelinir. (Tanımı: yardım, simgesi Rs)]. Dede ise yetkililere kayıp birini bildirmek için karakola gider. Çelebi, Dede'nin evinde Tanrı misafiri olarak kalacaktır. [Propp İşlevi: 23- Kahraman kendi evine veya başka bir ülkeye gelir ve kimliğini gizler. (Tanımı: kimliği gizleyerek gelme, simgesi O)]. İkili yolda yürürken Çelebi etrafında gördüğü şeyler (arabalar, motorlar, kaykay kayan gençler, yüksek binalar...) karşısında şaşkındır.

Can: "seni ve seyahatnamesi tüm dünya biliyor."

Çelebi: "Tüm dünya mı? Benden önce namım dolaşmış dünyayı desene, esas ölümsüzlük bu kanlı canlı olsam n'olur." (Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu 34:56).

Wingo'nun (Çelebi'nin Kaz'ı) peşine kargalar düşmüştür. Fahrettin karga Wingo'nun sırtındaki çantaya göz koymuş adamlarına (diğer kargalara) o çantayı almalarını emretmiştir. Kâmil ve Hakkı kargaları Fahrettin için çalışmaktan memnun olmasa da emirlerine uymaktadırlar.

Çelebi en sonunda tekrar kameralara takılmış, [Propp İşlevi: 20- Kahraman geriye dönüş yapar. (Tanımı: geri dönüş, simgesi J) ve Propp İşlevi: 21- Kahraman takip edilir. (Tanımı: izleme, simgesi Pr)] Kraliçe yakalanması için emir vermiştir. Çelebi, gelişmiş duyma yeteneğini sayesinde ona pusu kuran adamları duyar ve onları etkisiz hale getirir. Can'ı kucığına aldığı gibi kaçmaya başlar. Elinden kaçırılan Kraliçe ise tüm Dolileri şehre salar.

Çelebi *sınavlar yolu* aşamasında birçok tehlikeyle yüzleşir. Kraliçe, Vezir, Doliler Çelebi'nin aşmak zorunda olduğu engellerin en önemlilerindedir.

İkinci vaktini kaçırdı için Galata'ya gitmek yerine Can'ın dedesinin evine giderler. O gece misafir olarak canın dedesinin evinde kalır. İkinci vaktini kaçırmaması filmin bu aşamasında *bastan çıkarıcı olarak kadın* aşamasını *zamanla* temsil etmektedir. İkinci vaktini her kaçırdığında sonraki günün ikinci vaktini beklemesi gerekmektedir.

Kamerallardan kaybolan Çelebi, Kraliçe'nin küplere binmesine sebep olur. Can'ın evini bulup evin önüne pusu kuran Doliler Çelebi'nin dışarı çıkmasını beklerler. Evden çıkan Can ve Çelebi önde, arkalarında Doliler koşuşturmakta. Onları gören Muhabir Suna ve Kameraman Cingöz de peşlerine takılır. Daha sonrasında ise komiser Kemal arabasıyla kovalamacaya dahil olur. Zamanında Galata kulesine varmak için Sultanahmet Cami'sinin gizli geçidini kullanmaya karar verir Çelebi. Can ve Çelebi bu gizli alt geçit sayesinde Galata kulesine ulaşırlar.

Galata'ya varan Çelebi Kaz'ı Wingo ile buluşur. [Propp İşlevi: 27- Kahramanın kimliği ortaya çıkar. (Tanımı: tanı(n)ma, simgesi Q)]. Wingo yıllarca suyu ve haritayı korumuştur. Suyu Çelebi'ye verecek iken Kâmil Karga şişeyi çalar. Fahrettin ve diğer kargalar da peşine düşer. Bu sırada Kraliçe, Can'ı kaçıtır. [Propp İşlevi: 8- Kötü aile bireylerinden birine zarar verir. (Tanımı: kötülük, simgesi A)]. Su karşılığında Can'ı vereceğini söyleyerek iskelede buluşma teklifi önerir. [Propp İşlevi: 25- Kahramana zor bir görev teklif edilir. (Tanımı: güç iş, simgesi M)]. İskeleden denizaltına binen Çelebi, Muhabir Suna ve Kameraman Cingöz içeride Kraliçenin yanına giderler. [Propp İşlevi: 28- Sahte kahramanın, saldırganın veya kötü adamın gerçek kimliği ortaya çıkar. (Tanımı: ortaya çıkarma, simgesi Ex) yıllarca Dolilerin yaptığı suçların Kraliçe'nin kontrolünde olduğu ortaya çıkar.].



Can'ı kaçıran Kraliçe ile yapılan antlaşma ise *babamın gönlünü alma* aşamasıdır. Can'ı içinde bulunduğu tehlikeli durumdan kurtarmak için Çelebi, düşmanı Kraliçe ile uzlaşmak zorundadır.

Kaz Wingo ile buluşmak için helikopterle Gülhane parkına yola çıkarlar. Wingo, kargalardan şişeyi almış ve tüm kargaları etkisiz hale getirmiştir. Aldığı Suyu Çelebi'ye getirir. Çelebi su şişesini kraliçeye atar [Propp İşlevi: 24- Sahte bir kahraman yanlış (doğruluğu kanıtlanmamış) iddialarda bulunur. (Tanımı: asılsız savlar, simgesi L)] ancak Denizaltında kraliçe planını anlatırken zehir dolu şişelerden birini çalmış ve Wingo'nun getirdiği şişe ile cebinde değiştirmiştir.

Kaybettiği düşünülen Çelebi galip gelmiştir ve yanındaki arkadaşlarıyla eskisinden de güçlüdür. *Tanrılaştırma* aşamasına geçilmiştir. Artık amacının farkındadır. Kraliçe'yi etkisiz hale getirerek ve Can'ı ve Suyu kurtarmak için geri dönmüştür.

Böylece Kraliçe kendi zehrini kendinde denemiş olur. [Propp İşlevi: 30- Sahte kahraman ya da kötü cezalandırılır. (Tanımı: cezalandırma, simgesi U)]. Komiser Kemal hepsini yakalamış Muhabir Suna bu büyük olayı haber yaparak övgüleri toplamış, Çelebi'de en iyi dostu Kaz Wingo'ya kavuşmuştur. [Propp İşlevi: 31- Kahraman evlenir ve tahta çıkar. (Tanımı: evlenme, simgesi W°o), bu işlevde dostuna kavuşmuştur.].

Ölümsüzlük suyunu ve harita kanıtlarını, dostu Kaz Wingo'yu ve Can'ın hayatını güvenceye almıştır. Kraliçe'yi, Vezir'i ve adamlarını Komiser Kemal'e tutuklatarak kötülerin olması gereken yere konmasını sağlamış olur. Çelebi dostuna kavuşmuştur. Çelebi *büyük ödüle* kavuşur.

-Çelebi: “baki olan, kalıcı olan dostluktur. Dostlar birbirlerinden uzakta olsalar da ne aradaki mesafe ne de zaman yıpratılabileceğini bu dostluğu. Ölümsüzlük suyu dostluğumuzu ölümsüzleştirdi.” (Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu 01:13:41).

Çelebi, macerasının asıl sebebi olan ölümsüzlük suyunu bulmuş ve onu korumuştur. [Propp İşlevi: 26- Zor görev başarıyla tamamlanır. (Tanımı: güç işi yerine getirme, simgesi N)]. Aynı zamanda dostu Kaz Wingo'ya kavuşmuştur. Filmin sonunda Çelebi *dönüş yolunda* dostu ve yeni arkadaşlarıyla görülür. Çelebi büyük ödülle dönüş yolunu seçmiştir.

Çalışmanın bu bölümünde Greimas'ın oyuncu modeline göre Serkan Zelzele'nin “Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu” filmi incelenmiş ve anlatı bağlamı araştırılmıştır.

Özne - Nesne: Filmin öznesi (Ö) Evliya Çelebi'dir. Evliya Çelebi'nin dünyayı gezmek için yeterli yaşamının olmadığını fark etmesi üzerine ölümsüzlük suyunu bulmak istemesiyle macerası başlamaktadır. Evliya Çelebi, eline geçen haritadaki sırları çözerek ölümsüzlük suyunun kaynağını ararken, suyun peşindeki diğer insanlarla karşılaşmasıdır. Diğer bir deyişle o, insanlığın yaşam süresini uzatan bu suyun iyi ve kötü insanların hedefinde olması. Evliya Çelebi'nin bu durumunu fark eden Kaz Wingo ona yardımcı olmaktadır.

Filmin nesnesi (N) ise, Ölümsüzlük Suyu'dur. Evliya Çelebi'nin ilk amacı, bu suya ulaşmak ve içmektir. Bunu başardıktan sonra ise suyu güvence altına almak ve suyu sır olarak saklaması gerektiğidir. Çünkü dünya da yaşam elbet sona erecektir. Kötü niyetli kişilerin ölümsüzlüğe kavuşması felakete sebep olabilecektir. Bu amaç doğrultusunda Evliya Çelebi kendi yaşamını bir kenara atarak suyu korumaya karar verir. Bilmediği bir dünyada zorluklarla mücadele ederek, ölümsüzlük suyunu ve arkadaşlarını güvende tutmaya çalışmaktadır. Özne – nesne ilişkisi açısından özne Evliya Çelebi (Ö), nesne ise ölümsüzlük suyunun korunmasıdır (N).

Gönderen – Alıcı (Gönderilen): Filmde gönderen (G) olarak Kaz'ı (Wingo) kabul edebiliriz. Evliya Çelebi'nin bu haritadaki hayvanlarla olan sırrı çözmesi için penceresinin önüne konan Kaz ile çözmeyi başarmıştır. Kaz olmasaydı sırrı ya çözemez ya da farklı bir zaman diliminde çözüp Kraliçe ve adamları ile karşılaşmamış olacaktı. Bu nedenle Kaz'ı gönderen olarak görmemizi sağlamaktadır.

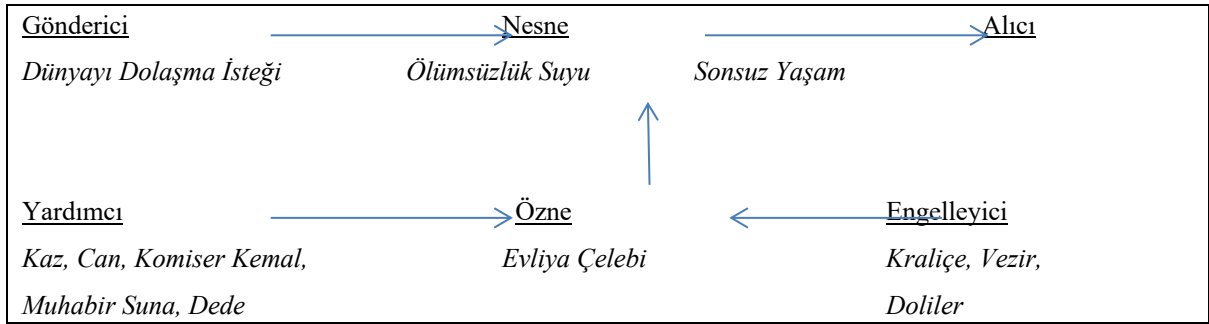
Alıcı (A) ise Sonsuz Yaşam İsteği'dir. Evliya Çelebi'nin dünyaya duyduğu merak olmasaydı, dünyayı yaşamı boyunca gezip bitiremeyeceğini fark edemez ve ölümsüzlük suyunu aramayacaktı. Su efsane olarak kalmaya devam edecekti. Ancak dünyaya duyduğu ilgi karşısında Evliya Çelebi sonsuz yaşama ilgi ihtiyaç duydu ve suyu aramaya başladı. Kraliçe ve adamlarının da suyun peşinde olmasıyla, suyu ve haritayı korumaya aldı. Bu durum onu uzun yıllar uykuda tutsa da korumak istediği şeyler için ne kadar fedakârlık yapabileceğini de göstermektedir.

Yardımcı – Engelleyici: Filmde Evliya Çelebi'nin amacı doğrultusunda ona yardım (Y) eden başta 5 kişi sayabiliriz. Bunlar Kaz Wingo, Can, Komiser Kemal, Muhabir Suna ve Can'ın Dedesi'dir. Kimsenin aklına gelmeyeceği Kaz Wingo suyu ve haritayı yıllarca korumuş, güvende tutmuştur. Kullandığı özel yetenekleri ve ölümsüzlüğüyle yapamayacağı şeyleri yaparak Evliya Çelebi'ye yardımcı olmaktadır. Dede evini paylaşarak onu güvende tutmaktadır. Can ise teknolojiyle gelişmiş yeni dünya hakkında ona yardımcı olurken, Komiser Kemal ve Muhabir Suna'da Kraliçe'nin adaletle kavuşmasında önemli bir rol oynamaktadırlar.

Filmdeki engelleyici (E) Kraliçe'dir. Öncelikle Kraliçe lider konumundadır. Vezir ve adamlarına emirler vererek engeller yaratmaktadır. Ölümsüzlük suyu uğruna topraklarını, itibarını ve adamlarının çoğunu kaybetmiştir. Suyu Evliya Çelebi'den almak için hayatına kastetmiş, başarısız olmuştur. Eyleyenleri işlevlerine göre tablo yapıldığında, Evliya Çelebi açısından eyleyensel modeli şu şekilde gösterebiliriz:

Eyleyenler	Oyuncular	Eyleyensel İşlevleri
Özne	Evliya Çelebi	Eylemi yapan kişi
Nesne	Ölümsüzlük Suyu	Eylemin konusu
Gönderen	Dünyayı Dolaşma İsteği	Eylemi belirleyen kişi
Gönderilen	Sonsuz Yaşam	Eylemin kendisi için gerçekleştiği istek
Yardımcı	Kaz, Can, Komiser Kemal, Muhabir Suna, Dede	Eyleme yardım eden kişiler
Engelleyici	Kraliçe, Vezir, Doliler	Eylemi engellemeye çalışan kişiler

**Tablo 3:** “Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu” Filminin Eyleyenler modeline Göre Tablolaştırılması



**Tablo 4:** Özne-Kahraman Açısından Eyleyenler Modeli

“Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu” filminde Evliya Çelebi'nin dünyayı gezme arzusu nedeniyle ölümsüzlük suyunu araması, başlangıç durumunu gerçekleştirmektedir. Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu' filminin anlatı durumunu ortaya koymak amacıyla, Greimas'ın dört evresi çerisinde şu şekilde analiz edilmiştir:

**1. Evre Eyletim** (Gönderme): Bu aşamada olaylar başlar. Eylem aşaması, gönderen ve özne arasındaki ilişkiyi tanımlar. Gönderici, kahramana (özne) görevi kabul etmesi talimatını vermeye çalışır. Filmde Evliya Çelebi, ölümsüzlük suyunu dünyayı gezme arzusundan dolayı arar. Temel geçişleri sağlayan ve olayların akışını yönlendiren durum budur. Performans modeline göre filmin konusu olarak oyunculuk karakterinin (aktör) teması Evliya Çelebi'dir. Filmde Evliya Çelebi'ye ilham veren ve harekete geçmesini sağlayan, Evliya Çelebi'nin dünyayı gezme arzusudur. Kahramanlar da istedikleri zaman bu görevi üstlenebilirler. Bu filmde eyleyen ve eyleten aynı rolde karşımıza çıkıyor. Eylem aşaması, eyleten (gönderen) ve eyleyen (özne) arasındaki ilişkiyi açıklama aşamasıdır. Gönderici konumunda dünyayı dolaşma arzusu, ölümsüzlük suyunun

kaynağına ulaşmak için bir macera aradıktan sonra, kraliçe ve adamları ile mücadeleye girmektedir. Adaleti bulabilmeleri için suyu ve haritayı korumak için elinden geleni yapmaktadır. Asıl amacı ölümsüzlükle dünyayı dolaşmak, su ve haritaların güvenliğini sağlamaktır. Bu nedenle Evliya Çelebi kendini motive ederek eylem aşamasını başlatmıştır.

**2. Evre Edinim (Güçlenme):** Bu aşamada Evliya Çelebi'nin yetenekleri ve ölümsüzlüğün sırlarını korumak için yaptığı fedakarlıklar üzerinde durulmuştur. Gönderici konumundaki dünyayı dolaşma isteği, ölümsüz suyun kutsaması olarak sahip olduğu güç sayesinde uzun yıllar zehrin etkileriyle yok olmamış ve suyun sırrının koruyucusu olmaya başlamıştır. Bu aşamadan sonra özne olarak Evliya Çelebi üzerinde durulmuştur. Evliya Çelebi, Kaz Wingo'ya ulaşmak için, bir dizi sınavdan geçer. Kraliçenin teknolojiye ayak uydurup gelişip, büyümesine rağmen yeni edindiği arkadaşlıklar sayesinde görevindeki zorluklarla uğraşır. Bu aşamada Evliya Çelebi'nin karşısında Kraliçe ve adamları engelleyici kişiler olarak yer almaktadır. Ona Evliya Çelebi'nin suyu koruması noktasında Kaz Wingo, Can, Komiser Kemal ve Muhabir Suna gibi destekleyici kişiler yardımcı olmaktadır.

**3. Evre Edim (Gösterme):** Edim evresi kahramanın eylemi gerçekleştirmesiyle başlar. Bu aşamada Evliya Çelebi, ölümsüz suyu ve haritayı korumak için arkadaşlarını ve kendi gücünü kullanmak için kraliçeyi bloke edici bir pozisyonda durdurmaya çalışmaktadır. Evliya Çelebi yeni arkadaşlar edinmiş, Can ve arkadaşlarının da yardımıyla suçlularla mücadelede destek ve güç kazanmıştır. Manevi anlamda ise polis bile Kraliçe'yi tanımadığı (sadece Dolilerle tanışmaları) zamanlarda, Kraliçe'ye karşı kendi hayatını hiçe sayarak karşı koyma cesaretine sahip olması onun eyleme geçmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Bu aşamada Kraliçe'nin tutuklanmasıyla dönüşümün sağlanacağı sonucuna varılır.

**4. Evre Yaptırım (Teyit Etme):** Bu aşamada kahraman kendi eylemlerini değerlendirmektedir. Yaptığı fedakarlıklara rağmen yıllarca uyumuş ve suyu keşfedip yüzeye çıkardığı için suçluluk duymaktadır. Yolculuk arkadaşı Kaz Wingo'yu kaybetmiş ve yeni arkadaşı Can'ın rehin alınmasına sebep olmuştur. Kraliçe'nin yıllarca yaşamasına ve kötülükler yapmasına sebep olduğu için kendisini suçlar ve başarısız olarak görür. Bu başarısızlığın ardından Kraliçe'yi durdurmuş olmasına rağmen yıllarca Doliler aracılığıyla, kötülük devam etmiş, suçlar işlemiştir. Suyu Can'ın canına karşılık takası kabul etmiş ancak Kraliçe'nin kendi zehrini kendisinde denetmiş oldu. Bu durumun neticesinde Evliya Çelebi, Kraliçe ve adamlarını tutuklatmıştı artık korumak istediği ölümsüzlük suyu ve haritalar güvendedir.

## 5. SONUÇ

Filmlerde, Hollywood film endüstrisi, klasik anlatı yapısını izleyen ana akım anlatı dilidir. Campbell'in yapısı birçok Hollywood ürününde görülebilir. Bu yapının temel amacı, izleyiciyle kahramanın geçtiği her aşamadaki fiziksel ve duygusal değişiklikleri özdeşleştirmek ve onu duygularından arındırmaktır. Seçilen filmler, Campbell'in kurduğu klasik anlatıyı ve yapıyı takip eden filmlerdir. Campbell'in kararlı modelinin ardından kahraman, iç yolculuğunun tüm aşamalarından geçer ve son değişikliği tamamlar. Öykünün başında etkisiz bir konumda bulunan ve herkesin önemsiz gördüğü karakterler, öykünün sonunda bekledikleri saygıyı kazanır. Filmde sıklıkla prototip unsurların kullanıldığı görülebilir. Bu nesnelere kahramanın yolculuğunda belirli işlevleri vardır. Bu nedenle prototipler, hikayedeki insanların işlevini ve amacını anlamak için en önemli araçlardan biridir.

Araştırma nesnesi olarak filmi seçerken hem Campbell'in 'ayrılma', 'erginlenme' ve 'dönüş' aşamaları, hem de Greimas'ın derin yapısı dikkate alındı ve sonuçlar, bu filmlerdeki kahramanca yolculukların bazı ilginç noktaları olduğunu göstermektedir. Greimas'ın eyleyenler modeli, filmin filmi iletmeye ve analiz etmeye çalıştığı mesajı anlama fırsatı sunmaktadır. 'Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu' Vladimir Propp öyküsünün 31 işlevine dayanan filmin yapısal özelliklerini incelerken; Propp'un olay örgüsü analizi yönteminde belirtilen 31 işlevin çoğunu içerdiği görülmektedir. Propp, peri masallarının biçimi üzerine yaptığı çalışmada, sıra dışı öykülerin ortak işlevlerini belirledi ve yapısını düzenleyen formülleri ortaya çıkardı. Propp, bu özelliklerin (31 maddeye böldü) her hikâyeye dahil edilmeyebileceğine işaret etti. Ayrıca hikâyenin ne kadar işlevi olursa olsun düzeninin değişmeyeceğini belirtmektedir. Ancak yapılan bu çalışmada Vladimir Propp'un yapısal analiz

yöntemi çerçevesinde incelendiğinde ‘Evliya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu’ filminin hikâyesindeki işlev diziliminin değiştiği görülmüştür.

Film izleyiciye en başından beri kaos ile düzen arasındaki çatışmayı göstermektedir. Bu bağlamda film, Evliya Çelebi efsanesi olan bir mitin gerçekliğini kanıtlamaktadır. Suyu keşfeden olarak kötü insanların eline geçmesini engellemiş ve korumuştur. Hem kendisinin hem de kötülerin yüzyıllar yaşamasına sebep olduğu için, onlarla tekrar yüzleşmiş, adalete teslim etmiş hem sevdiklerini hem de ölümsüzlük suyunu korumuştur. Evliya Çelebi ve Kaz Wingo ile arasındaki dostluğun kalıcılığına, zaman ve mesafenin de ne kadar önemsiz olduğu da vurgulanmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akgün, Ö. U. (2008). Kahraman Olgusunun Çizgi Romandan Sinemaya Uyarlamadaki Görünümü: Tarkan ve Conan Örnekleri. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı. Doktora Tezi. İstanbul.
- Aytekin, M., Özdemir, G.E. (2019). Senaryo. İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi 2019-2020 Ders Kitapları. İstanbul. ([Http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kok/senaryo.pdf](http://auzefkitap.istanbul.edu.tr/kitap/kok/senaryo.pdf)).
- Bayrak, T. (2014). Sinemada Karakter Olgusu: Bir Karakter Oyuncusu Olarak Sadri Alışık. Turkish Online Journal of Design Art and Communication. S. 4 (2). s: 105-122.
- Campbell, J. (çev. Gürses, S.) (2000). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. Kabalcı Yayınevi. Birinci Basım. İstanbul.
- Campbell, J. (çev. Gürses, S.) (2013). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu. Kabalcı Yayınevi. İkinci Basım. İstanbul.
- Doğru, M.S. (2018). Türk Yapımı Animasyon Filmlerinde Kahramanın Yolculuğu: Anlatısal Örnekçeler Aracılığıyla Anlatıların Çözümlemesi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Doğru, M.S., Yılmaz Arıkan, E.N., Taydaş, O. (2021). Biçim-Stil Bağlamında Animasyon Filmde Renk-Duygu İlişkisi: Komşum Totoro Örneği. İdil Dergisi. S. 79. s. 390-347.
- Erdoğan, İ. (2011). İletişimi Anlamak. Pozitif Matbaacılık. Ankara.
- İrmak, C., Sezer, A., Örkün, B. (2020). Arkaik Yolculuğun Yeniden Üretilmesi Bağlamında “İyi Biri” Filmi. Kültür Araştırmaları Dergisi. S. 5. s: 184-212.
- Özkan, Z. (2016). Kültürlerarası Etkileşimde Sinemanın Rolü: Ferzan Özpetek ve Fatih Akın Filmlerinde Kültürlerarasılık. International Journal of Sport Culture and Science, C. 2 (Özel Sayı 1) s: 340-349.
- Propp, V. (çev. Rifat, M., Rifat, S.). (1985). Vladimir Propp Masalın Biçimbilimi. Kent Basımevi. İstanbul.
- Propp, V. (çev: Rifat, M., Rifat, S.). (2001). Masalın Biçimbilimi-Olağanüstü Masalların Yapısı. Om Yayınevi. İstanbul.
- Sağıroğlu, B. (2017). Öykü Çözümlemelerinde Sinema Dili ve Anlatım Teknikleri. Söylem Filoloji Dergisi. S. 3. s: 21- 37.
- Sarar Kuzu, T. (2004). Greimas’ın Eyleyenler Modeli’nin, Bir Durum-Kesit Öyküsündeki İşlerliğine İlişkin Göstergebilimsel Çözümleme Denemesi. A.Ü. Tömer Dil Dergisi. S. 124. s: 34-53.
- Seçmen, A.E. (2014). Sinemada Süper-Kahramanlık İmgesi ve Indiana Jones Filmleri Örneği. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.
- Sözen, M. (2008). Sinemasal Anlatıda Bakışaçısı Kavramı ve Örnek Çözümlemeler. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. S. (20). S: 577-595.
- Sözen, M. (2013). Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler. Selçuk İletişim. S. 5 (2). S: 167-182.

- Tuğan, N. (2018). Günümüz Sinemasında Geleneksel Anlatı: Marslı (2015-Ridley Scott) Filminin Dramatik Yapısı. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. S. 20 (1). s: 125-147.
- Uğur, U., Günaydın, R. (2018). Vladimir Propp'un Yapısal Çözümleme Yöntemi Çerçevesinde "Tadeo Jones 2: Kral Midas'ın Sırrı" Filmi İncelemesi. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sbe Dergisi. S: 9(1). S: 25-43.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011) Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, 8.Baskı, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Yılmazok, L. (2018). Ulusal Sinema: Ulus, Kültür, Kimlik ve Karakter Üzerinden Bir İnceleme. Beykoz Akademi Dergisi. S. 6 (1). S: 136-151.
- Yüce, T. (2005). Sinema ve Edebiyat Türleri Arasında Görülen Etkileşimler. Uluslararası Yönetim İktisat ve İşletme Dergisi. S. 1 (2). S: 67-74.

## ULUSLARARASI GÖÇ KÜLTÜRÜ VE SİNEMADAKİ ANLATISINI TARTIŞMAK

Özlem Özdemir<sup>\*1</sup>, Tolga Tellan<sup>\*2</sup>

ICW-2021- 0302-03-18

### ÖZET

Yirmi birinci yüzyılı tanımlayan kavram ‘göç çağı’dır. Gelişen iletişim teknolojileri, küreselleşen ulaşım ve taşımacılık hizmetleri ve dünya ekonomisinin artan bağları, sermaye, mal ve hizmet hareketliliğinin ötesinde insan dolaşımını da yaygınlaştırmıştır. İnsan hareketliliğinin gerek ülke içerisinde gerekse sınırlar ötesindeki karakterinin çok az bir kısmı gönüllü iken, baskın çoğunluğunu zorunlu göçler oluşturmaktadır. Savaş, şiddet, can güvenliği, ekonomik yoksulluk, yerleşik olunan topraklardaki yaşam koşullarının politik, kültürel ve psikolojik sorunlar üretmesi ve çocuklar için daha iyi gelecek hazırlamak gibi nedenlerle harekete geçen bireyler göçü olağanlaştırmıştır. Sınırlar ötesi göçün sıradanlaşması, göç alan ve göçmen gönderen ülkelerin kurumlar, bireyler ve ağlar düzleminde birbirine bağlanmasına, hukuki yapıların ve sosyal ilişkilerin bir taraftan yöndeşirken diğer taraftan da ayrışmasına neden olmaktadır. Bu iki zıt eğilim çerçevesinde nasıl bir çözüm geliştirileceğine ise yüzyılımızın global kültürel iklimi yanıt verecektir.

Göçmenin ekonomik bakımdan salt (zihinsel-fiziksel) emek olarak görülmesi, hedefleri, istekleri, beklentileri ve arzuları olan bir insan olarak algılanmaması; entegrasyon hedefli göç politikalarının ve kültürünün önündeki en önemli engeldir. Çağımızda, göçmenlerin de toplumsal hareketliliğin parçası olduğu bir toplumsal ilişkiler ağının kurulmasının ancak kültürlerarası iletişim ile mümkün olacağı kolaylıkla ifade edilebilecektir. Bu bağlamda, çalışmamızda, göçün kim tarafından nasıl algılandığını kavramayı kolaylaştıracağı düşünülen iki kısa filmin analizi yapılmakta ve uluslararası göç kültürünün yüzyıllık zaman diliminde değişenlerinin ve değişmeyenlerinin belirginleştirilmesi amaçlanmaktadır. Charlie Chaplin’in yönetmenliğini yaptığı 1917 tarihli, döneminin sinema eleştirmenlerinin beğenisini kazanmış ABD yapımı sessiz filmi ‘*The Immigrant*’ ile Emre Kayış’ın yönetmenliğini yaptığı 2015 tarihli ve çok sayıda uluslararası film yarışmasında ödül almış kısa filmi ‘*Çevirmen*’in analiz edildiği çalışmada göç olgusunun tarihsel dönüşümü gözler önüne serilmektedir. Uluslararası düzeyde yoğun biçimde göç veren ve göç alan ülkemiz coğrafyasında, karşılıklı dayanışmaya ve yeni bir kültürde entegrasyona ulaşmanın ancak iletişim kanallarının etkin kullanımıyla mümkün olacağına ilişkin varsayımımızın tartışılması, sorunların çözümlenmesi yönünde atılan önemli bir adımdır.

**Anahtar Sözcükler:** *Uluslararası Göç, Sinema, Entegrasyon, Kültürlerarası İletişim*

<sup>\*1</sup> Doç. Dr. Fenerbahçe Üniversitesi Afrika Çalışmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü, İletişim Fakültesi Öğretim Üyesi, [ozlem.ozdemir@fbu.edu.tr](mailto:ozlem.ozdemir@fbu.edu.tr), ORCID 0000-0003-3144-4651

<sup>\*2</sup> Ankara İl Sağlık Müdürlüğü, Sosyolog, [ttellan@gmail.com](mailto:ttellan@gmail.com), ORCID 0000-0002-3697-7943

## ABSTRACT

The concept that defines the twenty-first century is the ‘age of migration’. Developing communication technologies, globalizing transportation and transportation services and capital beyond the mobility of goods and services, they also expanded the circulation of people. While a very small part of the character of human mobility, both within the country and beyond the borders, is voluntary, the majority of them are forced migrations. Individuals who took action for reasons such as war, violence, life safety, economic poverty, the political, cultural and psychological problems of the living conditions in the settled lands and preparing a better future for children made migration normal. The ordinariatization of cross-border migration causes the linking of the receiving and sending countries to each other at the level of institutions, individuals, and networks, while legal structures and social relations converge on the one hand and diverge on the other. The global cultural climate of our century will respond to how a solution will be developed within the framework of these two opposite trends.

Seeing the immigrant as purely (mental-physical) labor in economic terms, not as a person with goals, aspirations, expectations and desires; It is the most important obstacle to integration-oriented migration policies and culture. In our age, it can be easily stated that the establishment of a social relations network in which immigrants are also a part of social mobility is only possible with intercultural communication. In this context, in our study, two short films that are thought to make it easier to understand how migration is perceived by whom, are analyzed and it is aimed to clarify the changes and the unchanges of the international migration culture over the century. In the study the historical transformation of the phenomenon of migration is revealed. For this, the silent film ‘*The Immigrant*’ which is directed by Charlie Chaplin and made in the USA and won the acclaim of the film critics of the period, and the short film ‘*Çevirmen*’ (Translator), which was awarded in many international film competitions and directed by Emre Kayış, dated 2015 were analyzed. Discussing our assumption that mutual solidarity and integration in a new culture can only be possible with the effective use of communication channels in the geography of our country, which receives and emigrate intensively at the international level, is an important step towards solving the problems.

**Keywords:** *International Migration, Cinema, Integration, Intercultural Communication*

## GİRİŞ

Yirmi birinci yüzyılın belirleyici dinamiklerinden biri olan insan hareketliliği, ekonomik, politik, sosyolojik, psikolojik, tarihi, jeostratejik unsurlar barındırmasının ötesinde kültürel bakımdan birbirleri ile iç içe geçmiş, kavranması zor ve her biri diğerinden bağımsız insan deneyimlerine işaret etmektedir. Özellikle iki kutuplu ve aşırı ideolojikleştirilmiş dünya düzeninin çözülmesini takiben ivme kazanan ve sermaye, mal ve hizmet akışkanlığının lehine sonuçlar doğurduğu sürece de desteklenen ve benimsenen küreselleşme eğiliminin, uluslararası göç pratiklerinin hızlanmasını sağlayan dinamik olduğu açıktır. Göç eylemi, özünde sosyal koşullar ile bireysel tercihlerin farklı yoğunluklardaki bir kombinasyonu iken; insan hareketliliklerinin gerek ülke içerisindeki gerekse sınırlar ötesindeki karakterinin çok az bir kısmının gönüllü hakim çoğunluğunun ise zorunlu nitelikte olduğu gözlemlenmektedir. Savaş, şiddet, can güvenliği, ekonomik yoksulluk, yerleşik olunan topraklardaki yaşam koşullarının politik, kültürel ve psikolojik sorunlar üretmesi ve çocuklar için daha iyi

gelecek hazırlamak gibi farklı nedenlerle harekete geçen bireyler son yıllarda göçü ve göçmenliği olağanlaştırmış; içinde bulunduğumuz dönemi de ‘göç çağı’ olarak nitelememizi kolaylaştırmışlardır. Bu çalışmanın yazarlarından ve uluslararası göç olgusu üzerine çalışmalar yapan Özlem Özdemir’e göre ise dijital iletişim teknolojilerinin gelişimiyle birlikte göç sayısal platformlarca desteklenmekte (dijitalleşmekte) ve siber ortama taşınmaktadır. Özdemir, çağımızda ister mülteci ister göçmen olsun hemen her gruptan bireylerin, hayalini kurdukları ülkelere gitmeden önce sosyal medya aracılığıyla bilgi edindiklerinden hatta edindikleri bilgiye göre göç rotalarını değiştirdiklerinden bahsetmektedir (2020:66-67). Sınırlar ötesi göçün sıradanlaşması, göç alan ve göçmen gönderen ülkelerin kurumlar, bireyler ve ağlar düzleminde birbirine bağlanmasına, hukuki yapıların ve sosyal ilişkilerin bir taraftan yöndeşirken diğer taraftan da birbirinden uzaklaşmasına/ayrışmasına neden olmaktadır. Birbirine zıt bu iki eğilim, yani dünya genelinde göçmenlere yönelik dışlayıcı, saldırgan, nefret dolu, ırkçı ve hatta faşistçe davranışlarla mı karşı karşıya kalacağımıza yoksa göç etmenin insan varoluşunun temel haklarından biri olarak görüldüğü ve göçmenliğin ‘ötekilik’ ya ‘farklılık’ olarak değil de bir bütünün parçası (özdeşlik) olarak algılandığı gündelik yaşam pratikleri mi inşa edeceğimize, yirmi birinci yüzyılın global kültürel iklimi yanıt verecektir.

Her ne kadar küreselleşme eğilimi, göç eyleminin doğmasına neden olan koşulları hazırlamaktan, göç kararının alınmasına, göç edilecek yerin seçimine, kimler ile ne zaman ve nasıl göç edileceğine karar verilmesine ve hatta göç edilen yerdeki yeni insan ilişkilerinin ve yaşam koşullarının belirlenmesine doğrudan etkide bulunmaktaysa da; göç pratiğinde belirleyici olan bireysel tercihler ile bireyin yaşam algısıdır. Göç eğilimini destekleyen çalışmalarda göçmen bireylerin sosyal statü ve ekonomik refah beklentilerinin toplumsal kalkınmayı harekete geçirdiği ifade edilmekte; göçmenlerin -özellikle ‘Kuzey’ dünyasında- yerleştikleri ülkelerdeki temel işgücü açıklarını kapatarak, girişimcilikleriyle yeni iş imkanları açığa çıkararak, toplumsal bakımdan da kültürel çeşitliliği güçlendirerek göç ettikleri ülkelere önemli katkılar sağladıkları dile getirilmektedir. Ancak göç tartışmalarına giriş niteliğindeki bu çalışmamızda, göçmen psikolojisine ya da göç eyleminin ekonomik sonuçlarına odaklanmak yerine modern göç sürecinin bizlere neler öğrettiğini ve bu tecrübelerden nasıl yararlanabileceğimize sinematografik kurgular üzerinden bakmayı hedeflemekteyiz. Göç sosyolojisine ilişkin temel değerlendirmelerin sunulmasını takiben, yüzyıllık bir zaman diliminde üretilmiş iki farklı kısa filmin incelenmesi ile göç olgusunda değişenlerin ve değişmeyenlerin neler olduğunun sorgulanmasına yönelik ilk adımlar atılmakta gerek göç veren gerekse de göç alan ülkeler açısından iletişim sürecinin önemine vurgu yapılmaktadır. Çalışmada izlenen yöntem, özgün bir araştırma yöntemi geliştirilmesi ya da mevcut bir yöntemin araştırma problemi doğrultusunda etkin kullanılıp kullanılmadığının sınanmasının ötesinde, tarihsel bir olgunun (uluslararası göçün) bir iletişim ortamı aracılığıyla (sinemada) bizlere aktarılrken (yönetmenlerce) hangi ortak paydalardan hareketle sunulduğunun analiz edilmesidir.

## ULUSLARARASI GÖÇ DİNAMİKLERİ

Dünya ekonomisindeki çokuluslu şirketlere dayalı işbölümünün, imalat sanayilerini ve düşük maliyetli hizmet işlerini ‘Güney’ olarak tanımlanan Asya, Afrika ve Güney Amerika coğrafyalarına taşınması ve Kuzey Amerika ile Batı Avrupa bölgelerindeki ülkelere oluşan ‘Kuzey’e de bilişim teknolojileri ile yüksek sosyal sermaye gerektiren hizmetlerin üretimi sorumluluğunu yüklemesi; istikrarlı bir ekonomik gelecek beklentisini yitiren ve finansal birikim oluşturamayan, yaşadığı şehirde/ülkede/coğrafyada politik görüşünün ifade edemeyen ya da ifade ettiği koşullarda bile önemsenmeyen ve değersizleştirilen, Suriye, Irak, Afganistan gibi Ortadoğu ülkelerindeki iç savaşlardan ya da Guatemala, Venezuela, Kolombiya, Meksika gibi Latin Amerika dünyasındaki çete savaşlarından kaçarak ailelerini korumaya çalışan, tüm kanallardan ideolojik yönlendirmelerde bulunan medyanın içeriklerine boyun eğmek zorunda kalan bireylerin harekete geçerek, Güney’den Kuzey’e doğru göç etmeleri artık olağanlaşmış bir durumdur. Dinamik bir gerçeklik olan göç, Batı dünyasınca, denetlenmesi ve sınırlandırılması gereken önemli bir güvenlik sorunu olarak algılanmakta; yasal ve yasal olmayan gibi temel kategorilere ayrılarak ülkeler arasındaki nüfus hareketliliği kontrol edilmek istenmektedir. Bu tarz bir hareketlilik hem göç veren hem de göç alan ülkenin sosyo-ekonomik yapısını yeniden şekillendirmekte gerek olumlu gerekse de olumsuz olarak değerlendirilen sonuçlarıyla da ulus devletlerin sınırlarını aşan küresel bir boyuta ulaşmaktadır.

Uluslararası göç sürecinin kısıtlayıcı hukuki yapısı, yasal yollardan göç edenlerin azınlık, yasadışı yollardan göç edenlerin ise mülteci yığınlar olarak okunmasını kolaylaştırmaktadır. Ancak hangi yoldan göç ederse etsin



göçmenler, toplumun yasal alanlarında ‘görünmeyen’, yasadışı alanlarında ise ‘suçlanan’ karakterleridir. ‘Kuzey’ dünyasında sıklıkla sorun, tehdit ve engel olarak görülen göçmenler, göç ettikleri toplumun yaşam pratiklerinde yer buldukları (gündelik yaşama katıldıkları) ölçüde de ayrımcılığa, nefret söylemine, şiddete ve ırkçılığa maruz kalmaktadırlar. Neoliberal politikaların son kırk yılda (*last four decades*, 1980-2020) toplumsal değerlerde yol açtığı tahribatın uzantılarına vurgu yapan Wendy Brown, ‘Kuzey’ ülkelerinde işsizliğin, suçun, ahlaksızlıkların ve şiddetin kaynağı olarak, daha önceki dönemlerde toplumdan yalıtılmış olan ancak yirmi birinci yüzyıla birlikte sosyal ilişkilere aktif biçimde katılan göçmenlerin gösterilmesine dikkat çeker: “Dünyanın Kuzeyi’nde neoliberalizmin eşitsizliği artırmasının kav, Güney’den Kuzey’e kitlesel göçün ise ateşi yakacak kibrit olduğu konusunda hemen herkes birleşiyor” (Brown, 2021:16-17). Ki, göçmenlere karşı kurulan bu çok taraflı ittifak (beyaz ırktan milliyetçiler, hükümet/yönetim karşıtı liberaller, ırkçılık eğilimi gösteren sosyal demokratlar, erkek egemen söylemi savunan cinsel ayrımcılar, din ve inanç temelinde fanatize olmuş topluluklar, pro-faşistler vd.) tarihi anlatılarla mitleştirilmiş bir ulus-devlet çağına -sanayileşme dönemine ve kutuplaştırılmış yirminci yüzyıla- da göndermelerde bulunmakta ve iletişimin tüm mecralarına hâkim olmaya çalışmaktadır.

Küreselleşme politikalarına bağlı her türden politik gerginlik, silahlı müdahale ve savaş dinamiği geride yaşamlarını sürdürmek için mülteci olmaktan ve bir başka ülkeye göç etmekten başka çaresi olmayan milyonlar bırakmaktadır. Dünya genelinde 2019 sonu itibarıyla gönüllü, mülteci, sığınmacı, geçici koruma gibi hukuki düzenlemeler kapsamında ve yasal mevzuatlar haricinde toplam 272 milyon göçmen bulunmaktadır (IOM, 2019). Küresel göçün iki büyük adresinden ABD, iş bulma, çalışma koşullarında iyileşme ve toplumsal özgürlükleri deneyimleme gibi bir söylem ile ‘emeğe yönelik çekme stratejisi’ uygularken; Avrupa Birliği ise göçmen zihinlerindeki sosyal refah devleti yaklaşımının, politik kimliğin ifade edilmesine imkân tanınmasının, kamu düzeni ve istikrar arayışının ‘itme stratejisine’ güvenmektedir. 20. yüzyıl sonunda Kuzey Amerika’nın göçmen havzasını Orta ve Güney Amerika’daki Latin dünyası ile Uzakdoğu coğrafyası oluşturmakta, Avrupa kıtasının göçmen havzası ise Afrika ve Ortadoğu’dan teşkil edilmekte idiyse de son yıllarda (11 Eylül sonrası süreçte) bu türden kalıplaşmış bir insan akışından söz etmek mümkün değildir. Özellikle Avrupa Birliği benimsediği yeni politikalar ve imzalanan anlaşmalarla Yunanistan ile Türkiye’yi adeta birer açık hava mülteci/sığınmacı hapishanesine dönüştürmeye çalışmaktadır. Yunanistan’ın bazı adaları tümüyle göçmen ve mülteci kampı şeklinde sığınmacılar ile doludur. Türkiye ise coğrafi konumu nedeniyle hem transit bir ülke hem de son durak olma niteliğiyle milyonlarca göçmen, mülteci ve sığınmacıya ev sahipliği yapmaktadır. İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü’nün verilerine göre 2020 yılı sonu itibarıyla Türkiye’de, Suriye’den gelen 3.684.412 geçici koruma altında göçmen bulunduğu, bunların % 98,5’inin kentsel bölgelerde yaşadığı, 110.000’e yakın göçmenin Türk vatandaşlığına kabul edildiği ve göçmenlerin 450.000’inin Türkiye’de doğduğu ortaya konulmaktadır (GİGM, 2021). Ülkemizdeki toplam göçmen sayısı ise 4.5 milyona yaklaşmış durumdadır. Ülkemizde yaşamak için çalışmak zorunda olan milyonlarca göçmen ve mülteci, çalışma yaşamının sosyal haklar bakımından en savunmasız ve en kötü koşullarda üreten kesimini oluşturmaktadır. Göçmen işçiler, tekstil, inşaat ve tarım sektörleri başta olmak üzere deregülasyonun ve kuralsızlığın öne çıktığı sektörlerde çalışmaktadırlar. Farklı bir kültür ve dil nedeniyle yaşadıkları zorlukların ötesinde, aynı işyerindeki diğer işçilere göre daha düşük ücretle çalışmakta ve özellikle kadın-çocuk işçiler sıklıkla ayrımcılığa maruz kalmaktadırlar. Genellikle kayıtsız olarak çalışmaları nedeniyle, işçi sağlığı ve iş güvenliği riskleri ile daha fazla karşı karşıya kaldıkları; bir bölümünün ise en kötü koşullarda çalışmaya razı olsalar dahi iş bulamadıkları farklı kaynaklarda ifade edilmektedir.

Göç akımları, en yoksulları ve periferide kalanları içerdiği kadar görece nitelikli ve beyin göçüne katılmış kimseleri de içermektedir. Günümüzde göç, gönderen ve alan ülke boyutunu aşarak daha uzun vadeli bir süreç olmakta ve sirkülasyonlar şeklinde kendini göstermektedir. Bu da yeni uluslararası göç akımlarının ulus ötesi boyutunu ön plana çıkarmakta, göç sürecinin eşzamanlı olarak çok farklı coğrafyaları ilgilendirdiğini hatırlatmaktadır. Örneğin Afganistan’ın bir köyünden yola çıkan göçmenin, Pakistan’dan edindiği sahte belgelerle önce İran’a oradan da Mısır üzerinden İngiltere’ye ya da önce Somali’ye oradan da Fransa’ya ulaşması günümüzde çok sık rastlanan bir olgu olarak göçün süreç niteliğini ortaya koymaktadır (Kolukırık, 2014). Bununla beraber günümüzde uluslararası göç tartışmalarının odak noktalarını göçü arttıran nedenler ile artan göç baskısını kontrol etme çabaları oluşturmaktadır. Bu iki etken, göç sürecinin nasıl yürütüldüğünü

kavramamızı kolaylaştırmaktadır. Uluslararası boyutta göç eden ve yerleştikleri ülkede azınlık durumunda olan bireylerin,

- Baskın olan yerel kültüre,
- Geride bıraktığı kendi ulusal kültürlerine,
- Her ikisine (dengeli)

Ya da

- Hiçbirine (dışlayıcı)

önem atfetmesi şeklinde açığa çıkan koşullar, uluslararası göç akışının yönünü ve hızını belirlemektedir. Sunulan seçenekler arasında ‘kültürel adaptasyon’, göçmenlerin göç ettikleri coğrafyadaki baskın kültürel normlara sosyo-kültürel bakımdan uyum ve edinim kazanmaları olarak tanımlanmaktadır. Farklı bir kültürün normlarını edinmek, maddi ve manevi unsurlarına uyum sağlamak elbette ki aniden, bir anda meydana gelmeyecektir; aksine kültürel adaptasyon, insan kimliğinde gelişimsel bir süreç olarak okunmalıdır. Bu bağlamda çağımızda, göçmenlerin de toplumsal hareketliliğin parçası olduğu bir toplumsal ilişkiler ağının kurulmasının ancak kültürlerarası iletişim ile mümkün olacağı kolaylıkla ifade edilebilecektir.

## **ÖRNEK ANALİZ I: CHARLİE CHAPLİN VE ‘THE IMMIGRANT’ (GÖÇMEN) FİLMİ ÜZERİNDEN GÖÇ POLİTİKALARININ ABD’DEKİ GEÇMİŞİNİ İRDELEMEK**

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren göç ve göçmenlik ile ilişkilendirilen dünya coğrafyası Amerika Birleşik Devletleri toprakları olmuştur. Kıta Avrupa’sının hızla büyüyen şehirlerin ve bir bütün olarak İngiliz sanayi kentlerinin kapitalistleşme sürecinde, kırsal alanlardan, imparatorlukların sömürge ve dominyonlarından ve diğer ülkelerin topraklarından gelen kalabalıkları massetmede yetersiz kalması, ekonomilerinin yeterli iş üretmemesi, metropolleşme nedeniyle sosyal ilişkileri dönüştürmesi ve emeğiyle geçinen kitlelerin hayallerini/beklentilerini/umutlarını yeterince karşılayamaması, büyük bir göç dalgasını harekete geçirmiştir. Atlantik’in diğer yakasının göçmenler için ‘hayallerin ve ümitlerin coğrafyası’ olarak tanımlanması gerek hızla sanayileşmesi gerekse de tarımsal üretime uygun topraklarının artması nedeniyle yeni kurulan ABD’yi çekim merkezine dönüştürmüştür. Kıta’nın Atlantik yakasındaki 13 eyaletin bir araya gelmesiyle kurulan (1776), İngiltere, Fransa ve İspanya gibi köklü sömürge imparatorluklarına karşı politik mücadeleler ile bağımsızlık savaşı veren (1775-1783) ve ardından on dokuzuncu yüzyılda verimli topraklara sahip Batı’daki eyaletlerine doğru göç edenler -yeni gelenler- sayesinde coğrafi olarak büyüyen, hatta ekonomik büyüme modeli ile politik özgürlük anlayışı arasındaki farklılaşma kaynaklı bir iç savaş (1861-1865) yaşayan ABD, yüzyılın son çeyreğinde yeni bir göç dalgası karşılamaya hazır hale gelmiştir.

Coğrafi olarak Kuzey-Güney ayrışmasına dayalı İç Savaş sonrası başlayan ve I. Dünya Savaşı’na değin hızlanan bu yeni göç dalgasının getirdiği insanlar açısından ABD, hayallerin hedeflere dönüştüğü topraklar – “Yeni Dünya” – olarak nitelenmişse de kısa sürede göçmenlerin acımasız sosyal gerçekliklerle yüz yüze kaldıkları görülmüştür. Londra’da doğup büyüyen ve genç yaşta ABD’ye gelen Charles Spencer Chaplin (1889-1977) bu göçmenlerin belki de en ünlüsü olmuştur. Chaplin henüz çok küçük iken boşanan ebeveynleri, tiyatro ve müzikhollerde rol alan sahne sanatçıları idi ve sıradan kariyerlere sahip olmuşlardır. Chaplin’in çocukluğu, babasını alkolizm sorunları nedeniyle kaybetmesi, annesinin sesini yitirmesi ve ardından ekonomik sıkıntılar nedeniyle ruhsal bunalıma girmesi ve bakımevinde geçen zor günlerin hatıralarıyla ilişkilendirilmektedir (Brown, 1996). 1912 yılında göç ettiği ABD’de, dönemin hızla büyüyen sinema sektörünün kendisine verdiği her görevi kabul ederek bir öğrenme süreci yaşamış ve kısa sürede sessiz sinema döneminin yıldızı haline gelmiştir. 1914-1916 yılları arasında Keystone Stüdyoları’nın anlaşmalı oyuncusu olarak otuzun üzerinde filmde rol almış; 1916-1918 döneminde ise Mutual Film Şirketi ile sessiz sinema tarihinin en etkili komedi filmlerini üretmiştir. 1918 yılında kendi şirketi olan Chaplin Studios’u kurmuş ve senaryosunu yazdığı, yönettiği ve oynadığı filmlerinin aynı zamanda yapımcısı da olmuştur. Yaygın yorumların aksine Chaplin’in sessiz sinema döneminde olduğu kadar, sesli olarak çekilen sinema filmleri

döneminde de önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz<sup>71</sup>: Chaplin, sinemada sesin kullanımı sonrasında artık daha politiktir ve gerek müzik gerekse ses efektleri aracılığıyla anlatıya daha çok odaklanan bir yönetmendir [Bu dönem eserlerine örnek olarak Şehir Işıkları/*City Lights*-1931, Asri Zamanlar/*Modern Times*-1936, Büyük Diktatör/*The Great Dictator*-1940, Mösyö Verdaux/*Monsieur Verdoux*-1947, Sahne Işıkları/*Limelight*-1952 gösterilebilir].

Chaplin, sinema filminde oynama, filmi yönetme, film yapımcılığını üstlenme rolleri ile sinema filmlerinin kitlelere mesaj iletme işlevini mündemiç tutan bir sanatkâr olmuştur. Bir yandan toplumun en alt kesimlerinin sesi olma diğer yandan da toplumun hemen her kesimlerine mesajını en etkili biçimde iletebilme kaygısı, Chaplin'in temel estetik arayışını oluşturmuştur. Sessiz sinema döneminde geliştirdiği ve Fransız sanat çevrelerince 'Şarlo' (Charlot) olarak adlandırılan tiplmesi (İngilizce'de Tramp/Serseri), yüzü, mimikleri, vücut dili, yürüyüşü, seçtiği kıyafetler ve kullandığı aksesuarlar ile sokaktaki kalabalıkların içinde olan ve dikkat çekiciliğiyle de kalabalıklardan ayrılan bir karakter olmuştur. Karakterine giydirdiği frak, smokin, redingot gibi kıyafetler, ayakkabılar ve şapkalar ile zenginlik ya da yoksulluk gibi farklı ekonomik koşullara bağlı mekanlarda -ve beklenenin aksine- geniş kalabalıklar arasında sırtmaksızın dolaşması mümkün olmaktadır; çünkü, Chaplin açısından izleyicinin zihninde karakterin algılanmasını sağlayan unsur 'Şarlo'nun davranışları ve kişiliğidir. Sinema eleştirmeni Andre Bazin'in değerlendirmesiyle bu kurgusal kişilik, esasen, içinden geldiği yoksulluğun ve emekçi sınıfın günlük pratikleri ve olaylara verdiği tepkiler üzerine inşa edildiği ölçüde başarılı olmuştur: "Örneğin, çevresinde çok büyük bir direnişle karşılaştığında tutumu direnmek ya da karşı koymaktan çok uzaktır. Böyle durumlarda, güçlüğü üstesinden gelmek yerine, geçici bir çözüm bulmakla yetinecektir. Sanki o anın ötesinde bir gelecek yokmuşçasına!" (Bazin ve Rohmer, 1989:15). Chaplin'de mesajın yalınlığı ve etkililiği, nesnelere kullanım amaçları dışında kullanılmalarına ya da işlevsizleştirilmelerine, güldürü unsurlarının birbiri ardına ancak abartısız kurgulanışına, sahnelerdeki hareketlerin mekanik tekrarı kadar kolay bozunum gösterilebilirliğine bağlanabilecektir. Chaplin'in sinematografisinde karakterlerin kadınlarla ve çocuklarla kurduğu ilişkiler ise psikolojik değerlendirmeler gerektirmektedir<sup>72</sup>.

Filmlerinde dönem koşulları için imkânsız görülebilen mizansenlere, koreografilere ve akrobatik hareketlere yer veren Chaplin, komedi sinemasının bütün örneklerini sonuna kadar korumakla birlikte, heyecanın ve hareketin asgari düzeye çekildiği sahnelerinde ise anlatısının dramatik yapısını sergileyebilmiştir. Popülist yaklaşımlara, her türden zorba yönetime ve yöneticilere ve teknolojik gelişmelere yönelik ağır eleştirilerini yine bu komedi tarzının içine yerleştirerek seyirciye ulaştırmayı bilen Chaplin açısından sinema bir sosyal yaşam göstergesidir: "Küçük adam' ya da Fransızların taktığı ve ülkemizde de kabul görmüş olan adıyla Şarlo, çocuksu bir kıskançlıkla bu yaşama katılmak, uyum sağlamak konusunda büyük bir çaba sergiler. Üst sınıflara özenen bu karakter, onlardan 'araktanmış' giysileri içinde, yoksulluğun ve küçümsenmenin acı gerçeğini cesurca reddetmeye çalışır. Davranışları da bu duruma uygundur. Örneğin Yumurcak'ta Şarlo, parmakları olmayan eldivenini zarif bir edayla çıkarır ve yarı içilmiş izmariti, sigara tabakası olarak kullandığı konserve kutusundan aynı incelikle alır. Zenginlerin arasında kibar olmaya çabalar; ama hep boğazına bir şeyler kaçar ve güç durumda kalır, bastonu sağa sola takılır, bin bir kargaşaya neden olur. Ne denli berbat bir duruma düşerse düşsün, en büyük kaygısı bastonunu arayıp bulmak, melon şapkasını başına geçirip kravatını

<sup>71</sup> Karşı yönde bir değerlendirme için Nijat Özön'in yorumu esas alınabilir: "Chaplin, her şeyini kendi hazırladığı güldürülerinde sinema sanatına yeni olanaklar getirmede ama buna karşılık kendi oynamayı yönettiği 'Parisli Kadın'da görüntülerin çağrışım gücünden, çekimler arasındaki ilişkiden yararlanarak, en az çabayla en çok şey anlatmanın güzel bir örneğini ortaya koydu" (1984:159). Özön'ün gözden kaçırdığı nokta, Chaplin'in 1923 yılında yönettiği ve bir drama olan 'A Woman of Paris'in, hem aralarındaki gönül ilişkisinin bir sonucu olarak kadın başrol oyuncusunun (Edna Purviance) bağımsız kariyerine destek olma çabası hem de kendi kariyerine ilk günlerinden beri destek vermesine yönelik vefa borcu olduğudur. Orta sınıf değerlerle alay eden ve cinselliği ahlaki değerlerin ötesinde, aşkın bir noktaya koyan filmin anlatısı dönemin Avrupa burjuvazisinin yaşam ilişkileriyle doğrudan bağlantılıdır.

<sup>72</sup> "Chaplin'in simgesel olarak Şarlo aracılığıyla tek ve aynı kadın mitini izlediğini açıkça görmek için psikanaliz alanında ince ayrıntılara girmeye hiç gerek yoktur. Şehir Işıkları'ndaki kör genç kız, tatlı ve yumuşak Edna Purviance ile Verdoux'daki sakat kadın arasında Verdoux'nun bu sonucusuyla evli olmasının dışında, elle tutulur hiçbir fark yoktur. Hepsi de Şarlo gibi mutsuz ve topluma ayak uyduramamış, toplumsal yaşam içinde fiziki ya da manevi yönden sakat kişilerdir. Şarlo'yu baştan çıkararak işte bu aşırı kadınsılıktır, yıldırım aşkı onun aniden toplum ve ahlak kurallarını benimsemesine neden olur... Eğer bu kadın kahramanların simgesel anlamlarını iyi yorumlarsak, Şarlo'nun tüm eserlerinin, onu toplumla ve aynı zamanda kendisiyle uzlaştırabilecek yetenekte bir kadının tekrar tekrar aranması olduğunu görürüz. Şarlo'nun sadece iyiliğini ve inceliğini belleğinde tutan halk, aslında onu sadece aşık haliyle hatırlamaktadır! **Genç göçmen kıza tüm kazancını veren Şarlo'nun bu parayı oyunda hile yaparak kazandığını halk unuttur...** Sadece aşk onda topluma uyum sağlama, hatta manevi hayata ve psikolojik özgürlüğe kavuşma isteği (kuşkusuz beceriksizce ve başka nedenlerden ötürü gülünç de olsa) yaratacaktır. Şarlo, Edna Purviance uğruna bir kişilik ve bir yazgı üstlenmeyi, bir insan olma mitini göze alabilecek güçte hissetmektedir kendini" (Bazin ve Rohmer, 1989:61-62).

düzeltilmektedir. Tüm çabaları ve iyi niyetli girişimleri sonuç getirmez: Hep özendiği çevrenin dışında kalmaya mahkumdur. Kovalanıp küçük düşürüldüğünde yaltaklanır, bazen çocuk gibi sızlanır ve ilk fırsatta gizlice intikam alır. Uğradığı düş kırıklığını içindeki güçle aşarak yeni maceralara koşar” (Abisel, 2003:143). Yarattığı ‘modern palyaço’ Şarlo tiplmesi ile filmlerinin gösterildiği her ülkede insanların hayranlığını toplamasına rağmen, ABD vatandaşlığını istememesi nedeniyle kendisine karşı başlatılan karalama kampanyası; kendisinden bir hayli genç olan kadınlarla yaptığı dört ayrı evlilik; bir dönem kendisine karşı açılan babalık davası; ‘*The Immigrant*’ (Göçmen) filminde bir ABD gümrük memurunu tekmelediği sahne ile son olarak Altına Hücum filmi ile Mösyö Verdaux filmlerindeki bazı sahnelerin komünizm propagandası olarak yorumlanması gibi olayların etkisiyle Chaplin’in 1952’de ABD’ye girişi yasaklanmıştır. Bunun üzerine karısı ve çocuklarıyla birlikte hayatının sonuna kadar yaşayacağı İsviçre’ye yerleşen Chaplin; ancak yıllar sonra Oscar Özel Ödülü’nü almak için 1972’de ABD’yi ziyaret etmiş ve 1977 yılında da İsviçre’de vefat etmiştir (Brown, 1996).

Charlie Chaplin’in yönetmenliğini, senaristliğini, başrol oyunculuğunu yaptığı ve 1917 Haziran’ında gösterime giren 24,14 dakikalık sessiz kısa filmi ‘*The Immigrant*’ (Göçmen) toplumsal sorunları konu edinen ilk Chaplin filmi olup, döneminin sinema eleştirmenlerinin beğenisini kazanmıştır<sup>73</sup>. Chaplin başrolde ABD’ye yeni gelen bir göçmeni oynarken, Edna Purviance göçmen genç kız, Eric Campbell şef garson ve Henry Bergman da sanatçı menajeri rolünü canlandırmaktadır. Film için ham halde 27.000 metrelik bant kullanılmış, Chaplin ve asistanları dört gün dört gece uğraşarak filmi 552 metreye indirmiş ve salonlarda gösterime girecek hale getirmişlerdir. ‘Göçmen’, ABD’ye göç eden yoksulların sorunlarını işlemekte ve özünde otobiyografik gözlemlere sahip bir filmidir (Brown, 1996:39). Filmin açılış sahnesinde yarı serseri yarı duygusal ‘Şarlo’ tiplmesi, göçmen kimliğiyle geminin güvertesinde arka plandan görülmektedir. Şiddetli dalgalar nedeniyle gemideki hemen herkesi deniz tutmuş durumdadır ve Şarlo küpeşeden sarkarak sallanmaktadır. İzleyicide denize istifrağ ediyor hissi uyandıran sahnelerin devamında Şarlo’nun el yapımı misina olta ile balık yakaladığını görürüz. Bu Şarlo’nun izleyiciye dönük ilk şaşırtmasıdır: Herkesin bitkin ve yılmış olduğu bir ortamda karakterimiz halen ümitvardır. Takip eden sahnelerde göçmenlerin açlık ve sefalet içerisinde geçen gemi yolculuklarını bir pantomim gösterisi eşliğinde izleyiciye sunan Chaplin, mizahi üslubunu güvertede deniz tutması, yemek vakti çorbaların kaselere doldurulması ve göçmenlerce yemeğin yenilmesi, güvertede zar atarak kumar -muhtemelen barbut- oynama gibi sahnelerde de asla terk etmez. Bu sahnelerde denizde sallanan bir gemideymiş hissi verilmesi için kamerasının altına bir sarkaç (*pendulum*) bağlayan Chaplin, kameranın kendiliğinden sallandığı sahnelerle çekimleri tamamlamıştır.

Edna Purviance’ın canlandırdığı göçmen kızın annesinin parasını çalan silahlı bir kumarbazı kâğıt oyununda çeşitli hilelerle yenen ve kumarbazın elinden hem parasını hem de silahını alan Şarlo, kızın yoksulluğundan etkilenerek kazandığı paraları ona verir. Böylece karakterimiz yoksul göçmenlerin mağduriyetini geçici olarak gideren bir kimlik kazanmıştır. Ancak parayı kızın gururunu kırmadan ceketinin cebine koyduğu sırada, olaya şahit olan güverte sorumlusunun şikâyet etmesiyle Şarlo yankesicilikle itham edilir ve artık kendisi mağdurdur. Göçmen kızın tüm bunların bir yanlış anlaşılma olduğu yönünde şahitlik etmesiyle serbest bırakılan karakterimiz, göçmen kız ile bir duygusal yakınlaşma yaşar. Bu sırada geminin limana yaklaşmasıyla izleyici, perdede ‘Özgürlük diyarına varış’ yazısını okur ve New York’taki ‘Özgürlük Anıtı’ nı görür (Görsel 1).

Gemideki göçmenlerin ruhunu kaplayan ümit, kısa sürede, gemideki gümrük görevlilerinin onları adeta birer çiftlik hayvanı imişcesine iteleyerek iplerle bağlamaları ve izin (vize) kontrolü yapmalarıyla son bulur. Bu sahne ile Chaplin, ‘özgürlükler diyarı’nda özgürlüğün göçmenler için bir hayal olduğunu izleyicisine hatırlatmaktadır. Gemiden vedalaşarak ayrılan karakterlerimizin her biri kendi hayat mücadelelerine doğru yol alacaktır.

<sup>73</sup> Filme ilişkin hikayelendirmede gerek kendi izlenimlerimize gerekse de filmin sonundaki konu özetine [Plot Outline 23:59-24:08] başvurulmuştur.



**Görsel 1.** Göçmenlerin Gemi ile New York'a Varış Sahnesi

Takip eden sahnede Şarlo'yu aç ve yılgın bir vaziyette sokaklarda dolaşırken görürüz. Bir lokantanın önünde yerde gümüş 1 dolar bulan kahramanımız, karnını doyurmak için hemen içeri girer. Eric Campbell'in canlandırdığı şef garson tiplemesinin mekânda şapka ile oturulamayacağına ilişkin uyarılarını muzipliklerle atlatan Şarlo, cebindeki parasına uygun yemek siparişi (fasulye, ekme ve bir fincan kahve) verir. Bu sırada lokantada bir başka masada oturan göçmen kızı görür ve sevinçle onu kendi masasına davet eder ve ona da yemek ısmarlar. Göçmen kızın annesi ölmüştür ve artık yalnızdır. Birlikte yemek yedikleri sırada, hesabı 10 sent eksik ödeyen bir müşterinin restoran çalışanlarınca dövülerek kapıya konulmasını da seyrederler. Yemek için cebindeki paraya güvenen Şarlo, elini cebine attığında cebinin delik olduğunun ve parayı kaybettiğinin farkına vararak panikler. Hesabı ödemesini isteyen şef garsondan, göçmen kız için bir kahve isteyerek vakit kazanan Şarlo, şef garsonun lokantaya giren bir müşteriden aldığı ücreti cebinden düşürmesini fırsat bilerek yerde gördüğü paraya ayağıyla basar. Farklı akrobatik hareketlerle ayağının altındaki parayı kimseye hissettirmeden yerden almaya çalışan Şarlo bunu başarır, ancak hesap ödenirken gümüş doların sahte çıkması üzerine derin bir korku krizine kapılır. Tam bu sırada Henry Bergman'ın canlandırdığı sanatçı menajeri devreye girmektedir. Restoranın bir başka masasında oturan ve yeni filmi için oyuncu arayan menajer, göçmen kızı görür görmez aradığı yeni yüzü bulduğunu hisseder ve Şarlo ile göçmen kızın yanlarına gelir. Hızlı bir sohbetin ardından menajerin kendi yedikleri için ödediği hesaptan kalan bahşiş ile Şarlo garsona borcunu öder; göçmen kız ile menajer arasındaki görüşmenin tamamlanmasından sonra da lokantayı hep birlikte terk ederler. Dışarıda yağmur yağmaktadır ve menajer her ikisiyle de ertesi gün ilgileneceğini söyleyerek vedalaşır, ayrılır. Ayrırlarken Şarlo, birkaç dolar avans ister ve menajer de parayı verir. Yoğun yağmurdan kaçarken kapısı önüne sığındıkları yer ise evlendirme bürosudur. Şarlo'nun göçmen kıza ısrarlı evlilik teklifi karşısında kız teklifi kabul eder; birlikte içeri girmeleriyle de film sona erer.

Film, göçmenlerin gerek ülkeye geliş gerekse de ülkede yaşadıkları zorlukları içeren bir sosyal hiciv olmakla birlikte, sinematografik anlatısı sorunlara ilişkin komiklikler ile bir aşk hikayesine dönüşür. Göçmenler, fırsatlarla dolu özgürlükler ülkesi hayaliyle yola çıkmış ancak yeni ülkelerinde umdukları gibi karşılanmamışlardır. Göçmenlerin egemenin temsilcileri (gemi personeli, göçmenlik bürosu memuru, restoran sahibi, şef garson) ile iletişime girdikleri hemen her sahnede aşağılanmaları, dışlanmaları, değersizleştirilmeleri; Chaplin'in toplumdaki açık ya da örtük ayrımcılığı/ırkçılığı adeta gözümüze soktuğu enstantanelerdir.

Sessiz sinemanın ilk dönemindeki fiziksel hareketliliğe, hatta zaman zaman sertliğe ve şiddete dayalı güldürünün yerini taşlama, iğneleme ve sosyal hicive bırakması Chaplin'in filmografisinin de biçimlenmesini sağlayan unsur olmuştur. "Bunlar, durum güldürülerinin gelişmesi ve öncelikle kaba şakaların yerlerini daha kibar olanlara bırakmasıyla ortaya çıktı. Bu filmler, gerçekçi bir yaklaşım benimseyip günlük yaşamın tüm alanlarına uzanışlarıyla, değer yargılarıyla, kurumlarla, toplumsal konularla ilgili şakalara yer verişleriyle öteki güldürülerden farklılaştı. Böylece, Charlie Chaplin'in filmleri, komedilerde yer alan insanın bir karakter olmasını, seyircinin paylaşacağı duyguları taşıyan bir canlılığa kavuşmasını sağladı. Komediye bir amaç olmaktan çıkarıp bir araç yaptı" (Abisel, 2003:127). Chaplin'in karakterleri toplumda sürekli kaybeden kişidir ancak filmin sonunda dengelerin değişmesiyle sonrasında kazanana dönüşür. Yaşadığı tüm zorluklara rağmen zafer kazanan bir sıradan kahramandır o. Chaplin, böylelikle gündelik yaşamında sıkıntılar yaşayan izleyicilerine kendilerinden daha büyük güçlükler yaşayanlar olduğunu hatırlatır ve sonunda da

kazanma/başarma ümidi aşılır. Şarlo, yoksulluğunu kabul etmeyip, kendisinin küçümsenmesini ve dışlanmasını reddedip toplumda yer edinmeye çalışandır; ancak karşısındaki karakterin kendisine bir şey yapamayacağına kanaat getirdiğinde dışlanmasının, aşağılanmasının, yok sayılmasının intikamını alır. Türlü kurnazlıklar yapmaktan, numaralar çevirmekten çekinmez. Kadınlara karşı sadık bir aşık ve cömerttir. Filmlerinde kadın karakterle evlenmekte ya da aşk içinde ondan uzaklaşmaktadır. Andre Bazin, karakterin zamanla kazanacağı ahlaki üstünlük ve psikolojik tutarlılığın, bu film gibi ilk dönem eserlerinde henüz belirgin olmadığını; sanatsal anlatısındaki mesajın doğru verilme kaygısının ahlaki sorumluluklarının önünde olduğunu vurgular. Chaplin, film yapımı düşüncesinden çekimlerin tamamlanıp pazarlanmasına kadar tüm sürece hâkim bir sanatkar olarak topyekünleştiricidir; onun yaklaşımında, mesajın kitlelere doğru aktarımı esastır ve tüm estetik kaygılar buna bağlıdır.

Chaplin'in *'The Immigrant'* (Göçmen) filmi üzerinden izleyicisine aktarmaya çalıştığı ABD'de göçmenlik deneyiminin, sosyolojik bakımdan neleri çağrıştırdığını inceleyerek analizimizi genişletebiliriz: Amerika kıtasının keşfini takip eden süreçte yaşanan hızlı kolonizasyon deneyimi, 'Yeni Dünya' olarak adlandırılan bu coğrafyanın yerleşime açılması ile mümkün olmuştur. Kıtanın güneyine yönelen Portekiz ve İspanyol sömürgecilerden başlayarak, Hollanda, Fransa, İngiltere gibi güçlü askeri donanmalara sahip diğer imparatorlukların Atlantik yakasındaki toprakları denetime almaları ve okyanus aşırı ticarete yönelmeleri sonrasında Avrupa'nın çok farklı ülkelerinden insanlar bu topraklara hızla göç etmeye başlamışlardır. 17. ve 18. yüzyılda Atlantik yakasının New Hampshire'dan Georgia'ya kadar uzanan bölgesindeki yerli halkın (yaklaşık 1.1 milyonluk nüfus kitlesini oluşturduğu tahmin edilen kızılderili kabilelerinin) savaş ve katliamlarla, kıtanın orta ve batı bölgelerine doğru zorla göç etmesine neden olan Avrupalı göçmenler, oluşturdukları 13 koloni devletinin birleşmesiyle 1776'da federal bir devlet olarak Birleşik Devletleri (ABD/USA) kurmuşlardır. Bu dönemde ilk göçmenler yeni bir yaşam kurma hayallerini gerçekleştirmek için çaba göstermişler; tarımsal üretimin verimliliği Afrika'dan getirilen kölelere, zengin hammadde kaynaklarının ihracatı da yeni kurulan kentlerdeki girişimci tüccarlara bağlanmıştır (Zinn, 2005). Havasızlık, açlık, mekansal bakımdan darlık ve kirlilik gibi olumsuz koşullarda gerçekleşen ve tifüs, kolera, çiçek gibi hastalıkların da hızla bulaştığı uzun ve -ekonomik durumları düşünüldüğünde- oldukça pahalı deniz yolculukları sonrasında Kıta'ya ayak basan göçmenlerin tek hedefi yaşamlarını sürdüreceği koşulları sağlamak olmuştur. ABD folklorunu oluşturan hikayelerde anlatılan acımasız hastalıklar, genç yaşta ölümler, sert iklim koşulları, açlık ile yoksulluk, ilk kuşak göçmenlerin gerçekliği olarak anlam kazanmakta ve pek çok sinema filmine de konu edinilmektedir<sup>74</sup>.

Birleşik Devletler'e yönelik kapsamlı göç dalgasının ikinci aşaması ABD İç Savaşı (1861-1865) sonrası dönemde yaşanmıştır. Özellikle 1848 yılında Kaliforniya Sutter's Mill'de altın yataklarının bulunduğu haberinin duyulmasının ardından çok kısa sürede 300.000'e yakın göçmen San Francisco ile çevresine göç etmiş ve günümüz tutarıyla 2 milyar ABD doları tutarında altın bölge nehirlerinden ve madenlerinden çıkarılmıştır (Ragsdale, 2013:170). Özellikle İngilizce konuşan ve kısa bir süre önce Kıta'ya ayak basmış göçmenlerin bölgeye 'hücum' etmesi sonrasında yeni yerleşim bölgeleri hızla gelişmiş ve Kıta'nın batısında Meksikalıların etkisiyle yaygınlaşmış olan İspanyolca geri plana düşmeye başlamıştır. Bu noktada ABD'deki göçmenlerin entegrasyonundaki temel sorunun ve çözümün dil olduğunu ifade edebiliriz: Çok kültürlü ve çok dilli bir toplumda İngilizcenin egemen iletişim dili olması sanılanın aksine uzun bir sürece yayılmıştır. İngilizce, Kıta içerisinde batıya doğru ilerleyen göçmenlerin yeni toprakları fethetmeleri ya da satın almalar sonrasında yerleşik yaşama geçmeleriyle birlikte yaygınlık kazanmıştır. 1803 yılında Fransa'dan Louisiana'nın satın alınması (ki bu topraklar günümüzdeki Missouri-Mississippi nehri havzasının tamamını kapsamaktaydı), 1819 yılında güneyde Florida'nın, 1845 yılında Rio Grande nehrinin doğusunun ve 1848 yılında da batısının İspanya'dan ilhak edilmesi (Teksas'dan California'ya kadar bütün bir bölgenin fethi), 1846 yılında İngiltere'nin elinden Oregon eyaletinin alınması bu süreçteki belirleyici adımlar olmuştur. Örneğin Louisiana 1812'de ABD eyaleti olduğunda, çoğu sakini Fransızca konuşmaktaydı; kamuya açık belgeler Fransızca yazılmaktaydı ve mahkemeler ile okullar hem Fransızca hem de İngilizce hizmet vermekteydi. İlginç bir şekilde dönemin Eyalet Valisi Jacques Villeré tek kelime bile İngilizce konuşamıyordu. 1840 yılına gelindiğinde ise İngilizce konuşan göçmenler Louisiana'nın her yerine yerleşmiş ve İngilizce gündelik

<sup>74</sup> Bille August'un yönettiği 1987 yapımı 'Pelle the Conqueror' ile Terrence Malick'in yönettiği 2005 yapımı 'The New World' ilk akla gelen örneklerdir.

yaşamda egemenliğini ilan etmiş idi (Ragsdale, 2013:169). Bir diğer örnek ise Wisconsin eyaletindeki Alman göçmenlerin, ülkedeki sanayileşme sürecinin başına değin tek dilli kalmaya (sadece Almanca konuşmaya) devam ettiklerini; gazetelerden, mahkeme kayıtlarından, edebi metinlerden elde edilen çok sayıda kanıtın, farklı sosyo-ekonomik gruplardan Alman göçmenin ve çocuklarının İngilizce dil becerisinden yoksun olduklarını bizlere göstermektedir. 1900 yılı ABD nüfus sayımı verilerindeki anadil sorusu dahi, eyalette Almancanın yaygın olarak kullanıldığını açığa çıkarmaktaydı; ki bu durum Washington D.C.’deki federal hükümetin izlemeye başlayacağı ‘yurttaşları Amerikanlaştırmak’ için eğitim ve kültürel ‘melting pot’<sup>75</sup> politikalarının da gerekçelerinden biri olarak sunulabilecektir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında göçmenlerin topluma katılmasında dilin rolünü gösteren bir diğer bağlam ise ‘kölelik’tir. Batı Afrika’dan ve Batı Hint Adalarından zorla gemilere doldurularak getirilen köleler Florida, Georgia ve Güney Carolina’daki limanlara getirilip köle pazarında toprak sahiplerine satılmakta idi. Özellikle Charleston bu pazarın merkezi olup, köleleştirilmiş zenci<sup>76</sup> nüfus arasında sayısız yerel dil konuşulmakta idi. Köleler ‘yeni dünya’ya getirilmeden önce farklı coğrafyalardan gemiler ile alınıyor; böylelikle aynı dili konuşan aynı coğrafyadan gelen insanların isyan etmesinin önüne geçilirken, hem aralarında temel ihtiyaçlar konusunda anlaşabilmeleri hem de Kıta’ya ayak bastıklarında efendileri ile iletişime geçerek tarım arazilerinde ve ev işlerinde çalışabilmeleri için de onlara ‘Pidgin İngilizcesi’ öğretiliyordu. ‘Pidgin İngilizcesi’ basitleştirilmiş kelimelerle işleyen, kölelerin yerel ses ve aksanlarının korunduğu adeta melezleştirilmiş bir konuşma İngilizce idi. Güneyli toprak sahibi efendilerin zenci kölelerinin okuma yazmasına izin vermemesi ise -etkileri günümüzde dahi görülen- onlar üzerinde daha fazla kontrole sahip olma stratejisinin bir parçası olmuştur (Ragsdale, 2013).

ABD’de İç Savaş öncesinde başlayan ve I. Dünya Savaşı sonrasına değin devam eden ‘gönüllü köleliğe’ dayalı göçmenlik politikasının yerleşik nüfus üzerindeki etkilerini ise Tablo 1’den takip edebiliriz. Kuzey eyaletlerindeki yeni/ilk kuşak göçmen nüfusu yarım yüzyılı aşkın sabit kalırken (yani şehirlerin nüfusunun arttığı orana denk bir yeni/ilk kuşak göçmen nüfus artışı olurken), Güney ve Batı eyaletlerinde yeni/ilk kuşak göçmen nüfusu oranı düşmektedir. Bunun sebebi ise ilk kuşak göçmenlerin ülkenin bu bölgelerine gelip yerleşmelerini takiben aile kurmaları ve çocuklarının yerleştikleri yeni topraklarda doğmaları; iş ve geçim kaynaklarının kıtlaşmasına paralel yeni yabancı göçmenler için bu bölgelerin çekim merkezi niteliğini yitirmesidir. Bu dönemde ABD genelinde göçmenler hızla mobilizasyonlarını kaybetmişler ve sanayileşme hızı-ticari ilişkiler ile göçmenlerin yaşam koşulları doğrudan ilişkilendirilir hale gelmiştir.

**Tablo 1. Sanayileşme Sürecinde ABD Göçmen Nüfusu**

Eyalet	Yıl	Eyaletteki Toplam Nüfus	Doğum Yeri ile İkamet Ettiği Eyalet Aynı Olan Nüfus	Göçmen Nüfus Dağılımı (En yüksek sayıda ilk kuşak göçmen Popülasyonlarına sahip topluluklar)	Göçmen Nüfus Oranı (%)
New York	1860	3.880.735	2.573.074	İrlanda kökenli <b>489.139</b> - Alman kökenli <b>264.850</b>	33.7

<sup>75</sup> ‘Melting pot’, sosyolojik bakımdan heterojen yapıdaki bir toplumun farklı unsurlarının, baskın kültürel değerler karşısında dışlanarak daha homojen hale getirilmesi sürecidir. ABD genelinde, 20. yüzyılın başından itibaren farklı ülke ve dini topluluklardan gelen bireylerin kültürel ürün ve değerlerinin benzeştirilmesi ve tektipleştirilmesi süreci yaşandığından; yaşananlar zihinlerde adeta bir kazanda kaynatmayı çağrıştırmış ve sosyologlar durumu açıklamak için sıklıkla ‘eritme kazanı’ (*melting pot*) ifadesine başvurmuşlardır.

<sup>76</sup> Çalışma bağlamında ‘zenci’ (*negro*) sözcüğünün Afro-Amerikan ırkı geçmişte tanımlayan egemen ayrımcı içeriğini bilerek ve eleştirerek, yaygın tarihsel-edebi niteliğiyle kullanılmaktadır. İnsanın deri rengine dayalı sınıflandırmalar yapılmasının ırkçılık ve biyopolitik faşizm olduğunun bilincine varılması göçmenlerle ilgili meselelerin kavranmasına yönelik ilk adımdır. Ancak özellikle sanayileşme sonrasında ‘zenci’ sözcüğünün tarih ve edebiyat literatürünün olağan bir parçası haline getirilmiş olması, kapitalizmin kavramsal ele geçirme stratejisinin hangi boyutta olduğunu hepimize açıkça göstermektedir. Kanaatimizce, günümüzde yaygın biçimde kullanılan ve coğrafi özelliklere dayandırılan ‘Afro-Amerikan’ sözcüğü dahi yetersiz, yanlış ve ayrımcı niteliktedir. Ancak bu noktada özgün bir kavram geliştirememiş olması nedeniyle, çalışmayı hazırlayan bizler de -gönülsüzce- egemen ideolojinin kavramlarına uymak zorunda kalıyoruz.

				İngiliz kökenli <b>120.332</b> - Kanada kökenli <b>53.736</b>	
	<b>1880</b>	5.082.871	3.519.266	İrlanda kökenli <b>510.430</b> - Alman kökenli <b>336.046</b> İngiliz kökenli <b>114.793</b> - Kanada kökenli <b>85.791</b>	30.8
	<b>1900</b>	7.268.894	4.754.999	Alman kökenli <b>475.083</b> - İrlanda kökenli <b>415.364</b> İtalyan kökenli <b>179.652</b> - Rus kökenli <b>145.381</b> İngiliz kökenli <b>142.823</b> - Kanada kökenli <b>129.492</b>	34.6
	<b>1920</b>	10.385.277	6.637.244	İtalyan kökenli <b>546.680</b> - Rus kökenli <b>534.338</b> Alman kökenli <b>279.010</b> - Polonya kökenli <b>271.501</b> Avusturya kökenli <b>150.304</b>	36.1
<b>Masschs.</b>	<b>1860</b>	1.231.066	781.517	İrlanda kökenli <b>196.874</b> - Kanada kökenli <b>30.177</b> İngiliz kökenli <b>19.869</b> - Alman kökenli <b>10.663</b>	36.6
	<b>1880</b>	1.783.085	1.066.467	İrlanda kökenli <b>222.488</b> - Kanada kökenli <b>126.937</b> İngiliz kökenli <b>43.795</b> - Alman kökenli <b>22.121</b>	40.2
	<b>1900</b>	2.805.346	1.565.526	Kanada kökenli <b>281.284</b> - İrlanda kökenli <b>263.776</b> İngiliz kökenli <b>86.265</b> - İsveç kökenli <b>31.984</b>	44.2
	<b>1920</b>	3.852.356	2.291.176	Kanada kökenli <b>279.826</b> - İrlanda kökenli <b>181.279</b> İtalyan kökenli <b>95.672</b> - İngiliz kökenli <b>87.628</b>	40.6
<b>Illinois</b>	<b>1860</b>	1.711.951	687.283	Alman kökenli <b>132.892</b> - İrlanda kökenli <b>85.361</b> İngiliz kökenli <b>42.557</b> - Kanada kökenli <b>20.086</b>	59.9
	<b>1880</b>	3.077.871	1.708.682	Alman kökenli <b>227.551</b> - İrlanda kökenli <b>117.297</b> İngiliz kökenli <b>55.999</b> - İsveç kökenli <b>45.213</b> Kanada kökenli <b>33.607</b>	44.5
	<b>1900</b>	4.821.550	2.845.352	Alman kökenli <b>330.112</b> - İrlanda kökenli <b>117.330</b> İsveç kökenli <b>101.880</b> - İngiliz kökenli <b>63.173</b> Polonya kökenli <b>60.176</b>	41
	<b>1920</b>	6.485.280	4.125.557	Alman kökenli <b>207.616</b> - Polonya kökenli <b>169.991</b> Rus kökenli <b>111.558</b> - İsveç kökenli <b>99.311</b> İtalyan kökenli <b>94.921</b>	36.4
<b>Florida</b>	<b>1860</b>	140.424	37.045	Karayıpler kökenli <b>912</b> - İrlanda kökenli <b>540</b>	73.7
	<b>1880</b>	269.493	177.620	Karayıpler kökenli <b>3.649</b> - Alman kökenli <b>1.711</b>	34.1



	<b>1900</b>	528.542	355.708	Küba kökenli <b>5.829</b> - Karayipler kökenli <b>5.409</b>	32.8
	<b>1920</b>	968.470	555.035	Karayipler kökenli <b>9.644</b> - Küba kökenli <b>6.448</b>	42.7
<b>California</b>	<b>1860</b>	379.994	71.558	Çin kökenli <b>34.486</b> - İrlanda kökenli <b>31.423</b> Alman kökenli <b>23.658</b> - Fransa kökenli <b>10.696</b>	81.2
	<b>1880</b>	864.694	310.830	Çin kökenli <b>81.502</b> - İrlanda kökenli <b>62.601</b> Alman kökenli <b>41.338</b> - İngiliz kökenli <b>26.128</b>	64.1
	<b>1900</b>	1.485.053	653.072	Alman kökenli <b>60.588</b> - İrlanda kökenli <b>52.263</b> Çin kökenli <b>43.122</b> - İngiliz kökenli <b>37.813</b>	56.1
	<b>1920</b>	3.426.861	1.269.503	İtalyan kökenli <b>90.836</b> - Meksika kökenli <b>84.627</b> Kanada kökenli <b>64.388</b> - Alman kökenli <b>62.125</b>	62.9

**Kaynak:** UoW, 2021

Yirminci yüzyılın başında ABD geneline yurt dışından gelen göç dalgasını karşılayan iki nokta New York ve San Francisco olmuştur. Avrupa'dan gelen göçmenler New York'taki Ellis adasında kayıt altına alınıp, güvenlik ve sağlık kontrollerinden geçirildikten sonra Kıta'ya ayak basarlarken; Asya'nın ve Uzak Doğu'nun farklı coğrafyalarından gelen göçmenler -özellikle Çinliler ve Japonlar- ise San Francisco'daki Angel adasında muayene ve incelemeye tabi tutulmuşlardır (Keeley, 2009). Daha 1850 gibi erken bir tarihte San Francisco'da Çin mahallesi kurulmuş idi ve ABD genelindeki Çin kökenli nüfusun %20'sinden fazlası bu şehirde yaşamaktaydı (Ragsdale, 2013:170). 1860'lar boyunca ABD genelinde madenlerde ve demiryolu inşaatında ucuz işgücü olarak çalışan Çinli göçmenler, 1900'lere gelindiğinde toplumdaki diğer gruplarca -restoran, perakende gıda ve çamaşırhane işletmelerindeki işlerini kaybetmelerinin nedeni olarak görüldüklerinden- artık dışlanmış ve gettolaşmaya mahkûm edilmiş durumdadırlar. Çince ve Japoncanın göçmenler arasında konuşulmasının yasaklanması teklifleri, Uzakdoğu kökenli göçmenlere yönelik şiddet eylemleri sonrasında ABD Kongresi 1870 yılında Vatandaşlığa Geçiş Yasası (*Naturalization Act*) ile 6 Mayıs 1882 tarihli Çin İşgücünü Dışlama Yasasını kabul ederek Asya'dan göçmen nüfusun gelişini durdurmuştur (Ragsdale, 2013).

ABD genelinde göçmenlerin haklarına ilişkin en kapsamlı düzenleme 1906 yılında Kongre tarafından kabul edilip yürürlüğe giren Vatandaşlığa Kabul Yasası'dır. ABD Federal Göçmenlik ve Vatandaşlığa Kabul Bürosunu kuran, ülke genelinde vatandaşlığa geçiş işlemlerinin hangi mahkemelerce ne gibi prosedürler izlenerek yapılabileceğini hükme bağlayan, standartlaştırılmış vatandaşlık formları oluşturan, hileli vatandaşlığa kabul prosedürlerine karşı bir dizi kovuşturmayı teşvik eden ve İngilizce konuşma becerisini vatandaşlığa kabulün temel şartları arasında sıralayan Kanun, göçmenliğin ülkedeki politik çıkar gruplarının elinden alınarak ekonomik koşullara bağlandığı bir zemin inşa etmiştir. 1906 Vatandaşlığa Kabul Yasası, federal hükümetten yurttaşlara ve göçmenlere yönelik çok açık bir mesaj olmuştur: 'Egemen dili (İngilizceyi) öğrenin, beyaz çoğunluğun kültürünü ve yaşam tarzını benimseyin ya da evlerinize geri dönün!' Fordist üretimin yaygınlaşmasından önce 'yeni gelenler' etnik bakımdan homojen mahallelerde yaşıyor, daha önce göç edenlerin yerleştikleri şehirlere taşınıyor, kendi aralarında etkileşim kurmalarını kolaylaştıran işler yapıyorlar ve kendi dilleri ile kültürlerini yaşatmaya çalışıyorlardı. En önemlisi ise İngilizce konuşamamak hiçbir zaman iş piyasasına giriş için engel olmamış idi. Ancak fordist üretim bandı ve işin standartlaşması ile iş yerinde verimlilik esaslı örgütlenme devreye girmiş ve -her anlamda- aynı dili konuşmak çalışma hayatında esas kabul edilmiştir.

1924 yılında kabul edilen Göçmenlik Yasası ise Batı dünyası olarak sınıflandırdığımız ülkeler hariç olmak üzere ABD'ye yıllık 165.000 kişilik bir toplam göçmen kotası belirlemiş ve I. Dünya Savaşı öncesi dönemi göre ortalama %80 daha az göçmen kabul edilmesine neden olmuştur. Başkan Coolidge'in 'ABD'nin

homojenliği idealini korumak' yorumuyla desteklediği yasa ile ABD Sınır Devriyesi kurulmuş; göçmenleri takip ve sınır dışı edecek kurumlar ile bu kurumların finansmanına altyapı hazırlanmıştır. Bu yasa ile göçmenlik pratiği çalışma yaşamı-ulusal güvenlik dengesi üzerine inşa edilmiş ve temel prensiplerini günümüzde de sürdüren bir içerik kazanmıştır. ABD göçmenlik rejimi, oluşumundan yirminci yüzyıl sonuna değin göçmeni ulusal ekonomik havuzu içinde değerlendirilecek emek kaynağı olarak görmüş ve 11 Eylül 2001 öncesinde topluma iş yaşamı üzerinden entegre etmeyi birincil hedef olarak belirlemiştir. Kanaatimizce yirmi birinci yüzyılda Birleşik Devletlerin toplumsal entegrasyon esaslı göçmenlik politikalarının artık işlemez hale gelmesinin temel sebebi, göçmenleri 'ucuz ve sosyal güvencesi kısıtlı işgücü' olarak gören bu yaklaşım tarzıdır.

## ÖRNEK ANALİZ II: 'ÇEVİRMEN' KISA FİLMİ ÜZERİNDEN SURİYELİ MÜLTECİLERİN ENTEGRASYONU KONUSUNU TARTIŞMAK

Anadolu coğrafyasının tarihsel ve karakteristik özelliği, farklı medeniyetlerin üzerinde yerleşik uygarlıklar kurmasına rağmen insanların yolculuklar yaptığı, gelip geçtiği, dönem dönem ziyaret edip ayrıldığı, dünyanın geçişken bir parçası olmasıdır. 'Köprü', 'Uzak Asya'dan Akdeniz'e bir kısrağ başı gibi uzanan memleket', 'medeniyetler beşiği' gibi farklı sözcüklerle tanımlanan Anadolu'nun göç yolları üzerinde yer alması; Ortadoğu, Afrika ve Asya'daki pek çok ülkeden çok sayıda sığınmacının ya da göçmenin Türkiye'yi transit ya da yerleşme amaçlı göç edilebilir ülke olarak algılanmasını kolaylaştırmaktadır: "Türkiye'nin göç yolları üzerinde bulunuşu, bir çekim merkezi olma halini de beraberinde getirmektedir" (Kolukirik, 2014:39). Ülkemizin üzerinde bulunduğu coğrafyanın üstünlüğü göçmenlerin nezdinde Türkiye'nin tercih edilirliliğini artırmaktadır. Yirminci yüzyıl boyunca ağırlıklı olarak göç veren ülke konumundaki Türkiye, son çeyrek yüzyılda küresel ekonomik ve politik dengelerin hızla değişmesiyle birlikte yoğun göç alan ülke özelliğini kazanmıştır.

ABD'nin yönlendiriciliğinde, Kuzey Afrika ile Ortadoğu coğrafyasındaki ülkeleri ekonomik, politik ve kültürel bakımdan yeniden dizayn etme girişimi olarak niteleyebileceğimiz 'Arap Baharı' süreci -barındırdığı tüm gerçekçi demokrasi taleplerine ve özgürlükçü toplum hedeflerine rağmen-, özünde emperyalist çokuluslu şirket dünyasının çıkarlarına hizmet eden özellikler arz etmektedir. Mart 2011'de Suriye'deki yönetime karşı başlatılan protesto hareketlerine mevcut rejim güçlerinin askeri şiddet ile cevap vermesi; gündelik yaşamda etnik, mezhepsel ve ekonomik güç ayrımlarının yoğun olarak gözlemlendiği bu ülkede İç Savaş koşullarının hızla açığa çıkmasını sağlamıştır. İç Savaş sürecinde 500.000'den fazla Suriyeli ölmüş ve yüzbinlerce insan yaralanmış iken; bu çalışmanın hazırlandığı dönem itibarıyla 5.615.105 Suriyeli mülteci konumunda olup, bu mültecilerin %65'i Türkiye'de yaşamlarını sürdürmektedir (UNHCR, 2021). Türkiye genelinde Suriyeli göçmenlerin en fazla sayıda olduğu kentler sırasıyla İstanbul, Gaziantep ve Hatay'dır. Özellikle 2013 sonrasında büyük bir ivme kazanan Suriye'den göçmen hareketliliğinin toplumsal kabulünün gerçekleşmesi (i) Türk toplumunun kitlesel sorunlara/krizlere alışkanlığı ve kültürel-dinsel dayanışma becerisine, (ii) devlet yönetiminin göçmenlere sahip çıkan benimseyici yaklaşımına, (iii) göçmenlerin zamanı gelince geri döneceklerine duyulan inanca, (iv) göçmenlerin yaşadığı bölgelerdeki yoksulluk dayanışmasına, (v) kayıt dışı işlerde çalışmaları nedeniyle iş kaybının sınırlı kalmasına, (vi) göçmenlerin suç oranlarının düşüklüğüne, (vii) kamu hizmetlerindeki aksamaların bölgesel kalmasına ve (viii) ülke içerisinde yerleşim serbestisi uygulamasına bağlanmaktadır (Erdoğan, 2019).

Sinemanın sosyal sorunları dile getiren ve diğer görsel iletişim ortamlarına (resim, plastik sanatlar, televizyon, internet) kıyasla -fotoğrafla birlikte- bireyselden çok toplumsal anlatılara odaklanan doğası, başlangıcından itibaren ön plana çıkan unsur olmuştur. Yönetmenlerin, kurgu aracılığıyla eğlendirmeye, korkutmaya, hüznlendirmeye ya da hayal ettirmeye yönelten psikolojik uyaranlar kullanmaları filmleri takip edenlerin kitleselleşmesini sağlarken; anlatılarında sosyal içeriğe yönelmeleri sinemanın sanat olarak görülmesine zemin hazırlamıştır. 2011 Arap Baharı olayları ve takip eden süreçte Suriye'den Türkiye'ye hızlı bir mülteci akını yaşanması ile ulusal gündemin en önemli maddelerinden biri uluslararası göç ve göçmenlerin sorunları haline gelmiştir. Konunun sosyal gündemde yer almaya başlamasıyla birlikte sinema sanatının anlatılarında da yer bulmaya başladığı görülmektedir. Örneğin 2011'de vizyona giren 'Fedakâr' (Yönetmen Hüseyin Eleman, 84 dakika, Dram), 2015'te vizyona giren 'Terkedilmiş' (Yönetmen Korhan Uğur, 86 dakika, Dram), 2016'da vizyona giren 'Hayat Çizgisi Suriye' (Yönetmen Caner Erzincan, 96 dakika, Dram) ve 2017'de vizyona giren

'Misafir' (Yönetmen Andaç Haznedaroğlu, 88 dakika, Dram) filmleri mültecilerin sorunlarını hikayelendirenler arasında ilk akla gelenlerdir (Gültekin, 2019).

Bu bağlamda Suriye'den gelen göçmenlerin yaşadıklarını ve süreç içindeki iletişim sorunlarını bizlere aktaran bir çalışma olarak Emre Kayış'ın yönetmenliğini yaptığı ve çok sayıda uluslararası film yarışmasına katılmış, özel gösterimleri yapılmış, İstanbul Kısa Film Festivali (2016) ile Saraybosna Film Festivali'nde (2016) En İyi Kısa Film Ödülüne layık görülmüş olan 23,03 dakikalık kısa film '**Çevirmen**' (*Translator*)'e yakından bakabiliriz (Görsel 2). Senaristliğini de üstlendiği 'Çevirmen' filmi lisansüstü eğitimi için gittiği London Film Scholl'da kaleme alıp, mezuniyet filmi olarak çeken Kayış'ın diğer görsel işleri arasında 'Kardeşim Nerede?' (2013-kısa film), 'Kanepe' (2014-kısa film), 'Alef' (2020-TV dizisi senaryosu) ilk akla gelenlerdir. 2015 yapımı 'Çevirmen'i, Suriyeli mültecilerin de günlük hayatları, umutları, hayalleri, sorunları ve sevdaları olduğunu izleyicisine hatırlatan bir film olarak okuyabiliriz. Görüntü yönetmenliğini Nick Cooke, sanat yönetmenliğini ise Billur Turan'ın üstlendiği filmde diyaloglar Arapça, Kürtçe ve Türkçe iken, görüntüler İngilizce altyazı eşliğinde izleyiciye sunulmaktadır. Kısa filmde 'Yusuf' karakterini Sherko Ali Mohamad, 'Amine' karakterini Gamze Kaçak, 'Büyükbaba' karakterini Ahmet İnal, 'Asker Emre' karakterini ise İlke Can canlandırmaktadır.



**Görsel 2.** Emre Kayış'ın Yönetmenliğini Yaptığı 'Çevirmen' Filminin Afışı

Hatay'da, sınıra yakın bir bölgede geçen film, ana karakteri Yusuf üzerinden dikkatleri göçmen bireylerin ilk gençlik dönemlerine ve psikolojilerine çekmeye çalışmaktadır. Filmin açılış sahnesinde Yusuf'u arkadaşlarıyla birlikte bir kamyonet kasasında çalıştığı kum ocağına doğru yolculuk ederken görürüz. Çoğu mülteci olan kum ocağı çalışanlarının gün boyu zor koşullarda çalıştıktan sonra çadır kentlerde yaşamlarını sürdürme çabalarını bizlere sunan yönetmen, kamerasını başkarakterini Yusuf'un büyükbabası ile yaşadığı eve ve yoksulluğa çevirir. Büyükbabası Türkiye'de doğduğu için Türkçe konuşmayı öğrenmiş olan ve boş vakitlerinde kuşları seyretmekten hoşlanan Yusuf'a çevresindeki Türk akranları 'Arap', Suriyeli göçmenler ise 'Türk' diye seslenmekte ve Kayış, izleyicisine göçmenliğin ikili kimliğini çarpıcı bir biçimde göstermektedir. Filmde, dil bilmesi nedeniyle Suriyeli göçmenlerin sesi olması özelliğinin Yusuf'a masumiyetini erken yaşta nasıl kaybettiğini hikayelendiren yönetmen Kayış, kamerasıyla bir yandan Yusuf'u takip eden, geniş kadrada ve yalın bir kompozisyonda sunarken diğer yandan da detay anlamlandırmalarına imkân tanıyan duraklamalar kullanmıştır.

Yusuf'un ve çevresinin yaşam koşullarındaki zorlukları, mahallesine gelen yardım konvoyundan koli almak için sınıra girme, büyükbabası ile oturduğu evin eskiliği ve yıkıntı halinin görüntüsü, yardım kolisi alamayan Amine'nin evinin kapısına gizlice gıda paketi bırakma sahneleriyle izleyicisine aktarmaya çalışan yönetmen Kayış, hikayesini karşılıksız bir aşk anlatısı eşliğinde kurgulamaktadır. Yusuf'un kum ocağında birlikte çalıştığı ve uzaktan uzağa bakarak sevgisini anlatmaya çalıştığı genç Amine'nin bir gün yanına gelerek kendisine Türkçe öğretmesini istemesi ve birlikte lunaparka gitmeyi teklif etmesi, onu heyecanlandırmıştır.

Çevirmen'in yakın planlardan kaçınıp, bizleri genel açıdaki detaya yönlendiren sahnelerinin en açık örneği burada karşımıza çıkmaktadır: Yusuf, sevinç ve heyecan ile kum ocağındaki el arabasıyla daireler çizerken yönetmen bu mutluluk anını kuşbakışı ve uzaktan bir kadrajda bizlere sunarak, Yusuf'un tarif edilemez mutluluğunun izleyicisine geçmesini amaçlamaktadır. Yusuf'un sevgilisiyle buluşma öncesi temiz kıyafetler giymesi, mahalledeki bir evin kapısının önündeki ayakkabıları çalması ile bu mutluluk ve heyecanın izleyicide sürekliliğe dönüştürülmesi planlanır.

Yusuf'u ve izleyiciyi bekleyen sürpriz ise Amine'nin, onu, herkesten gizlediği ve uzaktan bakarak beğendiği asker sevgilisi Emre ile buluşmasında tercümanlık yapmak için çağırdığıdır. Bu şaşırtıcı ve trajik koşullarda Yusuf bir yandan çevirmenlik rolünü isteksizce üstlenirken diğer yandan da sevgililer arasındaki konuşmayı manipüle edip yanlış çevirerek ilişkinin bitmesini sağlar. Amine'nin '*Sevgilin var mı?*' sorusuna asker Emre'nin, '*Ona çok güzel gözleri olduğunu söyle, çok güzel*' iltifatıyla yanıt vermesine karşılık Yusuf'un '*Karısı ve iki çocuğu varmış*' şeklinde çevirmesi; yine asker Emre'nin '*Önümüzdeki ay terhis oluyorum. Benimle gelmek ister misin?*' sorusunu Yusuf'un '*Seni de onların yanına almak istiyor*' şeklinde çevirmesi aralarındaki diyalogun sonlanmasına yol açacaktır. Yönetmen Emre Kayış bizlere, aracılanmış iletişimin güçlüklerini ve göçmenlerin temel sorununun buldukları ülkenin dilini konuşamamak olduğunu net bir biçimde hatırlatmaktadır. Amine ile Emre arasındaki beğenme süreci, görsel bakışmanın ötesine taşınmak istendiğinde; aradaki dil bariyeri bir 'çevirmen' ile aşılma istenilmekte ve Yusuf, klasik iletişim şemasında mesajın üzerinden kodlandığı ve kodaçımıldığı bir mediuma (araca) dönüşmektedir. Ancak bu noktada araç iletişimin kontrolünü ele geçirmektedir. Konuşmanın manipüle edilmesini ve yanlış çevrilmesini hikâyeye konu olan iletişimdeki tarafların değil sadece izleyicinin anlaması ise, akıllara 'sevdiğin kişinin başka birisini sevdiğini görmek ve onun sevgisini, hayallerini, umutlarını iletişim gücünü kullanarak yok etmek ne derece ahlaki bir eylemdir?' sorusunu getirmektedir. Yönetmen Kayış, göçmenliğin ikilemlerini (içeride-dışarıda, onlar-biz) izleyicinin ahlaki sorgulama zeminine taşımaya çalışmaktadır.

Uzun bir zaman dilimi boyunca göç veren ülke konumundaki Türkiye, 1980'lerin ortalarından itibaren Bulgaristan'dan, Kuzey Irak'tan, Bosna Hersek'den göç almış ise de gerçek anlamda büyük göç dalgasıyla son 10 yılda karşı karşıya kalmıştır. Bu düzeyde büyük bir göç dalgası bir yandan kurumsal yeni çözümler arayışı diğer yandan da hukuki mevzuat geliştirilmesini zorunlu kılmıştır. Türk hukukunda göçmenlere yönelik temel düzenlemeler 2013 yılında yürürlüğe giren 6458 sayılı Yabancılar ve Uluslararası Koruma Kanunu ile 22.10.2014 tarihli Geçici Koruma Yönetmeliği olup, mevzuat göçmenleri 4 farklı statüde sınıflandırmaktadır. Yabancılar ve Uluslararası Koruma Kanunu (YUKK)'nun 61. Maddesi mülteciliğin, 62. Maddesi şartlı mülteciliğin, 63. Maddesi ise ikincil korumanın tanımını yapmaktadır. Ancak Suriye'den ülkemize gelen göçmenlerin yasal statülerini çerçeveyen esas hüküm ise 'coğrafi sınırlandırmalar'a bağlı olarak 'bölgede yaşanan kitlesel göç hareketleri' kapsamındaki geçici korumayı tanımlayan Kanun'un 91. Maddesidir<sup>77</sup>. 6458 sayılı Kanun'un göç kaynağının coğrafyasına dayalı olarak yaptığı düzenlemeler başlangıçta uluslararası göçmenlik kurumları tarafından eleştirilmişse de, Suriye İç Savaşı'nın açığa çıkardığı süreçte ülkemiz ekonomisine ve kültür ortamına binen yük düşünüldüğünde, -yanlış ya da eksik bile olsa- kriter geliştirilmesinin isabetliliğini ortaya koymaktadır: "Statü sorunu mülteciler üzerindeki baskıyı artırsa da yaşanan kriz dayanışmayı ve makul sorumluluk paylaşımını daha ön plana çıkarmıştır. AB içinde Almanya ve İsveç dışındaki ülkelerin korumacı tavrı, ABD, Kanada ve Avustralya'daki kısıtlayıcı eğilim, Türkiye'de coğrafi kısıtlamanın kaldırılmasını gündemden uzaklaştırmaktadır" (Erdoğan, 2018:11). Türkiye, Suriyeli göçmenlere 'açık kapı politikası' ve 'geri göndermeme ilkesi' uygulayarak yükün büyük bir kesimini sırtlanırken; sınırın her iki tarafında çok farklı ekonomik, politik, sosyolojik ve güvenlik sorunlarına maruz kalmış ve son on yılda göçmenler konusunda 'kesintisiz kriz' sürecini deneyimleyerek sosyolojik bakımdan entegrasyon konusunda kendisini geliştirmiştir.

<sup>77</sup> 6458 sayılı Kanunun '**Geçici koruma**' başlıklı 91. Maddesi şu şekildedir: "(1) Ülkesinden ayrılmaya zorlanmış, ayrıldığı ülkeye geri dönemeyen, acil ve geçici koruma bulmak amacıyla kitlesel olarak sınırlarımıza gelen veya sınırlarımızı geçen yabancılara geçici koruma sağlanabilir. (2) Bu kişilerin Türkiye'ye kabulü, Türkiye'de kalışı, hak ve yükümlülükleri, Türkiye'den çıkışlarında yapılacak işlemler, kitlesel hareketlere karşı alınacak tedbirlerle ulusal ve uluslararası kurum ve kuruluşlar arasındaki iş birliği ve koordinasyon, merkez ve taşrada görev alacak kurum ve kuruluşların görev ve yetkilerinin belirlenmesi, Cumhurbaşkanı tarafından çıkarılacak yönetmelikle düzenlenir".

## DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Göç ile ilgili olarak bize anlatılan tüm bunların içinde bulunduğumuz yüzyılda neleri çağrıştırdığına odaklandığımızda; (i) kitlesel göçlere mikro yerel (mahalli ya da bölgesel) yanıtlar arama eğiliminin egemen olduğu, gerek ulus-devlet gerekse dünya ölçeğinde stratejiler geliştirilemediği, (ii) toplumların sosyolojik bakımdan çeşitlendikçe ve göçmenlerle tanışıkça kendi içerisindeki ırkçılık eğilimlerinin arttığı, (iii) göçün olağanlaştığı ve basitleştiği düzlemde -sosyolojik bakımdan asla kabul edilemeyecek biçimde- suç, şiddet, terör gibi tehdit unsurlarıyla ilişkilendirildiği ve (iv) edebiyat, müzik, sanat ve kültür alanlarında, -örneğin sinemada- 'farklılık' yerine 'ötekiliğin' baskın bir anlatıya dönüştürüldüğü gözlemlenmektedir. Bu türden sorunlar ancak, göçmenliğin insan olmanın ve insan yaşamına ilişkin sıkıntıları yeni bir gündelik yaşam kurarak aşma çabasının parçası olduğunun kavranmasıyla giderilebilecektir.

Barthesçi yaklaşımın fotoğrafı -ve doğası gereği sinemayı- kendi gerçekliğini amaçlanmış, tasarlanmış ve seçilmiş görüntüler üzerinden yeniden inşa ettiği varsayımı, göçmenlik konulu filmlerde özel bir anlam kazanmaktadır. Göç eyleminin dramatik doğasını ve sinema anlatılarının manipüle edilmiş içeriklerden oluşmasını bir arada değerlendirdiğimizde, göç/göçmen/mültecilik konulu filmlerin birer belgesel olmadıkları ancak etkili ve duygulu anlatımlarıyla tarihin belli bir anında belirli bir coğrafyaya hâkim olan insan ilişkilerini bizler için görsel/imgesel düzlemde belgeledikleri (insan hikayeleriyle kavramamızı kolaylaştırdıkları) ileri sürülebilecektir. Çalışmamız özelinde seçilen kısa filmler, göçmenlik sürecine ilişkin değişmeyen duyguları (ırkçılık, ayrımcılık, göçmenlere yönelik fanatizm, yoksulluk ve yoksunluk, göçmenin egemen düzene uyum sağlama ve ayakta kalma becerisi, sığınmacılara kucak açanlar ve dışlayanlar, mültecilerin geride bıraktıkları, göçmenlerin hayalleri ve umutları vd.) bizlere hatırlatmaları bağlamında büyük önem taşımaktadır. Yüzyıllık bir zaman diliminde göç anlatısındaki ve göçmenlerin yaşadıklarındaki yöndeşlik, yakınsak anlatılara (benzer senaryolara ve ortak hikayelere) rağmen farklı imgelemelerle farklı dramatizasyonların açığa çıkarılabileceğini; ancak, sosyal değişimin görsel-işitsel hızına karşılık psiko-duygusal özünde ise ne denli yavaş işlediğini bizlere göstermektedir. Örneğin İsveçli ünlü yönetmen Jan Troell, 1970'li yıllarda göçmenlik ve yeni bir yaşam kurma üzerine çektiği üçlemesi ile (*Göçmenler-Utvandrarna*, 1971; *Yeni Ülke-Nybyggarna*, 1972; *Zandy'nin Gelini-Zandy's Bride*, 1974) klasik bir temaya yeni bir tarihsel perspektif ve taze bir bakış getirmiştir (Monaco, 2013:312). Bu bağlamda, göçmenlik meselesine ilişkin yirmi birinci yüzyıl sinemasındaki yeni hikayelerin, artık uzun metrajlı filmlerin ötesinde kısa filmler ve belgeseller aracılığıyla izleyicilere aktarılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz.

Teorik değerlendirmelere bakıldığında göç, ilişkilerin çoğaltılması, iletişim süreçlerinin çeşitlendirilmesi ve sosyalleşme dinamiklerinin artması bağlamında tüm insanlığın çıkarına bir eylem olarak görülmektedir. Ancak her göç hareketliliği pratikte çok sayıda sosyal sorunu da beraberinde getirmektedir. Yanıt aranması gereken esas soru, 'Gelenlerden nasıl kurtuluruz ve hangi yöntemlerle geri göndeririz?' değil 'Nasıl birbirimiz ile iletişim kurar ve birlikte gelişiriz?' olmalıdır. İletişim süreçleri üzerine inşa edilecek kültürel entegrasyon pratiklerinin

- Kavrama hemen her yerde eşlik eden asimilasyonu reddetmek ile,
- Grup etkileşimi süreçlerini ya da göçmenlerin yeni toplumlarda nasıl yaşadıklarını inceleme gerekliliği taşıyan 'sosyal harmoni' ile,
- Farklı derecelerde tabiiyet, yönetim, ayrımcılık, ırkçılık, haklardan mahrum bırakma, sömürü ve segmentasyon içeren bir topluma veya mekâna dahil olma çabası ile

İlişkilendirilmesi gerekmektedir. Entegrasyon kavramı nasıl ele alınırsa alınsın 'dışarıda olanın' 'içeride bulunan' ile iletişime girmesine, iletişimin gündelik yaşam pratiklerini 'her iki taraf açısından' yöndeştirmesine ve iletişimin işlerliğinde (sözlü, yazılı, sembolik) dilin fonksiyonlarına işaret etmektedir. Geçici koruma, ikincil koruma, şartlı mültecilik, mültecilik gibi olgular kabul sürecinde ilk varış dönemini ifade ederken; adaptasyon, farklılıklarla sosyal içirme, kültürel entegrasyon ise kalıcı yerleşim dönemini ifade etmektedir. Göçmenin ekonomik bakımdan salt (zihinsel-fiziksel) emek olarak görülmesi, hedefleri, istekleri, beklentileri ve arzuları olan bir insan olarak algılanmaması entegrasyon hedefli göç politikalarının ve kültürünün önündeki en önemli

engeldir. Buna karşılık başarılı bir entegrasyon sürecini deneyimlemenin ise göç ile ilişkili tüm tarafların dil ve iletişim teknolojilerini kullanma becerilerinin geliştirilmesine bağlı olduğu ve tarafların birbirlerinin duygu ve düşüncelerini kavramada görsel anlatıların -özellikle de sinemanın- büyük bir rol üstleneceği açıktır!

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (2003). *Sessiz Sinema*, İstanbul: OM Yayınevi.
- Bazin, A. ve Rohmer E. (1989). *Charlie Chaplin*, (Çev.) İlkay Kurdak. İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Brown, P. (1996). *Charlie Chaplin*, (Çev.) Leyla Onat. Ankara: İlkaynak Yayınları.
- Brown, W. (2021). *Neoliberalizmin Harabelerinde*, (Çev.) Bülent Doğan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Erdoğan, M. (2018). *Suriyeliler Barometresi 2017. Suriyelilerle Uyum İçinde Yaşamın Çerçevesi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Erdoğan, M. (2019). Türkiye'deki Suriyeli Mülteciler. Konrad Adenauer Stiftung Raporları. <https://www.kas.de/documents/283907/7339115/T%C3%BCrkiye%27deki+Suriyeliler.pdf/af9d37-7035-f37c-4982-c4b18f9b9c8e?version=1.0&t=1571303334464> [Erişim Tarihi=07.06.2021].
- GİGM (2021). *Güncel Veriler. İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü*. <https://www.goc.gov.tr/gecici-koruma5638> [Erişim Tarihi=21.06.2021].
- Gültekin, T. (2019). *Türk Sinemasında Suriye Sorunu ve Suriyeli Mülteciler*. *Batman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Batman*.
- IOM (2019). *World Migration Report 2020*. *International Organization for Migration*. <https://publications.iom.int/books/world-migration-report-2000> [Erişim Tarihi=07.06.2021].
- Keeley, B. (2009). Migration Then and Now. p. 18-39 in Brian Keeley. *International Migration: The Human Face of Globalisation*, Paris: OECD Publishing. DOI: <https://doi.org/10.1787/9789264055780-4-en>
- Kolukırcık, S. (2014). Uluslararası Göç ve Türkiye: Yerel Uygulamalar ve Görünümler. *Zeitschrift für die Welt der Türken*, Vol. 6 No: 2. 37-53.
- Monaco, J. (2013). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı*, (Çev.) Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Özdemir, Ö. (2020). *Mülteciler ve Dijital Göç*, Konya: Eğitim Yayınevi.
- Özön, N. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ragsdale, S. (2013). Immigrants in the United States of America. *Advances in Historical Studies*, Vol. 2 No: 3. 167-174.
- UNHCR (2021). Total Registered Syrian Refugees. <https://data2.unhcr.org/en/situations/syria> [Erişim Tarihi=07.06.2021].
- UoW (2021). America's Great Migrations Project 1850-2017 University of Washington. <https://depts.washington.edu/moving1/migrationhistory-states.shtml> [Erişim Tarihi=07.06.2021].

## İMGESİZ KORKU VE KÜLTÜRÜ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

*Ali Muhammet Bayraktaroğlu<sup>\*1</sup>, Ataman Oğuz Yılmaz<sup>\*2</sup>*

ICW-2021-0203-02-19

### ÖZET

Somuttan soyuta doğru giden, öğrenme basamaklarında karşımıza çıkan ilk soyut kavramlar öncelikle tanrı sonrasında da ötekileştirilerek canavarlaştırılan kurallar ekseninde karşımıza çıkmaktadır. Dini metaforlar bağlamında bize sunulan kuralların çiğnenmesi sonucunda, bireylerin Anadolu'nun farklı coğrafyalarında farklı adlar ve/veya kavramlarla simgeleştirilmiş bilimum kötü “şeylerle” yüzleşme tehdidi ile karşı karşıya kaldığı dünden bugüne anlatılagelmektedir.

Bilindiği üzere tehdit ve korku; ulusları ve bireyleri dinç tutar, hedef kötünün karşısında toplulukları konsolide eder, kişileri ise gücünün ve iradesinin doruğuna taşır. Bu bağlamda ansızın ortaya çıkan korku ise libido marifeti ve Spinoza'nın kavrayışı ile Conatus'u devreye sokar. Dolayısıyla bilinmez korkusu doğrultusunda insanlığın sığınağı öncelikle din ve dini simgeleyen mimarî şaheserlerin oluşmasına oldukça önemli bir etkide bulunurken aynı zamanda da bireysel kaygılar ekseninde kendisini sanatın farklı disiplinlerinde sanatçılar tarafından dile getirmektedir. Nitekim sinema sanatında korku, kırsalın hikâyeciliğinden beslenmemiş, kent insanı için hedonist bir alışkanlığa dönüşmüştür. Bu bağlamda doğum ve var olma serüvenin de insan çevresini önce deneyimle, sonra da anlatı yoluyla anlamlandırarak, özgün olduğunu düşündüğü imgeler dünyasında kendine özgü “görece” bir hiyerarşi kurmuştur. Nitekim toplumsallığın bizden beklediği uyum ve itaat kavramlarının özünde de ilk çocukluk çağımızda kültürel çevremizi oluşturan ebeveynlerimiz, yakınlarımız ve onların mitoslarıyla şekillenmeye başladığını söylememiz mümkündür. Bu bakış açısı bağlamında değerlendirdiğimizde kültürel semiyoloji bizlere anlamını bile kavrayamadığımız birtakım yasaları öğrettiğini iddia etmemiz mümkündür. Örneğin eril yasa koyucu “bana/bize”, “tanrı”, “ötekilerin gözündeki imajımız” ve toplum tarafından “onaylanmaya duyduğumuz birtakım gereksinimleri” inşa ederken insanoğlu korkuyu nasıl öğrenir? Dolayısıyla sorgulanması gereken gösterge olarak korku mu kendi kültürünü inşa eder yoksa kültür mü korkuyu inşa eder? Bu çalışma anlam, algı ve imge dünyamızın kültürel arketiplerini ve korkularımızın imgeye dönüşmesi süreçlerini "Paranormal Activity" filmi üzerinden okumayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** İmge, Korku, Kaygı, Film, Algı

<sup>\*1</sup> Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü Öğretim Üyesi, Edirne – TÜRKİYE

<sup>\*2</sup> Ataman Oğuz YILMAZ, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Yüksek Lisans Öğrencisi, Edirne- Türkiye

## ABSTRACT

The first abstract concepts that go from the concrete to the abstract and appear in the learning stages first appear in the axis of the rules that are dehumanized and then marginalized. As a result of the violation of the rules presented to us in the context of religious metaphors; It has been narrated from past to present that Anatolia faced the threat of confronting all kinds of bad "things" symbolized by different names and/or concepts in different geographies.

As it is known, threat and fear keep nations and individuals vigorous, consolidate communities against the target evil, and carry individuals to the peak of their power and will. In this context, the sudden fear activates the conatus with the ingenuity of the libido and the understanding of the Spinoza. Therefore, in line with the fear of the unknown, the shelter of humanity has a very important effect on the formation of architectural masterpieces symbolizing religion and religion; at the same time, it expresses itself by artists in different disciplines of art on the axis of individual concerns. As a matter of fact, fear in the art of cinema was not fed by the storytelling of the countryside, but turned into a hedonistic habit for the urban people. In this context, he has established a unique "relative" hierarchy in the world of images that he considers original, by first making sense of the human environment in the adventure of birth and existence, first through experience and then through narrative. As a matter of fact, it is possible to say that the concepts of harmony and obedience that sociality expects from us began to be shaped by our parents, relatives and their myths, which formed our cultural environment in our early childhood. When we evaluate it in the context of this point of view, it is possible to claim that cultural semiology teaches us some laws whose meaning we cannot even comprehend. For example, while the masculine legislator constructs "me/us", "god", "and our image in the eyes of others "and" some of our needs for approval by society; How do humans learn to fear? Therefore, as the indicator that needs to be questioned, does fear build its own culture or does culture build fear? This study aims to read the cultural archetypes of our world of meaning, perception and image and the processes of transforming our fears into images through the movie "paranormal activity".

**Keywords:** Image, Fear, Anxiety, Film, Perception

## KORKU, KAYGI ve ALGI

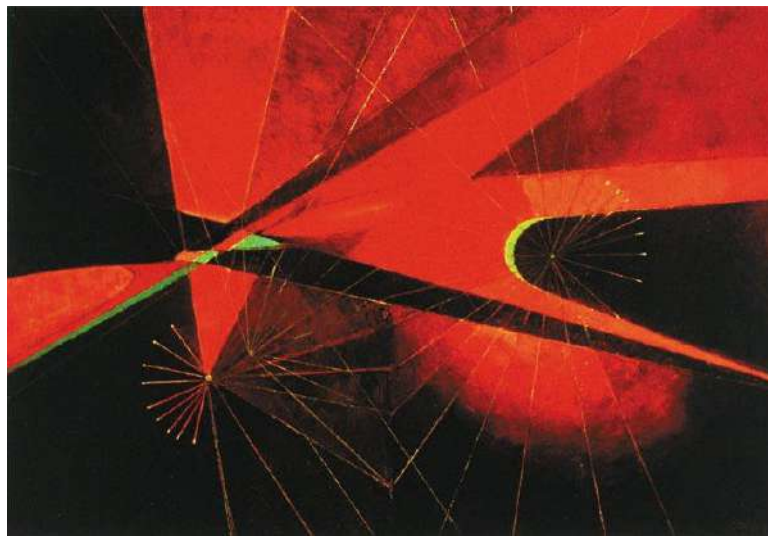
Avusturyalı Nörolog Sigmund Freud'un (1856-1939) "Totem ve Tabu" kitabından öğreniyoruz ki toplulukların ilk korkuları insan doğasının bastırılmaz arzularına ilişkin korkular, yasak ilişki, ensest gibi kavramlar üzerinde şekillenmektedir. Peki varlığından emin olmadığımız duyuşsal olmayan korkularımız, onların köklerini nerede aramalıyız? İnsanın yaratım dünyasındaki psikofantastik yetileri; mitoloji, din gibi meşruiyet ve yasa koyucu olanaklarında... Fuzuli Bayat'a (2007:12) göre "Mitoloji, gerçekleri aklın alamayacağı bir biçimde yansıtan dil ve düşüncenin bütün imkânlarını bir araya getirmekle varlığın oluşumunun, ilkel toplumların bu varoluş sürecinde yerinin ve kaosu kozmosa dönüştüren mutlak gücün öyküsüdür".





Görsel:1 Giacomo Balla, Speeding Car 1913.

İnsan iradesini aşkın bir gücün varlığı fikri serüvenimizin en ilham verici kavramına, toteme, ardından da soyut bir tanrıya ulaşmamızı ya da öyle düşünmemizi sağlamıştır. Çevresindeki nesnelere ve onlar arasındaki ilişki anlam arayışımızda algının sonsuz olanaklarını kullanmamızı sebebiyet vermektedir. Bu bağlamda Psikoloji ve bilimsel bilimlerde algı, duyu bilgisi, yorumlanması, seçilmesi ve düzenlenmesi anlamına gelmektedir. Algı, dış dünya ve kişinin iç dünyası arasında kurulan neden-sonuç ilişkisidir (Ertan & Sansarcı, 2017:19). Doğa olayları karşısında çaresiz kalan insan doğanın öngörülemez değişimleri karşısında bu azgın felaketlerin sebebinin kendi eylemlerinde aramış; günah dediği bu tür eylemlerin kefareti olarak da kurbanlar kesmiş, adaklar adamıştır. Zamanını tayin edemediği felaketler karşısında düzenli bir korku, felaketleri çağıracağına inandığı tekensiz eylemlerden sakınma algısını şekillendirmiştir. Öyle ki korkudan korkmak ilk çocukluktan itibaren kültürel alıntılar yoluyla bir ritüele dönüşmüştür. Roger Callois, olağanüstü ve düşsel olan arasında bir ayrım yapar ve olağanüstüyü doğaüstü olayların yaşanmasının doğal sayıldığı bütün kültürlerde, mucizelere inanma olarak belirler. Bu durum aynı zamanda da peri masallarında da geçerlidir. Eğer bir çocuk (normal şartlarda) kötü ruhlu ve korkunç efsanelerin görüntülerinden ya da seslerinden korkmazsa, uykusunda gördüklerinden korkacaktır, çünkü karanlıkta bir kurdun geldiğini düşünmeye, ya da gün içinde zevkle hayal ettiği büyücülerin şimdi kendisini pencereden gözetlediğini düşünür. Bu düşünceye göre, peri masalları her zaman korkutucu öykülerle dolu çocukluk kaygılarımızdan ortaya çıkmıştır diye açıklamıştır (Eco, 2009:313).



Görsel:2 Antonie Pevsner, *The Birth of the Universe*, 1933.

Ruhbilim Terimler Sözlüğü, algıyı şöyle tanımlamaktadır: Bir olay ya da bir nesnenin varlığı üzerine duyular yoluyla edinilen yalın bilinç durumu (Erinç, 2004:57). İnsanlık tekinsizlik ve doğa karşısındaki korkusunu metonimi yoluyla sembolleştirmiş, bunları da anlatı aracıyla kültürün bir parçayı haline getirmiştir. Bu bağlamda metonimi; bir şeyi ifade etmek için, o şeyin kendisi yerine ona ait bir özelliğin gösterilmesi, yani çağrışımdır (Ertan & Sansarcı, 2017:35). Böylece korku anlatı yoluyla kendi kültürünü inşa ederken; o korkudan korunmak için büyüler, totemler, muskalar gibi araçları meşrulaştırmış, korku nesnesinin fetiş haline getirmiştir. Bu bağlamda Yates (2006:88)'in de ifade ettiği gibi doğaüstü şeyleri, doğal şeylerdeki parlayışları dışında anlamak mümkün değildir; çünkü ancak arınmış ve üstün akıl, onları kendi başlarına düşünebilir. Kültürün işlevi gereği bizden önceki akrabaların geleneklerini, öçlerini ve korkularını ödünç alırız, bunu da eleştirel sağduyumuzu bastıran ebeveynlerin söz gelimi düzen duygularının bir beklentisi olarak yaparız. Dolayısıyla buna sağduyunun “görece” bastırılması şeklinde yorumlamamız mümkündür. Nitekim sağduyunun bastırılmasını Lacan, “*Bebeğin içinde yaşadığı bu "doğal" durumun değişmesi gerekir, bebek bir şekilde kültürel düzene sokulmalıdır*” (Rigel, Batuş, Yücedoğan, & Çoban, 2005 S:282) şeklinde ifade etmektedir. Özetle karşılaşmadığımız, deneyimlemediğimiz korku öğelerinden de korkarız, çünkü korku bize türlü kültürel araçlarla öğretilmektedir, aidiyet duyduğumuz totemin meşruiyeti için karşısındaki türlü şeylerin kötücüller olarak birer öcüye dönüştürülmesi kaçınılmaz olmaktadır. O yüzdendir ki ‘tekinsiz bir alanda; karanlıkta bir ses işittiğimizde gözümüzde canlanan imge, çocukluk çağımızın anlatılarından kötücüdür’. Hatta bazen şeklini algıladığımız tekinsizde aynı anlatılardaki kötücülün formuna evrilir. Bu durumu Freud, “*Bilinç her şeyden önce, en doğrudan ve en kesin algılamaya dayanan, tümüyle tanımlayıcı bir deyimdir. Deneyimler bize bir ruhsal unsurun, örneğin bir fikrin, genellikle sürekli olarak bilinçli olmadığını göstermektedir*” (Freud, 2011:75) şeklinde açıklamaktadır.

Görmek eylemi ani korku söz konusu olduğunda libidonun etkisi ile algısal yanılsamalar oluşturur. Leppert (2017:41)'a göre görme duyusu kesinlik sunar. Buna karşın *Trompe L'oeil* bunun böyle olmadığını, görmenin -aldanarak- inanmak- olduğunu söyler ve bu durumu kuşkulu kesinlik olarak tanımlar. Dolayısıyla *Trompel L'oeil*'in bakış açısına göre terimin anlam karşılığı ‘göz aldanması’ ya da görsel kandırmadır. Dahası, Fransızca kökenli olan bu terim, ilk kez 1803 yılında aşağılayıcı bir ifade oluşturmak amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. İzleyicinin ilk bakışta imgeyi temsil ettiği şeyin kendisi olarak algılamasına neden olan olağanüstü doğalcılık; seyircinin en azından ilk bakışta imgeyi aslında sadece temsil ettiği şeyin ta kendisi olarak algılamasına yol açan olağanüstü bir doğalcılıktır (Keser, 2005: 337).

Korku imgeleri yanılsama olmaksızın da yer değiştirip bağlamından kopuk semboller bulabilirler, bu konunun kavranmasında en iyi örnek Freud'un tanısı ile “Hans'ın at korkusu” örneğidir.

*Freud, küçük Hans'ın korkusundan önce başlayan anneye karşı duyduğu ödipal yasa gereği bastırılması gereken erotik arzusunun yarattığı kaygının varlığından söz eder. Yani korkudan önce kaygı vardır. Freud'un belirttiği gibi kaygının nesnesi yoktur. Oysa korkunun nesnesi vardır. Kaygının yaşarken gördüğü rüyada annesinin gitmiş olduğunu görür, yasak olan arzusunun kaygısı kaybetme kaygısına dönüşmüş ya da ifade bulmuş ya da bu şekilde tasarımını bulmuştur. Ve ardından gidilen bir gezi sonrası küçük Hans'ın atlar tarafından ısırılma korkusu başlar. Nesnesi olmayan kaygı, nesnesi olan korkuya dönüştürülebilmiştir.*

Bu noktada akla gelen soru, küçük Hans, ensest yaşağını ve cezasını hatırlatan babadan değil de neden bir at tarafından cezalandırılmaktan korkmaktadır. Elda Abrevaya, “Fobik Nesne ve Baba İşlevinin Yokluğu” adlı çalışmasında bu sorunun cevabını Lacan'ın yorumu üzerinden verir:

*Atlara duyduğu korku, çocuğun dünyasında tehlike noktaları ve dolayısıyla eşikler oluşturarak, çocuğun altüst olan dünyasını düzenleme işlevi görür. Annesiyle kendisini bütünleşmiş hissettiği bir durumdan savrulduğunu hisseden küçük Hans, dışarıyı, dünyayı inşa etmek durumundadır. Bu bağlamda fobi, kaygı noktasından evvelki eşiktir ve dünyasına sınırlar getiren bir gösterendir. Yani babasının ensest yaşağına ilişkin sınırlar getiremediği durumda, atlara duyduğu korku sayesinde bu sınırları aşmak olanaklıdır. (Abrevaya, 2004).*

Öte yandan Kristeva ise doğum öncesi öznesiz, durağan durumun doğumla birlikte bozulmasının itkisel düzeyde ilk korkuyu başlattığını ve her früstasyonda aynı itkisel korku ile nesneyi kendine yandaş yaptığını anlatırken; fobik nesneyi de bütün korkuların metaforu olarak nitelendirir.

...Fobik nesne, itkinin nesneye ilişkin olmayan hallerinin yerini alır ve nesnelere ayrı düşen ya da nesnelere ellerinden alınan itkinin ve arzusun aksaklıklarını üstlenir... Mevcut haliyle eksikliğin metaforu olan fobi, öznenin gösteren sisteminin dayanaksızlığının izini taşır. Bu metaforun dilsel retorikte değil, ama itkisel temsillerden ve dilsel temsillere bağlı şeylerin temsillerinden oluşan psikik sistemin heterojenliğinde kayıtlı olduğunun farkına iyi varmak gerekir... Yetişkin fobiklerin de belirttiği gibi babanın işleviyle bağlantılı simgesel yasaya ait bir şey, öznenin oluşturucusu Oidipus'ta belli belirsiz kalır... Eğer fobi, yerini şaşırın, dili itkinin ve görünen lehine terk eden bir metafora, bunun nedeni babanın (bu ister öznenin ister annenin babası olsun) rolünü yerine getirememesidir. (Abacı, 2012:29).

Sinemada korku yeni medya araçlarının bütün olanaklarını kullanarak algılarımızı düzenler, gösterge aracının bizde etki bırakmasını, kişisel korkularımız ve o anki izlemelerimiz arasında ilişki kurmamızı sağlar. "İmgesel dünyadan simgesel dünyaya geçiş bilişsel alandaki parçalanmanın aşılması ve dilsel edinimi süreci ile birlikte olası hale gelir." (Rigel, Batuş, Yücedoğan, & Çoban, 2005: 284). Belleğimizin imge kalabalığı içerisinde gerçek bazen bükülür bazen de yanılsamalar yoluyla yitime uğrar, konuya ilişkin çokça nöropsikolojik çalışmalar mevcuttur. Nitekim Kubilay Aktulum (2018:13)'a göre "J. Baudrillard'a bakılırsa yansılama ve öykünme, simülakrum ile aynı şey değildir. Ona göre simülakrum, bir gizli alıntı üretir. Kusursuz bir remake de değildir; gizli alıntı yalnızca çıkara dayanır, gerisinde yaratıcılık yoktur, yaratmadan yineler." Bu tıpkı gözümüzün önünde duran bir nesneyi arayıp bulamamak gibidir, zihin o nesnenin orda olmadığı bir ana ilişkin bir görüntüyü geri yükler ve yanılsama oluşturur. Bu bağlamda algısal seçimi etkileyen değişkenleri iki grupta toplayabilmemiz mümkündür. "Algılanan uyarıcıyla ilgili özellikler" ve "Algılayan bireylerle ilgili özellikler". Ertan & Sansarcı (2017:62-63)'ya göre algı, basit öğelerden çağrışım yoluyla oluşturulan karmaşık bir deneyim sürecidir. Aynı zamanda; öğrenme ve bilişe açılan yoldur. Öte yandan Erinç (2004:59) ise algıyı iç algılar ve dış algılar olarak iki şekilde ifade edilebilirliğini öne sürmektedir. Bu bağlamda iç algılar her bir insanın, kendi iç dünyasına dönük algılarıdır ve ruhsal durumlarımızın yarattığı iç dünya gerçeklerimizi konu almaktadırlar. Öte yandan dış algılar ise bizim dışımızda olan, fakat etkileşimde bulunulan dünyanın nesnelere dönük algılarıdır. Bir diğer yaklaşım ise Rudolph Arnhem'a aittir. Arnhem (2015:98)'a göre algı edimi, asla yalıtılmış değildir; geçmişte yapılmış ve bellekte yaşayan sayılmayacak kadar çok benzer edimden oluşan bir akışın en son evresidir. Bilindiği üzere geçmiş deneyimlerin algı üzerindeki etkisi, psikologların çok ilgisini çekmiştir. Aslında duyuşsal malzemenin biçimlendirilmesinde doğrudan algıya rol vermeye yanaşmayan herkes, bu önemli işlevi geçmişe yüklemeye çalışmıştır. Bu bağlamda insan zihnini, ayrı ve gevşekçe tanımlanmış bir çevreden iletiler alan ve bu çevreyi etkileyen kapalı bir küresel kendilik olarak sunan kesintisiz bir gelenek mevcuttur (Arnhem, 2015:316). Bu tanım geçmiş deneyimlere vurgu yaparken algının bir başka çarpanına, sezgiye de gönderme yapar. Dolayısıyla sezgi kavramının da sorgulanması gerekmektedir.

Erinç (2004:86)'e göre; "sezgi bilinenlerden hareketle, bilinmiyor olan, fakat bilinebilecek olan doğruya, doğrulara ulaşma gücüdür. Öyleyse sezgi, bilimsel bilginin güvenilir bulmadığı değişken ve tutarsız bir kavramdır. Bu bağlamda Gerçekten de kiminin sezgileri doğru çıkmaz, kimilerinininki ise doğru çıkar" (Erinç, 2004:88). İşte, sezginin gücündeki fark da buradan kaynaklanır.

Sanat alanındaki sezgide güvenli olamama hali, aslında ya içsel kaygılarımızdan ya da yan, besleyici bilgilerin verilerin yetersizliğinden kaynaklanır. Sezgi duyuların dimağımızda oluşturduğu enformasyonla varsayımlarda bulunur, o yüzden de biricik ve değerli olduğuna atfedilir. Erinç (2004:134)'e göre bir sanat ürününün hazır duygulara karşılık vermesiyle yeni duygular yaratabilmesi arasında, o sanat ürününün nitelikleri açısından çok büyük farklılıklar vardır. Bir önceki cümlede sözünü ettiğim biriciklik kavramı sinema sanatı bağlamında ele aldığımız için sanat nesnesine dair yorumlama ve yargıya varma süreçlerinde çeşitlilik ve özgünlük sağlayabiliriz. Konu başlığımızın "imgesiz korku" üzerine olmasının da kaynağı bu izleyici açısından özgün çağrışımlarla kendi korku imgesini şekillendirmesindedir.

Konumuz çerçevesinde ele aldığımız eser Oren Peli'nin yönetmenliğini yaptığı 2007 yılına ait "Paranormal Activity" filmidir. Gerilim-korku türündeki yapım; türü içerisinde hayret verici bir düşük bütçeyle çekilmiş, kurgu sineması için ilham verici örnekler arasında sayılmaktadır. Filme konu olan kötücül varlık, kendisini "eşyayı hareket ettirmek", 'türlü sesler ve izlerle ortaya koymak' şeklinde korkunun imgesini izleyicinin kendi

zihninde yaratmasının yolunu açmaktadır. Yönetmen, korkunun dili olarak olağan eşyaları zamansız ve zamanın doğal bütünlüğü ve hareketler yoluyla düzensizleştirerek "olağandışı" gerilim yaratma tekniğini kullanır ve izleyiciyi de kendi büyüdü dünyasına bu dil yardımıyla katar. Arnheim (2015:53)'a göre bir nesnenin imgesi değiştiğinde gözlemci, bu değişimin nesnenin kendisine mi yoksa bağlama mı ya da her ikisine de mi bağlı olduğunu bilmek zorundadır; aksi takdirde gözlemci ne nesneyi ne de çevresindekileri anlar. Nesne ve bağlam iç içe geçiyor gibi görünse de kişi, özellikle aynı nesneyi farklı bağlamlarda ve aynı bağlamı farklı nesnelere etki ederken seyrederek bunları tek tek birbirinden ayırmaya çabalayabilir.

20.yy sanat akımlarına özgü yüzeyde ve izleyenin zihninde hareket, hız gibi devimsel etkiler oluşturan belli belirsiz birim tekrarlarına başvurulmaktadır. Filmde kullanılan kamera açıları ve kareler arası geçiş hızının sanat tarihinde fütürizm ve konstruktivizm sanat akımlarındaki örnekleri anımsatmaktadır. Arnheim (2015:54)'ın da ifade ettiği gibi olağanın ritminin bozulmasına neden olan her değişim gözlemci nesneyi, kendi ortamındaki yeri ve işlevinden dolayı uğradığı ve neden olduğu bütün değişimleri gözlemleyerek de öğrenmek isteyebilir. Burada soyutlama, nesneyi seçip ayırmasına karşın bağlamın etkilerini bir kenara bırakmayacak, enformasyonun ayrılmaz bir parçası olarak bu etkilere yaslanacaktır. Bu bağlamda düşündüğümüzde tekinsiz bir ortam oluştuğunda zihnimizin anlamlandırma örüntüsü de bütünüyle değişebilmektedir. Eren Görgülü, "Bedenin Kameraya Dönüşmesi: Dani Lessnau" adlı makalesinde 'Tekinsiz' kavramına ait modern açıklamaları kronolojik olarak şu şekilde açıklar;

*İlk olarak Alman filozof Friedrich Schelling'in (1775-1854) ölümünden sonra yayımlanan 'Mitolojinin Felsefesi/Philosophie der Mythologie' (1857) metninde geçen tekinsiz, kavramın psikoloji alanında kullanılmasıyla farklı bir boyutta tartışılmaya başlanmıştır. Psikolog Ernest Jentsch (1867-1919) tarafından 1906'da kaleme alınan 'Tekinsizin Psikolojisi/Zur Psychologie des Unheimlichen' makalesi tekinsiz kavramının gelişmesinde ikinci adım olmuştur. Son olarak tekinsizin günümüzdeki teori ve eleştirilerde kullanıldığı biçime dönüşmesi psikanalizin kurucusu Avusturyalı nörolog Sigmund Freud'un (1856-1939) 'Tekinsiz/Uncanny' makalesi sayesinde olmuştur (Görgülü, 2020:56).*

Nitekim Sigmund Freud (1919) tekinsizliği "Şüphesiz ki bu korkunç olanın ne olduğuyula ilişkilidir- neyin korku ve dehşet uyandırdığı da eşit derecede aynı şekildedir." şeklinde vurgularken, tekinsiz için eskiden ve yakından tanıdıklarımıza götüren korku türünde olduğunun altını çizmektedir.



Görsel 3: David Bomberg, The Mud Bath, 1914

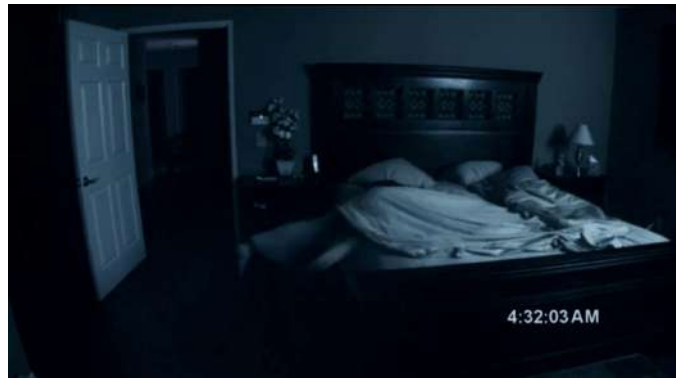
İtalyan yazar Umberto Eco (1932-2016) (2009:312)'ya göre "Almanca 'unheimlich' sözcüğü açıkça heimlich (tanıdık), heimlich (yerli), -yakın olanın karşıtıdır." Tekinsiz olanın kesinlikle korkunç olduğuna dair bir özetleme yapmaya meyilliyizdir. Çünkü o bilinen ve yakın değildir, ama aynı bağlantıyı tersinden okuma yeteneğimiz yoktur. Sadece yeni olanın korkunç ve tekinsiz hale gelebileceğini söyleriz; bazı yeni şeyler korkutucudur ama bu hepsinin öyle olduğu anlamına gelmez. Yeni ve alışılmamış olana başka şeyler de

eklenmelidir ki tekinsiz olsun. Bu bağlamda değerlendirdiğimizde örnek olarak yatakta uyuyan çiftin nevrismi havalanarak altına hacmi olan bir varlığın girdiği an ya da ortam da gerilime neden olan kötücülün varsa bir ayak izi onu ortaya çıkarmak için, etrafa pudra dökülmesi ve insan izine benzemeyen izlerin ortaya çıkması gösterebiliriz. Filmde başroldeki Katie, erkek arkadaşıyla bir eve taşınır, bir zaman sonra evlerinde bir takım paranormal olaylar olmaya başlar. Katie'nin erkek arkadaşı Micah, bu aktiviteleri kaydetmek için yatak odalarına bir kamera yerleştirir. Film ilerledikçe aslında evdeki kötücülün Katie'yi çocukluğundan beri huzursuz ettiğini öğreniriz. Bu aşamada eve psikişik konularda uzman biri çağırılır. Onun şahitliği ve anlatısı ile de konu daha merak uyandırıcı ve korkulu hale gelir. Hatta eve gelen uzman içeri girer girmez evde kötü bir enerjinin olduğunu söyler. İkinci kez eve çağırıldığında ise kapıdan girer girmez kendini dışarı atar. Evdeki tıkırtılar, sesler Katie'nin bir gece hipnotize olmuşçasına yatağın başında dikilmesi ve ardından bilinçsizce gezinmesiyle filmdeki korkunun kaynağı bize asıl gücünü ve korkunun asıl anlamını verir. Bu bağlamda asıl anlam gösterenin neyi temsil ettiği sorusunun yanıtında bulunmaktadır. Ertan & Sansarcı (2017:34)'ya göre "gerçek" dünyadaki nesnelere, izleyicinin zihnindeki oluşturduğu ilk yansımadır. Bu yansımanın sınırını, izleyicinin kültürü belirlemektedir. Yapıttaki her görselin belirli bir asıl anlamı vardır ve asıl anlamla gösteren arasında bir ilişki olmalıdır.

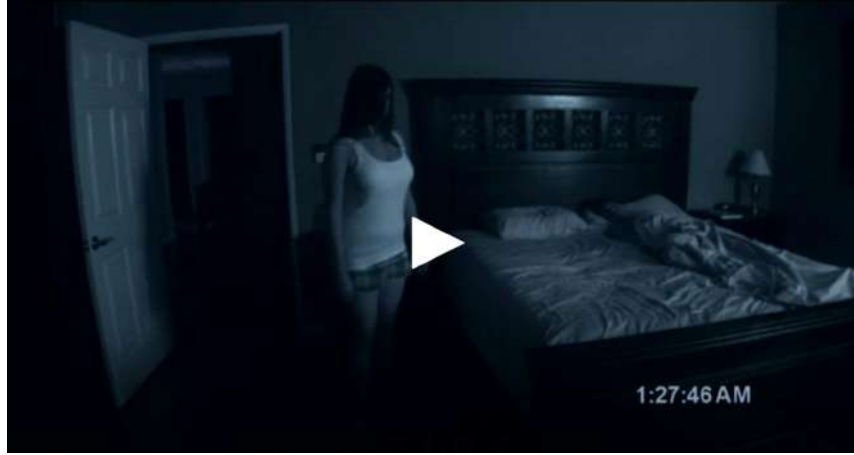
Filmi izleyenler evde dolaşan mahlûkun imgesine dair tek bir bilgi dahi alamıyor, ancak kötücülün gücü hakkında bir fikre kapılıyor. Kötünün resmini ise herkes kendi zihin dünyasındaki kötüye ait enformasyonla çiziyor, böylece yönetmen izleyenin zekâsını, kültürünü ve yaratımını filmin içine dâhil ediyor. Yönetmen ani kamera hareketleri ve seslerle gerilimi arttırması ise izleyiciye panikle olağan ortam seslerini de yapı bozumsal bir karmaşayla algılaması ön görülüyor. Nitekim Rudolf Arnheim'in da ifade ettiği gibi genellikle mimetik olmayan imgeleri içerdikleri için, sinestezi vakaları akla geliyor. Audition coloree ya da renkli işitme vakalarında, sesler, özellikle de müzik işitildiğinde renkler görülmektedir. Genellikle bu görsel duymalar, tonlar az çok tutarlı biçimde aynı renkleri çağrıştırdığında bile müziği daha keyifli ya da daha anlaşılabilir hale getiremezler (Arnheim, 2015:131). Filmin neredeyse tamamı Micah'nın el kamerasından ve sürekli hareket halinde olduğundan, yüksek bir ritim ve izleyicinin odaklanma olanağını ortadan kaldırmaktadır.



Görsel 4: Oren Peli, "Paranormal Activity" filminden bir sahne, 2007.



Görsel 5: Oren Peli, "Paranormal Activity" filminden bir sahne, 2007.



Görsel 6: Oren Peli, “Paranormal Activity” filminden bir sahne, 2007.

Dış hatları, yüzeyleri ve renkleri bakımından belirsiz olmalarına karşın bu imgelerin, kendilerini tarafından toparlanan kuvvetlerin örüntülerini büyük bir kesinlikle cisimleştirebildiğine dikkat çekilir. Arnheim’a göre konturları net, tam ve ayrıntılı olmayan şeyin kesin olmayacağına dair yaygın bir önyargı vardır. Bu da bizi hemen hemen her kültürde varlığını koruyan hayalet öyküleri bağlamında ortaya çıkan tekinsizlik olgusuna götürür. Dolayısıyla bu tür koşullar oluştuğunda aklımıza gelen ilk gelen “korku ögesi” oluverir. Karl Rosenkranz, 1853 yılında kaleme aldığı çalışmasında hayalet korkusunun dehşetini, ölünün içinde hala bir yaşam olduğu düşüncesinin oluşturması en büyük çelişkimizdir. Ölümün içindeki yaşam aslında hayaletlere özgü değildir. Bir cesedin yanında sorun yaşamadan bekleyebiliriz. Ama eğer, bir esinti kefenin hareketlenmesine neden olursa ya da lambanın yanıp sönmesiyle ölünün yüzünü görmekte zorlanırsak, yani ölünün içindeki o saf ve basit yaşam düşüncesi -başka zamanda bizi çok mutlu edecekken- olayı hayaletlerle ilişkilendirmemize sebep olmaktadır (Eco, 2009:312).

## SONUÇ

Sonuç olarak 21.yy. teknolojik gelişmeler, görsel efektlerin (sinema özelinde) tanınırlığının artması ile görsel metinlerin öğrenilebilirliğini arttırmış, bu bağlamda da güncel kültür açısından korkunun biçimi ve kaynakları görece değişime uğradığını söylememiz mümkündür. Dede Korkut hikâyelerinden bugüne Orta Asya’dan başlayan Türk kültürünün özünde sözlü kültürün varlığını sürdürmesinin göstergeleri arasında Anadolu’daki folklorik göstergelerden arasında yer alan âşık ve masal/hikâye anlatıcılarını göstermemiz mümkündür. Nitekim günümüzde hala Anadolu’da hikâyeleri anlatan nevi şahsına münhasır karakterlerin anlatılarını hala dinleyen çocuklar bulunmaktadır. Aslında çocukların zihinlerine kodlanan cin, peri, hayalet ya da alkarısı, vb göstergeler aracılığıyla kültür bir şekilde yazılı olmayan yasaları, kuralları çığnemesinler diye çocukları korku ve veya korkular üzerinden biçimlendirmeye devam etmektedir. Bizlere “kurallara uyan bireyler oluşturmak adına” korkmayı, sakınmayı öğreten kültür; korkunun endüstrisini de yaratmıştır. Dolayısıyla cin, peri ve hayalet türü öyküler sadece Anadolu’ya özgü değildirler. Tüm dünyada farklı kültürlerde kendisini gösteren ve erk tarafından “bilinçli bir şekilde oluşturulmuş/inşa edilmiş yapı” bugün sinemada, güvenlikte, edebiyatta, dahası günlük yaşam gibi pek çok alanda büyüyen bir sektör haline gelmiştir. Bu bağlamda kapitalist düzenin arzusu olan, kendi tüketim zincirinde hayal ettiği ve haz bağımlısı haline getirdiği akıllı iletişim çağı insanı teknolojinin konfor adına dayattığı hazın bedelini yaşam konforunu olumsuzlaştıran kaygılar ve korkularla mücadele etmek zorunda kalarak sistemi kurgulayanların “müşterisi olarak” bedelini ödemektedir.

İster durağan ister devingen görüntüler aracılığıyla olsun toplumun “kendisi dışında” tanımladığı “ötekilerin” acılarına bakması görece hedonistik bir haz oluşturmakla beraber aynı zamanda da acı ve/veya korku eşiğinin de değişkenliğe gitmesine sebep oluşturabileceğini ifade etmemiz mümkündür. Nitekim acı/korku çocukluktan önceleri hikâye anlatıcıları masallar sonraları (büyümeyle) sinema gibi kitle iletişim araçları aracılığıyla içselleştirilmiş kültürel bir ritüele dönüşmektedir. Bu bağlamda “iyi insan” olma yolunda farklı coğrafyalarda

çocukluk evresinde korku aracılığıyla oluşturulmaya çalışılan düşünceler insan hayatının hemen her evresinde kurtulamadığı kaygılara sebebiyet vermektedir. Dolayısıyla her gün yoğun bir şekilde maruz kaldığımız sınırsız imgeler bağlamında teknolojinin ve onun getirdiği “akıllı iletişim araçları ve yeni medya teknolojileri bağlamında” ortaya korku mu kendi kültürünü inşa etmektedir yoksa kültür mü korkuyu inşa etmektedir şeklinde bir dilemma ortaya çıkmaktadır. Sorunun yanıtı da teknolojilerin üreticisi olan insanoğlunun kendi korkularını yine kendi kaygıları üzerinden dönemsel kültürel göstergelere adapte etmesinde gizlidir.

## KAYNAKÇA

- Abacı, F. (2012). Korku Dağları Bekler. *Psikeart* , 29.
- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*. Konya: Çizgi.
- Arnheim, R. (2015). *Görsel Düşünme*. İstanbul: Metis.
- Bayat, F. (2007). *Mitolojiye Giriş*. İstanbul: Ötüken.
- Eco, U. (2009). *Çirkinliğin Tarihi*. İstanbul: Doğan Egmont.
- Ertan, G., & Sansarcı, E. (2017). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı*. İstanbul: Alternatif.
- Freud, S. (1919). *The Uncanny*. (First published in *Imago*; reprinted in *Sammlung, Fünfte Folge*).
- Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. İstanbul: Metis.
- Görgülü, E. (2020). *Bedenin Kameraya Dönüşmesi: Dani Lessnau*. Atatürk Üniversitesi Atatürk İletişim Dergisi. Sayı:20. s.53-71.
- Keser, N. (2005). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı.
- M.Erinç, S. (2004). *Sanat Psikolojisine Giriş*. Eskişehir: Ütopya.
- Rigel, N., Batuş, G., Yücedoğan, G., & Çoban, B. (2005). *Kadife Karanlık*. İstanbul: Su.
- Yates, F. (2006). Giordano Bruno ve Kabala. *Sanat Dünyamız* (97), 88.

## GÖRSEL KAYNAKÇA

- Görsel 1: Giacomo Balla, Speeding Car 1913. <https://www.wikiart.org/en/giacomo-balla/speeding-car-study-abstract-speed-1913>
- Görsel 2: Antonie Pevsner, *The Birth of the Universe*, 1933. <https://medium.com/s/nautilus-time/the-mystery-of-times-arrow-52618b76d435>
- Görsel 3: David Bomberg, The Mud Bath, 1914. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bomberg-the-mud-bath-t00656>
- Görsel 4: Oren Peli, “Paranormal Activity” filminden bir sahne, 2007.
- Görsel 5: Oren Peli, “Paranormal Activity” filminden bir sahne, 2007.
- Görsel 6: Oren Peli, “Paranormal Activity” filminden bir sahne, 2007.

## “HİCHKİ” FİLMİ ÖZELİNDE SİNEMADA “ÖTEKİ” OLMAK

*Dilar Diken Yücel\**

ICW-2021-0204-03-20

### ÖZET

“Ben” ve “sen” ayrımı, hayata gözlerini yalnız açan insanoğlunun kendi benliğini ve ailesini fark etmesi ile başlar. Zira toplumsal yaşamı şekillendiren, bu ayrım ve beraberinde getirmiş olduğu çatışma unsurlarıdır. Modern toplumların oluşmasıyla birlikte bu çatışma şiddetini arttırmış ve toplumsal yaşamın birçok alanına sirayet etmiştir. Sosyoloji biliminde söz konusu ayrım *öteki*, *yabancı* gibi kavramlar eşliğinde tartışılmıştır. Çalışma kapsamında kullanımı tercih edilen kavram ise *öteki*'dir. Hem öyküsünü oluşturma hem de öykü evrenini tahsis etme noktasında toplumsal yapıdan beslenen sinema için de *öteki* kavramı ve beraberinde getirdiği çatışmalar her daim önem arz etmiştir. Sinema, yerel olan unsurların karşısına konumlandığı *ötekiler* sayesinde toplumsal yapıda mevcut olan cinsiyet, ırk, dil, din, ekonomik sınıflar, bedensel ve zihinsel farklılıklar gibi birçok noktada söz söyleme şansına sahiptir. Çalışmada sinemanın *öteki* kavramına yönelik bakışını betimlemek amaçlanmıştır. Bu amaçla seçilen örneklem, Siddharth Malhotra'nın yönetmenliğini yapmış olduğu 2018 tarihli Bollywood yapımı *Hichki* (Hıçkırık) adlı filmidir. Film, eğitim temasının çatısı altında hem öğretmen hem de öğrenciler üzerinden ötekiliğe dair eleştirel bir yaklaşım geliştirmiştir. Filmin anlatısı, Hindistan'ın banliyölerinde yoksulluk içinde şehirden izole yaşayan bir grup lise öğrencisinin yolunun şehrin saygın kolejlerinden birine düşmesi üzerine kuruludur. Yoksul öğrenciler kolej sınırları içinde hem mekânsal hem de kişisel olarak ötekileştirilmeye maruz kalırlar. Öyle ki söz konusu ötekileştirme sayesinde eğitimde fırsat eşitliğinden faydalanamazlar. Fakat filmde öteki olan sadece öğrenciler değildir. Bu öğrencileri yetiştirecek olan öğretmen de içinde yaşadığı toplumun ötekisidir. Nörolojik bir hastalık olan Tourette sendromundan mustarip öğretmen, konuşurken aniden hıçkırığa benzer sesler çıkarır ve bu seslere istem dışı refleksleri eşlik eder. Tourette sendromu yüzünden önce babası daha sonra okul arkadaşları ve öğretmenleri nihayetinde ise öğrencileri tarafından ötekileştirmeye maruz kalmıştır. Film, öğrenciler üzerinden ekonomik sınıflara yönelik ötekileştirmeyi, öğretmen karakteri üzerinden ise bedensel engellere yönelik ötekileştirmeyi tartışmaya açmaktadır. Söz konusu tartışma için, çalışmanın ilk bölümünü oluşturan kuramsal kısımda literatür taraması yapılmış ve hem toplumsal yaşamda hem de sinemada öteki kavramının ne ifade ettiği üzerinde durulmuştur. Çalışmanın ikinci kısmına ise öteki kavramının sinemadaki izdüşümlerini bulma fikri hâkimdir. Bu sebeple de çalışmanın temel örnekleme olan *Hichki* filmi aracılığıyla sosyolojik film analizi yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Öteki, yabancı, sinema, sosyolojik film analizi

\* Arş. Gör. Dr., İnönü Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü dilar.dikenyucel@inonu.edu.tr



## ABSTRACT

The distinction between "me" and "you" begins with the human being who opens his/her eyes alone to realize his/her own self and family. Because it is this distinction that shapes social life and the elements of conflict that it brings with it. With the formation of modern societies, this conflict has increased its violence and spread to many areas of social life. In the science of sociology, the distinction in question has been discussed in the context of concepts such as the other and the stranger. The concept that is preferred to be used within the scope of the study is the other. The concept of the other and the conflicts it brings have always been important for cinema, which is fed by the social structure in terms of both creating its story and allocating the story universe. Cinema has the chance to have a say in many points such as gender, race, language, religion, economic classes, physical and mental differences in the social structure, thanks to the others it positions against the local elements. In this study, it is aimed to describe the view of cinema towards the concept of the other. The sample chosen for this purpose is the 2018 Bollywood movie Hichki (Hiccup), directed by Siddharth Malhotra. Under the umbrella of the theme of education, the film has developed a critical approach to otherness through both the trainer and the students. The narrative of the movie is based on the path of a group of high school students living in poverty in the suburbs of India, in isolation from the city, to one of the city's prestigious colleges. Poor students are exposed to be marginalised spatially and personally within the boundaries of the college. So that they cannot benefit from equal opportunities in education, because of the said marginalization. But it is not only the students who are the other in the film. The teacher who will raise these students is also the other of the society in which she lives. The teacher, who suffers from Tourette's syndrome, which is a neurological disease, suddenly makes hiccup-like sounds while talking, and these sounds are accompanied by involuntary reflexes. Due to Tourette's syndrome, she was marginalized first by her father, then by her schoolmates and teachers, and finally by her students. The film discusses the othering towards economic classes through students and the othering towards physical disabilities through the character of the teacher. For the above-cited discussion, a literature review was made and it was discoursed what the concept of other means in both social life and cinema in the theoretical part which constitutes the first part of the study. The second part of the study is dominated by the idea of finding the projections of the concept of the other in cinema. For this reason, sociological film analysis was made through the Hichki which is the main sample of the study.

**Keywords:** Other, stranger, cinema, sociological film analysis

## GİRİŞ

*Farklılıkları unutun, kavga etmeyi bırakın, ne kadar ortak yanımız olduğunu düşünün, ortak olduğumuz şeyler bizi bölen her şeyden daha önemlidir. O halde saflarımızı sıkılaştıralım...*

*Zygmunt Bauman*

*Öteki* kavramının yaşamlarımıza yerleştiği ilk nokta oldukça eskidir. Zira birey henüz anne karnındayken cinsiyetinin tespit edilmesiyle, ailesinin zihninde toplumsal yapıda hazır bulunan bir konuma yerleştirilir. Cinsiyet kız ise pembeye erkek ise maviye bezenmiş bir dünyaya gözlerini açar. Ardından benimsemesi gereken dine, alması gereken eğitime, icra edeceği mesleğe dair planlamalar yapılır. Peki, ailelere bu planlamaları yaptıran motivasyonun kaynağı nedir? İşte bu noktada içinde yaşanılan topluma ayrıksı olmama, *öteki* olmama kaygısı devreye girmektedir. Aksi halde mensup olduğu toplumun normlarına aykırı tercihlerde bulunan bireyin dışlanması kuvvetle muhtemeldir. Nitekim tarih, bu tezi doğrulayacak iletilerle doludur. Dil, din, mezhep ayrılıkları, ırkçılık, cinsiyetçilik, etnik ayrımcılık, ekonomik sınıflara yönelik ayrımcılık, fiziksel özelliklere yönelik ayrımcılık gibi toplumsal yaşamın birçok alanına sirayet etmiş olan ötekileştirme pratikleri mevcuttur. Küresel iletişim ağlarının yaygınlaştığı günümüzde, söz konusu ötekileştirmelerden kolaylıkla haberdar olunmaktadır. Sinema da bu küresel iletişim ağı zincirini oluşturan kuvvetli halkalardan biridir. Sinema seyircisine, uzakları yakın kılmakta ve onları *yabancı* coğrafyaların kültürleri ile tanıştırmaktadır. Sinema sayesinde 2. Dünya savaşı sırasında kurulan Aushwitz kampının evrenine dâhil olup ırkları nedeniyle ötekileştirmeye maruz kalan Yahudilerin yaşamına şahit olunacağı gibi (*Hayat Güzeldir*, 1997, Roberto Benigni) Rio de Janeiro'nun favelalarından *Tanrı Kent'*e (Fernando Meirelles, Kátia Lund, 2002) misafir olup hem etnik kimlikleri hem de sosyo-ekonomik koşulları nedeniyle ötekileştirilen siyahi gençlerle tanışabiliriz. Sinemanın yaratmış olduğu bu imkân, ötekiliğin tarihine dair veriler içerdiği için de oldukça kıymetlidir. Fakat hemen belirtmek gerekir ki sinemanın *öteki* hakkında söyledikleri yalnızca tarihsel olaylarla sınırlı değildir. Zira sinema geçmişle beraber bugüne ve hatta geleceğe dair çıkarımlarda bulunmamızı sağlar. Bu çalışma da sinemanın sunmuş olduğu bu kıymetli imkânlar çerçevesinde şekillenmiştir.

Çalışmanın amacı, yaşadıkları topluma öteki olan bireylerin sinemada nasıl konumlandırıldıklarının tespit edilmesidir. Bu amaçtan hareketle Bollywood yapımı *Hichki* (Hiçkırık, 2018, Siddharth Malhotra) adlı film örneklem olarak seçilmiştir. Film, eğitim teması eşliğinde hem fiziksel özelliklere yönelik ötekileştirmeyi hem de sosyo-ekonomik sınıflara dair ötekileştirmeyi konu edinmiştir. Bu özelliğiyle de ötekileştirmeye dair bölgesel değil evrensel bir örneklem teşkil etmektedir. Nitekim hem fiziksel hem de sosyo-ekonomik özelliklere dair ötekileştirmenin bir coğrafyaya (film özelinde Hindistan'a) mahsus olmadığı açıktır.

Çalışmada öteki kavramını tartışırken betimleyici araştırma tasarımından faydalanılmıştır. Bu araştırma tasarımında amaç, var olan koşulların, ilişkilerin, durumların, iletişim süreçlerinin, bireylerin ve bu süreçte uygulanan politikaların ne olduğunu tanımlamak ve değişkenler üzerindeki benzer noktalar aracılığıyla gruplamalar yapmaktır. Bu tasarımda aynı zamanda fenomeni oluşturan unsurlar arasındaki ilişkiler de değerlendirmeye tabii tutulur (Erdoğan, 2012, s. 169-171). Çalışmada açıklanması ve sinemadaki izdüşümünün betimlenmesi hedeflenen fenomenler, öteki ve ötekileştirme kavramlarıdır. *Hichki* filmi üzerinden yapılan sosyolojik film analizi ile de söz konusu kavramların sinemadaki görünümüne dair bir tartışma yürütme imkânı doğmuştur. Sinema, yerel olan ile harbe giren ötekinin yarattığı kıvılcım ile mevcut toplumsal düzenin sorgulanıp çözüme kavuşması için de uygun bir müzakere alanı oluşturmaktadır. Bu çalışma da söz konusu kıvılcımı yaratma ve öteki ile müzakereye oturma cesaretini göstermeye dair bir adım niteliğindedir, tıpkı *Hichki*'nin Naina (Rani Mukherjee) öğretmeni gibi...

## “ÖTEKİ” KAVRAMI ÜZERİNE DÜŞÜNMEK

*Öteki* kavramı taşıdığı çok boyutlu anlam gereği sosyoloji, felsefe, psikoloji gibi birçok alana konu edilmiş ve üzerine tartışmalar yürütülmüştür. Türk Dil Kurumu sözlüğünde kavramın toplumbilimdeki karşılığı, “Mevcut kültürün içinde dışlanmış olan” olarak ifade edilmektedir (TDK Sözlüğü, 2021). Söz konusu tanımlamanın doğru olmakla birlikte eksik olduğunu belirtmek gerekmektedir. Zira tanım, yukarıda bahsedilen ötekinin *evrensel* boyutunu göz ardı etmekte ve sadece yerel olan mevcut kültür üzerinden bir değerlendirme sunmaktadır. Bu noktada sosyoloji, felsefe ve psikoloji literatüründe kavram üzerine geliştirilmiş olan tanımlamalara ve tartışmalara bakmak, öteki kavramını anlamlandırmak, içini doldurmak adına faydalı olacaktır.

Öteki kavramı üzerine düşünceleriyle dikkat çeken ilk isimlerden biri Zygmunt Bauman'dır. Bauman, *Sosyolojik Düşünmek* (2016, s. 51) adlı eserinde *biz* ve *onlar* ayrımı üzerinden ötekine dair görüşlerini şekillendirmiştir. Bauman için *biz* ve *onlar* iki insan grubunu temsil etmekten çok daha ötesini ifade etmektedir. Zira öteki, farklı insan gruplarından ziyade bu grupların sahip olduğu tutumlar ve bu tutumların birbirleriyle

çatışması sonucu meydana gelmektedir. *Biz*, ait olduğumuz gruba referans etmektedir. Bauman'ın ifadeleriyle "Bu grup içinde olanları gayet iyi anlarım ve anladığım için nasıl sürdüreceğimi bilirim, kendimi güvenli ve evimde hissederim. Bu grup adeta benim doğal ortamım, içinde olmaktan hoşlandığım ve huzur içinde döndüğüm yerdir". Bauman'ın *biz* olarak ifade ettiği grup yerellik, aynılık, bağlılık, biraradalık gibi kavramlar ile birlikte düşünülebilirken, *onlar* için benzer şeyleri söylemek mümkün değildir. *Biz*'in evreninde *onlar*'a ait izlere tahammül yoktur. Bauman *onlar*'ı tarif ederken, "Onlardan beklediğim çıkarlarıma karşı hareket etmeleri, bana zarar vermeyi ve başıma çorap örmeyi istemeleri ve felaketimden mutluluk duymalarıdır" ifadelerini kullanmıştır. Bu ifadelerden de anlaşıldığı üzere *onlar*, ait olmanın istenmediği, bilinmezliklerle dolu ve bu bilinmezliğin güvenlik istenci ile çatıştığı, korkular ürettiği gruptur. Peki, Bauman'ın tanımladığı söz konusu iki hat karşısındaki konumlanışı nedir? Bauman (2016, s. 52), ne *biz* ne de *onların* tek başına bir anlam ifade etmediğini asıl anlamın iki grubun oluşturduğu zıtlık neticesinde oluştuğundan söz etmektedir. Bu zıtlık sayesinde bireylerin kendi dünyalarının haritalarını kolaylıkla çıkarabileceklerini savunur. Yasalara uyan vatandaş ile uymayan vatandaş arasındaki fark, benim tuttuğum takım ile karşı takımın taraftarlarının arasındaki fark, genç insanlar ile yaşlılar arasındaki fark, sıkı çalışan ile çalışmayan arasındaki fark gibi toplumsal yaşamın içerdiği binlerce zıtlık sayesinde kişi kendi yaşamını daha kolay anlamlandırabilmektedir. Fakat bu zıtlıklara karşı her insanın tepkisinin ılımlı olduğunu söylemek de güçtür. Bu noktada ise Bauman (2016, s. 59) zenofobi kavramından bahseder. Yabancı düşmanlığı anlamına gelen zenofobi, genellikle önyargıları fazla olan insanlarda görülür. Çünkü otoriter kişiliğe sahip olan bu insanlar, yaşamlarında çoğunlukla tektiplikten yanadırlar ve farklılığa tahammülleri yoktur. Bauman'ın ötekilere, yabancılara karşı duyulan hisler üzerine verdiği örnekler de oldukça dikkat çekicidir:

"...Otlar genelde göze hoş gelir, güzel kokar ve huzur verirler; eğer ormanda ya da kırdaki gezerken rastlarsak elbette, onlara vahşi hayatın hayranlık veren türleri olarak saygı duyarız. Onların "hatası" kesin çizgileriyle çim alanı, çiçek tarhi, sebze bağı ve gül bahçesi olarak ayrılması gereken bir yerde davetsiz bitmeleridir. Bizim öngördüğümüz ahengi bozarlar, tasarımızın başına bela kesilirler. Yemek tabağımızdaki yiyeceğe hayranlık duyarız ama aynı yiyeceğin yatağımıza ya da yastığımızı saçılmış haldeki görüntüsünden öğreniriz..." (Bauman, 2016, s. 68-69).

Örneklerden de anlaşıldığı gibi hem otların hem de yemeklerin "hatası" olması gereken yerde olmamaları ve bu özellikleri nedeniyle potansiyel düzen bozucu olmalarından kaynaklanmaktadır. Otları ve yemekleri kolayca ötekileştiren insanın bu tutumunu kendi cinsi için de takınması kaçınılmazdır. O halde öteki karşısında verilebilecek ilk tepki onun ait olduğu yere gönderilmesidir. Bauman (2016, s. 73) bu durumu göçe zorlama ve soykırım ile örneklendirmektedir. Bir diğer yöntem ise "ayrılma"dır. Burada hem fiziksel hem de manevi ayrılma söz konusudur. Bu duruma örnek olarak ise gettolar ve etnik rezervler verilebilmektedir.

Öteki kavramını açıklayan, yerel olmayana ifade eden *yabancı* kavramı da çalışmamız açısından önemlidir. Yabancı kavramı üzerine düşünceleriyle dikkat çeken Georg Simmel, *The Stranger* (1950, s. 402-408) adlı çalışmasında yerel olan ile dışarıda olan arasındaki ayrım üzerinde durmuştur. Simmel için ötekinin en belirgin özelliği sürekli hareket halinde olması ve diğer insanlarla kurduğu ilişkilerde belirlenmişliklerin olmamasıdır. Bu özelliği sayesinde öteki özgürlüğü elinde tutan ve tarafsız olandır. Yabancı, potansiyel bir gezgindir ve tüccarlar da bu özelliği taşıdığı için toplumsal yapının yabancılarıdır. Zira ticarete ilişkiler tek bir değişkene yani paraya bağlıdır ve ilişkilerde para dışında ortak bir nokta aramaya gerek yoktur. Yabancı aynı zamanda Simmel'in ideal sosyal tipleri arasındadır ve belirli etkileşim biçimlerini izole etmek için analitik bir araçtır (Riley, 2008, s. 6). O halde Simmel'in yabancı kavramına atfetmiş olduğu anlamın olumsuz olduğunu söylemek mümkün değildir. Aksine yabancı yerel olanın toplumsal yapıdaki konumunu belirleyen, özgür ve tarafsız olan tıpkı Gilles Deleuze'un felsefesinin temel kavramlarından olan *köksap*<sup>78</sup> gibidir. Köksap gibi rotasızdır ve sürekli akış halindedir, Simmel'in ifadesiyle potansiyel gezgindir.

<sup>78</sup> Damian Sutton ve David Martin-Jones birlikte kaleme aldıkları, *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (2013, s. 29-45), adlı eserde Deleuze felsefesinin temel kavramlarından olan "Köksap"ı video oyunları üzerinden örneklendirmişlerdir. Köksap belirli sabit bir kök fikrine yani "ağaç" olmaya karşı geliştirilmiş bir kavramdır ve sürekli dolaşım halinde olmaya yersiz-yurtsuzlaşmaya referans etmektedir. Kavramı, "Pac Man" video oyunu üzerinden okumayı tercih eden yazarlar, Pac Man'ın içinde hareket ettiği mekânın belirli sınırları olduğundan köksapsiz olmadığını fakat Pac Man'ın mekân içindeki hareketlerinin köksapsiz olduğunu belirtirler. Pac Man, labirente benzeyen dolaşım alanında mekâna yayılmış olan hapları, meyveleri yemekte ve

Sigmund Freud'un kuramlarından esinlenerek kendi kuramını oluşturmuş olan psikanalizin önemli isimlerinden Jacques Lacan'ın, öteki hakkındaki görüşleri de dikkat çekicidir. Öteki Lacan'ın kuramında merkezdedir. Zira tüm istemlerin onayı ve meşruluğu ötekinin varlığına ve ondan alınacak onaya bağlıdır. Tam da bu sebeple öteki, tüm ilişkilerde belirleyici bir rol oynamaktadır. Ben'in kendini gerçekleştirebilmesi ötekinin varlığına bağlıdır. Ben, ancak öteki ile girdiği uzamsal alanda kendini ondan ayırıştırma yeteneğine kavuşur ve bu aşamadan sonra kendi uzamsal alanını yaratır (Çoban, 2005, s. 286-287). Lacan (1998, s. 203), "Öteki, öznenin var edilme olasılığını denetleyen gösterenlerin merkezinde bulunduğu bir alandır" diyerek ötekine atfettiği önemi açıkça ortaya koymuştur. Öznenin var olması, ötekinin varlığına bağlıdır.

Lacan'ın felsefesinden etkilenen Slavoj Žižek'in de öteki hakkında görüşleri Lacan ile benzer özelliktedir. Tıpkı Lacan gibi Žižek için de ben'in var olmasının önkoşullarından biri ötekinin varlığıdır. Öznenin öz kimliğine ulaşabilmesi için kendini imgesel öteki ile özdeşleştirilmesi gerekmektedir. Söz konusu özdeşleşme ise ötekende mevcut bulunan eksiklik sayesinde mümkün olmaktadır. Žižek, "Ötekende bu eksik olmasaydı, öteki kapalı bir yapı olur özneye açık tek imkân da öteki ile radikal biçimde yabancılaşmak olurdu. Yani öznenin Lacan tarafından ayrılma adı verilen bir tür yabancılaşmadan arınmaya ulaşabilmesini sağlayan şey tam da ötekideki bu eksiktir" diyerek öteki ile öznenin birbirini tamamlayan kaçınılmaz ilişkisini ifade etmiştir (Žižek, 2011, s. 139).

Öteki kavramı üzerine düşünmüş olan isimlerden bir diğeri ise Fransız felsefeci Emmanuel Levinas'dır. Levinas, ötekinin ben de mevcut olan vicdanı açığa çıkardığını savunur tam da bu sebeple öteki, ben'i etik kılandır. "Vicdan Öteki'yi buyur edendir" diyerek bu görüşünü destekleyen düşünür için öteki, ben'in içindeki sorumluluk duygusunu açığa çıkardığı için de önemlidir (Levinas, 1991: 84). Böylelikle öteki ile karşılaşan ben'in kendi bencil dünyasından çıkması da kaçınılmazdır.

## SİNEMADA ÖTEKİ YÜZLER

Sinema, ötekinin izdüşümlerini görünür kılmak için oldukça elverişli bir sanattır. Toplumsal yapıda mevcut olan zıtlıklardan beslenen sinema için ötekinin varlığı her daim çekici olmuştur. Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2012, s. 361-362) adlı çalışmasında ötekinin varlığını temsil kavramıyla beraber tartışmıştır. Zira sinemada, ötekine dair çeşitli temsil politikaları geliştirilmiştir ve söz konusu politikaları doğallaştırma eğilimi mevcuttur. Kirel'in çalışmasında odaklandığı nokta da öteki temsillerini doğallaştırma eğiliminin arkasında bulunan motivasyonları açığa çıkarmak olmuştur. Bu amaçtan hareketle çalışmanın sunduğu ilk çıkarım, ötekilerin popüler kültür ürünlerinde yer alma biçimlerinin ırkçılık merkezinde şekillendiği olmuştur. Özellikle Hollywood filmlerinde dünyaya egemen olma biçiminin ten rengine koşut tutulması ve beyazların egemenliğinde bir dünyanın tasvir ediliyor olması dikkat çekicidir. Fakat bu noktada Kirel zaman zaman bu algıda bazı kırılmalar yaşandığını ifade etmiştir. Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nin ilk siyahi başkanı olan Barack Obama'dan sonra, *24* adlı dizide beyaz olmayan bir başkana yer verilmesi ve bu başkanın örnek bir kişiliği temsil etmesi, *Prenses ve Kurbağa* (2009) adlı animasyonda ise ana karakterin yine siyahi bir genç kız olması dikkat çekicidir.

Sinemada siyahilerin temsilindeki bu kırılmanın dönemin yeni ABD başkanının ırkı ile bağlantılı olduğunu tahmin etmek zor değildir. Fakat bu durumun istisna yaratan bir kırılmadan ibaret olduğunu hatırlatmak gerekmektedir. *Racism In The Last Decade Of Hollywood Comedy Movies* (2019) adlı çalışma, Hollywood'da özellikle komedi türündeki filmlerde siyahilere yönelik ötekileştirmenin hâlâ mevcut olduğunu imleyen örneklerden sadece biridir. Çalışmada, Afrikalılara ait stereotiplerin filmlerin anlatısında mizah unsuru yaratmak için yaygın olarak kullanıldığı ifade edilmektedir. Filmlerde siyahi karakterlerde Amerikanlaşma arzusu görülmektedir. Siyahiler saldırgan, tehlikeli ve çoğunlukla alt sınıfı temsil eden karakterlerdir. Genellikle temizlikçi, tesisatçı gibi beden yoğun işlerde çalışanlar ve suçlu kimliğinde görünürler. Bu filmlerde mutlu sona erişenler çoğunlukla beyazlardır. Siyahi karakterler ise yaşadıkları talihsizlikler ve aptallıkları yüzünden mizah unsuru olarak kabul edilirler ve Amerikalılar ile aralarında yaratılan bu zıtlık sayesinde beyazların üstünlüğü perçinlenmiş olur.

yoluna çıkan mavi hayaletlerden kaçmaktadır. Sürekli dolaşım halinde olup tüketerek ve ölümden kaçarak içinde bulunduğu mekâna karşı direnen Pac Man bu sayede köksap kavramına yaklaşmaktadır.

Yukarıda bahsi geçen çalışmanın siyahiler ile ilgili saptamaları Stuart Hall'un çalışmalarıyla paralellik içerisindedir. Özellikle reklamlar vasıtasıyla siyahi karakterlerin toplumsal yapıda maruz kaldıkları ırkçılığın normalleştirilmesi ve siyahilerin tektipleştirilmesi üzerine olan görüşleri dikkat çekicidir. Hall'a (2002, s. 249) göre siyahların karikatürize edilirken kalın dudaklı, kıvrıkcık saçlı, geniş yüz ve buruna sahip olarak tasvir edilmesi tektipleştirmenin en belirgin örneklerindedir. Hall'un reklamlar üzerinden verdiği örneklerle sinemada da rastlamak mümkündür. Zira siyahiler sinemada tarih boyunca ötekileştirilmeye maruz kalmış ırkların başında gelmektedir.

Şüphesiz sinemada ötekileştirmenin odağında olan karakterler siyahiler ile sınırlı değildir. Bu noktada daha kapsamlı değerlendirme yapmak gerekmektedir. Sinemada ırkın ötesinde cinsiyeti nedeniyle ki çoğu zaman kadın olması itibariyle ötekileştirilen veyahut yaygın toplumsal normların dışındaki cinsel kimliği ve yönelimleri nedeniyle ötekileştirilen bireylerin varlığı da dikkat çekmektedir. Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Örneğin aynı ırktan olsa dahi yaşadığı coğrafya, mensup olduğu sosyo-ekonomik sınıf, sahip olduğu fiziksel engeli, konuştuğu dil ve inandığı dinden ötürü ötekileştirilen bireylerin sinemadaki görünüşleri her daim dikkat çekici olmuştur. Sinemada yerel olan ile harbe giren bu unsurların yarattığı kıvılcım, mevcut toplumsal düzenin sorgulanıp çözüme kavuşması için de uygun bir müzakere alanı oluşturmaktadır. Bu çalışma da söz konusu kıvılcımı yaratma ve öteki ile müzakereye oturma cesaretini göstermeye dair bir adım niteliğindedir, tıpkı Hichki'nin Naina öğretmeni gibi...

## NEDEN? VE NEDEN OLMASIN? ARASINDA BİR YERLERDE “HİCHKİ”

*Hichki*, Siddhart Malhotra'nın yönetmenliğini yapmış olduğu 2018 tarihli Bollywood yapımı bir filmidir. Film, kendisinden yaklaşık on yıl önce gösterime girmiş olan ABD yapımı *Front of the Class* (Sınıfın Önünde) adlı filmde uyarlanmıştır. Her iki filmin çıkış noktası da öğretmenin sahip olduğu sendrom nedeniyle ötekileştirilmesi ve toplumsal yaşama dair olumsuz tecrübeler edinmesi ise de Hichki de öğretmenin dışında bir grup öğrencinin de ötekileştirilmeye maruz kaldığı ve tam da bu sebeple yollarının kesiştiği görülmektedir. Filmlere dair bir diğer fark da *Hichki*'nin öğretmen karakterinin kadınsı *Front of the Class*'in öğretmenin erkek olmasıdır. İlk bakışta sıradan görünen bu fark Hint toplumunda kadının konumu düşünüldüğünde göz ardı edilmeyecek derecede önem arz etmektedir. Zira ataerkil bir toplum olan Hindistan'da kadının toplumsal yaşamda ikinci planda olduğu söylenebilir. Film, toplumsal yapıda kadına atfedilen değer yanında, kolejli öğrenciler ve gecekondulu gençler arasında yaratılan zıtlıklar ile de Hint toplumuna dair toplumsal gerçekleri içermektedir.

*Hichki*'nin ilk sahnelerinde seyirci, eğitim alanında iki adet lisans, fen bilimleri alanında ise yüksek lisans derecesine sahip olan donanımlı genç bir öğretmenin iş bulma çabasına tanıklık etmektedir. Fakat genç kadın tüm denemelerine rağmen (ki filmin ilerleyen dakikalarında tam 18 okula iş başvurusunda bulunduğunu öğreniyoruz) sürekli hayal kırıklığına uğramaktadır. Zira bedeninde onu “normal” kalıplarının dışına çıkaran ve “öteki” yapan bir sendromu misafir etmektedir. Nörolojik bir rahatsızlık olan Tourette sendromuna sahip Naina, konuşurken hıçkırığa benzer sesler çıkarmaktadır ve bu seslere eşlik eden tikleri de mevcuttur. Hem işitsel hem de görsel olan bu anomali, Naina'nın çok sevdiği mesleği olan öğretmenliği icra etmesinin önündeki en büyük engel olarak görülmektedir. Oysa Naina sendromunu çoktan kabullenmiş ve onunla yaşamayı öğrenmiştir. Yani çevresi ve hatta babası onu *öteki* olarak görürken o çoktan sarı motor bisikletiyle şehrin kalabalığına, insanların arasına karışmıştır. Naina'nın içinde bulunduğu durumu Goffman'ın “damga” kavramıyla açıklamak mümkündür. Goffman (2006, s. 131-134) toplumların, mensubu olan bireyleri belirli ölçütler dâhilinde kategorize ettiğinden bahseder. Söz konusu kategorizasyonda ise 3 tür damgalama mevcuttur. Bunlardan ilki, bedensel kusurlara yönelik damgalamadır, ardından bireysel karakterlere yönelik damgalama gelmektedir ki bu tür içinde bireylerin cinsel tercihlerinden, alkol bağımlılığına kadar birçok hususu kapsamaktadır. Son sırada ise din, ırk, ulus, aile gibi değişkenlerden ötürü damgalama yer almaktadır. Naina da tıpkı Goffman'ın ifade ettiği gibi damgalamanın ilk aşamasını yaşamaktadır. Yani bedensel kusuru onun toplumsal yapıdaki damgası haline gelmiştir ve bu damga vasıtasıyla ötekileştirilmektedir. Aylin Nazlı, “*Öteki Beden*”: *Bir Ötekilik Biçimi Olarak Engelli Beden Ve Engellilik* (2012, s. 28) adlı çalışmada, engelli bedenlere atfedilen damgalamaların aslında bireylerin sanal kimliklerini oluşturduğundan bahseder. Fakat ön planda olan bu sanal kimlikler engelli bireylerin gerçek potansiyellerini gizler ve bu sebeple toplumsal yapıda engelliler, “işe yaramaz” olarak görülür. Oysa gerçek bambaşkadır... Naina da bu durumun bilincinde

olduğundan *işe yarar bir şeyler* yapma çabasındadır ve bu sebeple öteki olmayı reddeder. Nitekim film, ötekileştirmenin görünümüleri yanında ötekileştirmeye karşı geliştirilen direniş pratiklerini de içermektedir. Naina'nın toplumsal yaşamda öteki olmayı kararlı bir şekilde reddettiği sahneleri iş görüşmelerinden örneklemek mümkündür. Naina iş görüşmelerinde *ben* kelimesi yerine *biz*'i tercih etmektedir. Biz'den kastının ise sendromu ve kendisi olduğunu ifade eder. "Ne kadar uyuyabiliriz ki", "ben yiyorum o da içiyor" gibi ifadeler kullanarak sendromunu tıpkı kendisinin kabullendiği gibi çevresinin de kabullenmesini ister. Kendisi ders anlatırken öğrencilerin ona gülebileceğini söyleyenlere ise cevabı, "onlara bana gülmek yerine, benimle birlikte gülmeyi öğreteceğim" olmuştur. İfadelerinden de anlaşılacağı üzere Naina, kendinden emin ve mücadeleci bir karakterdir.



Resim 1: Tourette sendromunun etkin olduğu sahneden bir kare

Film boyunca zamanda kırılmalar yaşandığı görülür ve seyirci bu flashbackler sayesinde Naina'nın çocukluğuna şahit olur. Zira Naina henüz küçük bir çocukken sendromu nedeniyle arkadaşlarının alay konusu olmuş, öğretmenleri tarafından hor görülmüş ve ötekileştirilmiştir. Bu sebeple de tam 12 okuldan kovulmuştur. Naina'nın çocukluğuna dair bir sahne, maruz kaldığı ötekileştirilmeyi oldukça net açıklamaktadır. Müsamere salonunda okul arkadaşları, öğretmenleri, annesi ve diğer veliler ile birlikte gösteri izlediği sırada hıçkırığa benzer sesler çıkaran Naina, okul müdürünün dikkatini çeker ve müsamere sonunda sahneye çağırılır. Müdüre yaptığı açıklamada sendromundan bahseder. Buna karşılık müdür onun için ne yapabileceklerini sorar. Naina'nın cevabı ise basittir; "sadece bana diğer öğrencilere davrandığınız gibi davranın lütfen" der. Nitekim Naina, henüz küçük bir çocukken öteki olmayı ve ötekileştirilmeyi reddetmiştir. Peki ya 9F sınıfı?

## ST. Nother Denzinin Köpebalıkları...

St. Nother bir deniz,

Biz de senin köpebalıklarımız

Bayan kekemeysen bir akvaryum balığı (9F Sınıfı)

Naina nihayet iş başvurusunda bulunduğu 19. okula kabul edilmiştir. ST. Nother adındaki bu kolej, Naina'ı öğrencilik hayatında kabul eden ve yukarıda bahsedilen müsamere salonundaki anıya ev sahipliği yapmış olan okuldur. Zamanında Naina adında bir *ötekiye* ev sahipliği yapmış olan kolej bu sefer 14 haylaz gecekondulu çocuğuna kapılarını açmıştır. Fakat hemen belirtmek gerekir ki ST. Nother bu gençleri kabullenmek istemez. Zira onların koleje ait olmadıklarını düşünür. Bauman'ın (2016, s. 68-69) ifade ettiği gibi onlar yanlış yerde bitmiş olan otlardır. Peki, bu öğrencileri ait olmadıkları bu okula getiren nedir? Naina gecekondulu gençlerden oluşan 9F sınıfının öğretmeni olarak işe alınmıştır ve bu sorunun cevabını merak eder. Okulun hademesi ile diyalogu bu noktada önemlidir:

**Naina:** Söyle misin kim o çocuklar?

**Hademe:** Şu oyun sahasını görüyor musunuz? Eskiden orada bir devlet okulu vardı. Anayolun karşısında ise bir çöplük ve gecekondulu mahallesi. Her şey mükemmeldi. Çöpler o çöplüğe atılıyor, o mahalledeki çocuklar da belediye okuluna gidiyordu. Derken okul arazisinin kiralık olduğu ortaya çıktı ve o çocukların geleceği tartışma

konusu oldu... O okulun öğrencileri St. Nother'ın öğrencileri oldu. Okul arazisi de satın alınıp St. Nother'ın bahçesine eklendi...

Diyalogdan da anlaşılacağı üzere gecekondulu gençlerin geleceği bir arazi için pazarlık masasına yatırılmıştır ve bu pazarlıktan gençlerin olumsuz etkilenmediği düşünülse de öyle olmaz. Zira gecekondulu gençler kendi ifadeleriyle kolejin diğer öğrencileriyle aynı ligde değildir. Okul sınırları içinde diğer öğrencilerden yalıtılmış bir şekilde eğitim alırlar ve bu durum mekânsal olduğu kadar zihinsel olarak da ötekileştirdiklerini göstermektedir. Kolejın diğer öğrencileriyle aralarında duvarlardan fazlası vardır. Zira varlıklı olan ailelerin çocukları akşam ne yiyeceğini, sofrada su olup olmayacağını merak etmez. Oysa gecekondunun gerçekleri oldukça farklıdır. Okul sınırlarından gecekondulu sınırlarına geldiklerinde evren adeta tersyüz olur. Derme çatma evler, artlarında yükselen gökdelenler ile büyük bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu zıtlığı vurgulama noktasında ise görsel anlatım olanaklarından yararlanılmış olduğu görülmektedir. Aşağıdaki görselde gecekondulu mahallesinin yoksul sureti ile ardında yükselen gökdelenlerin ihtişamı aynı çerçeve içinde gösterilmiştir. Tercih edilen çerçeve gecekondulu gençler ile kolejli gençlerin yaşamları arasındaki uçurumu özetler niteliktedir.



Resim 2: Gecekondulu mahallesini ve yan başında yükselen gökdelenler vasıtasıyla kurulan zıtlık

Gecekondulu gençler okul çıkışında ise hayatlarına devam edebilmek için çalışmak zorundadır. Hatta bazıları işini okula taşır. Annesine yemek yapımında yardım eden kız öğrencinin okulda bamyaya ayıkladığı sahneler bu açıdan önemlidir. Okul dışında kaçak bahisten, araba tamirciliğine, balıkçılığa, manavlığa kadar birçok işkolunda çalışmak zorundadırlar. Bu sebeple de hayatın kendilerine adil davranmadığını düşünür ve toplum tarafından ötekileştirilmeyi zamanla olağan bulur, koşulları tersine çevirmek için mücadele etmek yerine kendilerini damgalayan toplumun beklentileri doğrultusunda davranırlar. Zira gecekondulu gençlerden beklenen de derslerde başarısız olmaları, kavgacı, haylaz ve terbiyeden yoksun tutum takınmalarıdır.

Kolejin ötekine atfettiği olumsuz tutumları değiştirecek olan da yine öteki olarak nitelendirilen öğretmen Naina olmuştur. Önce kendini koleje kabullendiren ve işe alınan Naina için 14 öğrencinin diğerlerinden hiçbir farkı yoktur. Ortada yanlış olan bir durum varsa o da gecekondulu öğrencilerin eğitimde fırsat eşitliğinden faydalanamıyor olmasıdır. 9F sınıfının kolej tarafından kabul almasının tek yolu da yılsonu verilen başarı rozetlerinden kazanmalarıdır. Zorlu bir sürecin ardından sınıftan iki kız öğrenci bu rozeti kazanır ve kolejin 9F sınıfına karşı tutumları değişir. Süreç içinde Naina'nın ve 9F sınıfının motivasyonunu arttıran ise "Neden?" sorusu yerine "Neden olmasın?" sorusunu sormaları olmuştur. "Neden olmasın?" ifadesi toplumsal yaşamın ötekileştirdiği karakterlerin hayatına yeni bir yön vermiş ve onları yerelleştiren unsur olmuştur.

Peki, ötekiler yerleşirken hâlihazırda yerel olanlarda ne gibi farklılar meydana gelmiştir? Müdür muavini ve kolejin diğer öğrencileri için 9F sınıfı baş belasından öte derhal kurtulmaları gereken bir hastalık gibidir. Bu sebeple de başarılı olmalarının önüne engeller konulur. Laboratuvar, kütüphane gibi mekânları kullanmalarının önüne geçilir, sınıf öğretmenleri olan Naina aşağılanır ve rozet kazanmayı hak ettikleri halde kopya çekip, sınav sorularını çaldıkları iddia edilir. Fakat finalde hem müdür muavini hem de diğer öğrenciler 9F'nin gerçek başarısından etkilenir ve rozetler sahiplerine takdim edilir. Artık ötekileştirme değil, uzlaşma vaktidir.



Resim 3: Naina ve öğrencilerinin ötekileştirmeye maruz kaldığı anlardan

## SONUÇ

Hichki, ötekileştirme kavramıyla beraber bir kültüre ait toplumsal gerçekleri de içermesi nedeniyle, çalgılı çengili klasik Hint filmi algısından oldukça uzaktır. Filmin anlatısında öteki, ötekileştirme ve öteki olmaya direnme arzusu, toplumsal yaşamın mevcut gerçeklerinden soyutlamadan verilmiştir. Yanjuan Qi'nin, *Theme Expression of Indian Film Hichki* (2020) adlı çalışmasında filmin temasına dair yaygın olarak kullandığı ifade "gerçekçilik" olmuştur. Hichki'nin prototip olarak gerçek insanlara ve olaylara işaret ettiğini vurgulayan yazar, filmde mürekkepten çok yani kurmaca hikâyelerden çok toplumsal yaşamın acı noktalarının olduğunu altını çizmiştir. Bu sebeple de film "herkese gereken saygıyı göstermeyi" imlemektedir.

Çinli yazar Qi'nin Hint filmi *Hichki* hakkındaki görüşleri ile çalışmamızın içerdiği görüşlerin oldukça benzer olduğu söylenebilir. Bu durum çalışmamızın, "filmin anlatısında mevcut bulunan ötekileştirme pratiklerinin evrensel olarak okunabileceği" savını doğrular niteliktedir. Nitekim hem bedensel kusurlara yönelik hem de sosyo-ekonomik koşullara yönelik ötekileştirme Goffman'ın ifadesiyle damgalamadır ve söz konusu damgalama coğrafya ayırt etmeden tüm insanlık için geçerlidir. Sinema literatüründe ötekileştirme kavramından hareketle kaleme alınmış olan çalışmaların ortak noktası, ötekileştirilmenin daha çok ırksal boyutuyla ilgilenmiş olmalarıdır. Oysa toplumsal yaşamda ötekileştirmenin çok boyutlu yaşandığı bir gerçektir. Bu açıdan çalışmanın bedensel kusurlara yönelik ötekileştirmeye bakışı, alanda yapılacak olan yeni çalışmalar için bir kapı aralamaktadır.

Hichki, ötekileştirme üzerine çalışmanın kuramsal kısmında değinilmiş olan düşünürlerin görüşleri ile ortak bir noktada birleşmektedir. O da ben'in ancak ve ancak öteki'nin varlığıyla anlam bulacağıdır. Nitekim Naina (öteki) sayesinde kolejdeki diğer öğretmenler (yerel) idealist ve fedakâr bir öğretmen ile karşılaşmış ve adeta "nasıl iyi bir öğretmen olunur?" sorusunun cevabını almışlardır. 9F sınıfı ise öteki ile karşılaşmasında (Naina ile) geleceğe dair umutla bakmayı ve neden olmasın? diyebilmeyi öğrenmişler, hayatlarına ancak bu sayede yön verebilmişlerdir. Kolejinde diğer öğrencileri ise öteki ile karşılaşmalarından (Naina ve 9F sınıfı) önyargının yaşamdaki en tehlikeli tutum olduğunu öğrenmişlerdir. O halde öteki ile karşılaşmanın hem ötekiler hem de yereller nazarında dönüştürücü ve yapıcı bir etkiye sahip olduğunu söylemek mümkündür. Habermas'ın (2012, s. 9) da dediği gibi ötekini benimsemek için toplumsal sınırların herkese açık olması gerekmektedir. O halde ST. Nother'da 9F sınıfı için kaynaştırma zamanı çoktan gelmiştir. Çünkü neden olmasın?

## KAYNAKÇA

Bauman, Z. (2016). *Sosyolojik Düşünmek*. (Y. Abdullah, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çoban, B. (2005). *Aynalar Şövalyesi ya da Bilinçdışının Kâşifi Lacan*. N.Rigel (Ed.) *Kadife Karanlık/21. Yüzyıl İletişim Çağını Aydınlatan Kuramcılar* içinde (s. 277-294). İstanbul: Su Yayınları.



- Erdoğan, İ. (2012). *Pozitivist Metodoloji ve Ötesi. Araştırma Tasarımları Niteliksel ve İstatistiksel Yöntemler*. Ankara: Erk Yayınları.
- Goffman, E.(2006). “*Selections from Stigma*”, *The Disability Studies Reader*. New York: Routledge.
- Habermas, J. (2012). “*Öteki*” Olmak, “*Öteki*”yle Yaşamak. (Aka, İ., Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hall, S. (2002). *The Spectacle of the “Other”. Representation- Cultural Representations and Signifying Practices*. USA: Sage Public.
- Kirel, S. (2012). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: Kırmızıkeci.
- Lacan, J. (1998). *The Four Fundamental Concepts Of Psycho-Analysis*. New York, United States: WW Norton & Co.
- Levinas, E., (1991). *Totality And Infinity: An Essay On Exteriority*. (A. Lingis, Çev.). London: Kluwer Academic Publishers.
- Maiza, T., S., & Adi, I., R. (2019). “Racism In The Last Decade Of Hollywood Comedy Movies”. *Rubikon*, Volume 6/ Number 1.
- Nazlı, A. (2012). “Öteki Beden”: Bir Ötekilik Biçimi Olarak Engelli Beden ve Engellilik”. *Sosyoloji Dergisi*, S. 27: 17-32.
- Qi, Y. (2020). “Theme Expression of Indian Film Hichki”. *Art and Design Review*. 8, 1-5.
- Riley, P. (2008). “The return of “The Stranger”: Distance, proximity and the representation of identity in domainspecific discourse”. *ASP*, 53-54.
- Simmel, G. (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. (Wolff, K., Çev.). New York: Free Press.
- Sutton, D., & Jones, D. M. (2013). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (Özbank, M., Başkavak, Y. Çev.). İstanbul: Kolektif Yayınları
- TDK Sözlüğü, 2021. Web: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden 1 Haziran 2021 tarihinde alınmıştır.
- Zizek, S. (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

KONUK KONUŞMACILAR /  
KEYNOTE SPEAKERS

YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

Konuk konuşmacı:  
**PROF. DR. OĞUZ ADANIR**



**Kültür-  
Zihniyet ve  
Sinema  
Arasında  
Karşılıklı  
Etkileşim**

14 HAZİRAN 2021  
Pazartesi 11:00



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

Konuk konuşmacı:  
**PROF. DR. SERDAR ÖZTÜRK**



**Türk Tarihinde  
Kahvehane  
Mekanı  
Örneğinde  
Alternatif  
Bir Kamusal  
Alan:  
Duygulanımsal  
Kamusal Alan**

15 HAZİRAN 2021  
Salı 11:00



YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

Konuk konuşmacı:  
**DR. ANDREAS TRESKE**



**ÇEVİRİMİÇİ  
VIDEO**

16 HAZİRAN 2021  
Çarşamba 11:00



14 Haziran 2021 1.Uluslararası Sinema Sempozyumu açılışı



**1.Uluslararası Sinema Sempozyumu açılışına katılan Onur konuklarımız**

Prof. Dr. İbrahim YOLDAŞEV- Özbekistan-Taşkent Devlet Medeniyet ve Sanat Enstitüsü Rektörü

Prof. Dr. İlyas GÖKHAN-

Menderes DEMİR- Türk Dünyası Kültür Sanat Sinema Vakfı Başkanı

14 Haziran 2021, Sinema Sempozyumu 1. gün 3. oturumundan görseller



LIVE 30:27  
YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

### BENİM DÜNYAM FİLMİ

Film	
Filmin Adı	Benim Dünyam
Yönetmen	Uğur Yücel
Yapım Yılı	2013
Ana Karakterler	Ela-Beren Saat Mahir Hoca-Uğur Yücel
Engelli Birey	
Cinsiyet	Kadın
Medeni Durum	Bekâr
Öğrenim Durumu	Üniversite
Çalışma Durumu	Çalışmıyor
Engel Türü	Ela-Görme ve İşitme Engelli
Engellilik Sebebi	Hastalık
Toplumsal Katılım	
Sosyal Rol	Kardeş-Çocuk
Aktivite	Sosyal Faaliyet Diğer
Yaşam Alanı	Ev İş-Okul Açık Alan
Destek Eleman	Baston Braille Alfabeli Daktilo

Yük. Lk. Öğr. Hilal Sert

25 EKİM'DE SINEMALARDA



### 15 Haziran 2021 Sinema Sempozyumu 2. gün 3. Oturumundan görseller



15 Haziran 2021 Sinema Sempozyumu 2. gün 4. Oturumundan görseller



16 Haziran 2021 Sinema Sempozyumu 3. Gün Misafir Konuşmacı Dr. Andreas Treske



16 Haziran 2021 Sinema Sempozyumu 3. gün 1. oturumdan görseller



16 Haziran 2021 Sinema Sempozyumu 3. gün 3. oturumdan görseller





16 Haziran 2021 Sinema Sempozyumu 3. gün 4. oturumdan görseller

