Film Eleştirisi

Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler

Lale Kabadayı

AYRINTI

SİNEMA AYRINTI



2. BASIM

LALE KABADAYI

İzmir'de doğdu. Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü'nü bitirdi. Yerel ve ulusal televizyon kanallarında muhabirlik, yapım ve yönetmen yardımcılığı görevini sürdürürken, yüksek lisansını da tamamladı. 1999 yılında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi oldu. Aynı bölümde Doç. Dr. unvanını aldı.

Film çalışmaları üzerine yayımlanan çeşitli derleme kitaplarda, film çözümlemeleri üzerine makaleleri yer aldı.

Aynı bölümde, "Film Yapımı", "Sinemada Türler", "Film Eleştirisi", "Türk Sinemasında Dönemler ve Türler", "Film Kuramları" dersleri veren Doç. Dr. Lale Kabadayı, halen Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Anabilim Dalı Başkanı olarak görev yapıyor.

Ayrıntı: 717
Sinema Dizisi: 2

Film Eleştirisi
Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler
Lale Kabadayı

Dizi Editörü
Enis Rıza

Son Okuma
Mehmet Celep

© 2013, Lale Kabadayı

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Naphtalina/E+/Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.: 244
Topkapı/İst. Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2013, İSTANBUL*
İkinci Basım *2014, İSTANBUL*

Baskı Adedi *1000*

ISBN 978-975-539-748-1
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Basım Dağıtım Tic. San. ve Ltd. Şti.
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Film Eleştirisi

Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler

Lale Kabadayı

AYRINTI

SinemaAyrıntı Dizisi

Sinematografi Üzerine Düşünceler
Zaur Mükerrem

Annem Aysel Kabadayı
ve babam Yalçın Kabadayı'ya
teşekkürlerimle...

İçindekiler

Önsöz 9
Giriş 11

Birinci Bölüm
Film Eleştirisinin Kuramsal Çerçevesi

Film Eleştirisi Nedir? 17
Popüler Film Okumaları-Eleştiri Ayrımı 28
Eleştiri İçin Sadece Sinema Üzerine Okumak Yeterli Değildir 32
Eleştirmenin Sorumluluğu 34
Eleştiri Yazımında Yararlı Olacak Temel Kavramlar 40
Çekim, Sahne ve Sekans 41
Kamera Hareketleri ve Görüş Noktası 42
Açı-Karşı Açı, 180° Kuralı ve Devamlılığın Sağlanması 43
Diegesis ve Mizansen 45
Kurguya Dair 47
Film Eleştirisinde Yaklaşımlar Felsefe Eleştirinin Neresinde? 51
Filmin Gerçek Kültürel Niteliğini Ortaya Çıkarmak İçin Sosyolojik Yaklaşım 54
Gizlenmiş Olan'ı Görünür Kılmak İçin İdeolojik Yaklaşım 59
"Geçmişi Yeniden Şekillendirme"yi İrdelemek İçin Tarihsel Yaklaşım 63
Anlam Üretiminin Elemanlarını Saptamak İçin Göstergebilimsel Yaklaşım 65
Yönetmenden İzleyiciye Eylemin Gizli Nedenlerini Belirlemek İçin Psikanalitik Yaklaşım 75
Anlam Tamamlayıcısı Olarak İzleyiciyi Düşünmek İçin Bilişsel Yaklaşım 86
Toplumsal Cinsiyetin Tüm Uygulamalarını Ortaya Koymak İçin Feminist Eleştiri 89
Devrin Popüler Kültürü ve Özelliklerine Göre İrdeleme Yapmak İçin Tür Filmi Eleştirisi 102
"Yaratıcı Yönetmen"i Çözümlemek İçin Auteur Eleştirisi 108
Yönetmenin Tercihleri İle Filmi İrdelemek İçin Mizansen Eleştirisi 113
Sonuç 117

İkinci Bölüm
Örnek Çözümlemeler

5 Vakit: Eritilen Kişilik, İnşa Edilen Kimlik/Lale Kabadayı 133

Babanın Ormanında Kaybolmak: *Çoğunluk*/Asuman Susam 141

Tepenin Ardı'ndaki Günah Keçileri/Çağdaş E. Çağlıyan 151

"Derviş" Zaim'in Yananlamlarla Kurduğu Evren: *Nokta*/Dilan Tüysüz 159

Tür Filmi ve Psikanalitik Eleştiri Çerçevesinde Türk Korkusu:
Musallat/Ulaş Işıklar 171

"İnsan Hayal Ettiği Müddetçe Yaşar": *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*/Ahmet Dönmez 189

Âdem'in Trenleri Filminde Kadın Temsilleri/Özlem Yaren 199

Vavien: Gelgitler Arasında Bir Aile/Turgut Onarır 207

Anneye Dönüşün Öyküsü: *Yumurta*/Zuhal Akmeşe 215

Aile Olmanın Dayanılmaz Ağırlığı: *Pandora'nın Kutusu*/Şebnem Saltık 221

Gönül Yarası: Aşkın Birden Çok Hali Üzerine/Hülya T. Hamarat 227

Konuşmadan Anlaşmak: *Başka Dilde Aşk*/Çağdaş Yazıcı 239

Kara Murat'tan Bu Yana Sinemada Tarihi Karakter Yaratma
Sorunu ve *Fetih 1453*/Kemal Güleç & Dilara Özmen 247

Önsöz

Sinema çalışmalarının önemli bir alanı olan film eleştirisi, yaratıcı olarak sinemacı ve ürün olarak film ile izleyici arasında, filmin taşıdığı anlamlar açısından bağ kurulmasına yardımcı olan temel araçlardan biridir. Eleştirinin gücü, izleyiciyi sinemaya gitmeye ya da gitmemeye davet etmekten ötede, onu, filmin çok yönlü anlamlarında farklı keşiflere çıkarmaya çağırmasından ileri gelir. Değişik yaklaşımları kullanarak gerçekleştirilebilen çözümlemeler, eleştirinin çok yönlülüğünü vurgular.

Film Eleştirisi-Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler başlıklı bu kitap, film eleştirisi yazımı üzerine kuramsal çalışmaların az sayıda olmasının ve Türkiye'ye yönelik örnek çözümlemelerin yetersizliğinin yarattığı ihtiyaçtan doğmuştur. Filmleri eleştirme –çabası–, teknolojik gelişmelerin sunduğu olanakların artmasıyla her geçen gün yaygınlaşmaktadır. Tematik olmayan e-dergiler, tanıtıcı bilgi veren sinema siteleri, kişisel bloglar gibi alanlarda yayınlanan "eleştiriler"in daha çok popüler okumalardan oluşması, film eleştirisi alanındaki tanımlamaların muğlaklaşmasına neden olmaktadır. Söz konusu popüler okumalar, irdeleme yöntemlerine dair yeterli bilgi birikiminde bulunulmaması ve yöntem sorunu nedeniyle "duyguların aktarımı" biçimine dönüşmekte, eleştiri alanının derinliğine zarar verici hale gelmektedir. Sosyal bilimler alanının genelinde olduğu gibi, şüphesiz film eleştirisi konusunda da "en iyi" diye gösterilebilecek tek bir yaklaşım ya da irdeleme yöntemi yoktur. Ancak bir yöntem belirleyerek derinlemesine çözümleme yapmak, yazarın, ürün olarak filme, izleyiciye ve genel olarak eleştiriye yönelik sorumluluğudur.

Ülkemizde son yıllarda, film eleştirisi yaklaşımlarını kullanan çalışmalar için gerekli referans kaynakların Türkçe'ye çevrilmesi artmış olsa da bu kitapların Türk filmlerinden örneklere yer vermeyişi, eleştiri türlerinin sinemamıza uyarlanmasında sorunlara yol

açmaktadır. Sinema ile kültürel yapı arasında bağ kurulmasının çok önemli olduğu dikkate alındığında, eleştiri üzerine yazılan kitaplarda ülkemize ait filmlerin irdelenmesine ihtiyaç duyulmaktadır. *Film Eleştirisi-Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* kitabı, gazete, dergi ve internet sitesi gibi mecralarda yapılan popüler film okumalarından farklı olarak, eleştiri yazma yöntemlerini, sinemamızdan örnekler eşliğinde okuyucuyla paylaşma amacındadır.

Hazırlanması uzun süreye dayanan bu kitaba, doğrudan ya da dolaylı olarak destek veren birçok kişi bulunmaktadır. Bu doğrultuda, eleştiri örneklerinin eksikliğini her fırsatta dile getirerek bana kitabı yazma kararı verdiren Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki öğrencilerime; yazım aşamasında manevi desteklerini esirgemeyen Mustafa Üçer, Dr. Bülend Üçer, Asuman Susam, Dr. Özgür Yılmazkol, Elif Fidan, Duygu Kazancı ve Hamit Annak'a; varlıklarından her gün keyif aldığım aile üyelerim annem, babam, ablam ve iki şirin yeğenime çok teşekkür ederim. Ayrıca tüm hocalarıma, İkinci Bölüm'deki kendi eleştirilerinin yazımı sürecinde birlikte çalıştığımız yüksek lisans ve doktora öğrencilerime ve verdiğim birden çok film eleştirisi seminerinde anlamlı sorularıyla boşlukları doldurmama yardımcı olan İzmir'deki sinemaseverlere teşekkür ederim. Ek olarak, titiz çalışmasıyla bu kitabın daha iyi olmasını sağlayan Ayrıntı Yayınları Sinema Editörü Sayın Enis Rıza Sakızlı'ya, Ayrıntı Yayınları'nın işlerini gönülden yapan tüm çalışanlarına ve sinema üzerine yazma keyfini paylaşma isteğiyle hazırlanan bu çalışmayı, aynı keyifle okumalarını dilediğim tüm okuyucularımıza içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

Lale Kabadayı
2013

Giriş

Filmlerin perdeye taşıdığı evren, seyirciyi farklı öyküleri paylaşmaya davet eder. Bu öyküler, çok katmanlıdır ve görmemize rağmen tanımlayamadığımız anlamlara ve altanlamlara dair okumalara izin verir. Okumalar için aracı olan film eleştirisi, perdede gördüklerimizi anlamlandırmamızda önemli bir görevi üstlenmektedir. Bu nedenle film eleştirisi, sosyal bilimlerin birçok alanına başvurmayı ve araştırma yapmayı gerekli kılar. Eleştiri, filmleri çözümleyebilecek bilgi birikimini edinerek yazı yazmayı öngörür. Bu doğrultuda her eleştiri, filmlere yönelik okumalar için yeni olanaklar sunar.

Filmlerin görünenden daha fazla anlamı barındırdığı, her izleyici için kabul edilebilir bir gerçektir. Çokanlamlılık, kendini geliştirmiş film izleyicisinin her seyirde birden çok katman bulabildiği anaakım dışı filmlerde olabileceği gibi, daha kolay okuma yapılabilen anaakım filmler için de geçerlidir. Anaakım içi ve dışı filmlere yönelik değerlendirme, bazı filmlerin daha fazla önemsenerek ön planda tutulduğu ve diğerlerinin küçümsendiği anlamına gelmemelidir. Bu kitap, anaakım sinemanın dünya örneklerinden birçoğunu da, Türk sinemasının anaakım yaklaşımını da sinema çalışmalarında kavramsallaştırmada farklılık olmasına rağmen, günlük kullanımda anlamı basitleştirilmiş "sanat sineması" olarak adlandırılan filmler kadar önemli kabul etmektedir. Anaakım içi ya da dışı olsun, çoğu filmin sinemanın sanatsal geçmişinden az ya da çok izler taşıdığı unutulmamalıdır. Filmlerin, dönemine dair çok yönlü okumalara imkân tanıyışına dikkat edildiğinde, üretim koşullarının yarattığı etki de göz önünde tutularak, birçok filmin eleştirilmeye değer olduğu görülebilir.

Aynı eleştiri yaklaşımını temel alan yazıların, filmlere dair farklı çözümlemeler içerebileceğini de görmek olanaklıdır. İster sosyolojik ister ideolojik ya da diğer eleştiri yaklaşımlarında olsun, eleştirmenin bilgi düzeyi, eğitimi, düşünce yapısı, ilgileri, hatta içinde büyüdüğü ailenin özellikleri, filmlere eğilmesindeki bakış açısını

belirlemektedir. Bu durum, ilk izlenimde, yazarın eleştiriye yaklaşımının nesnellikle nasıl bağdaşacağı sorusunu akla getirir. Kitabın ileriki bölümlerinde eleştiri ve popüler film okumaları ayrımı yapılırken kullanılacak açıklamalara atfen, burada, eleştirinin, doğası gereği tamamen nesnel olamayacağını söylemek olanaklıdır. Buna rağmen eleştiri, popüler okumalara göre "daha nesnel durabilen"dir. Bu duruş için gerekli öneriler, kitapta ele alınmaktadır.

Sinema akademisyeni, eleştirmeni ve yönetmeni Peter Wollen, filmleri "anlamaya" başladığımızda, izleyici olarak kodlarımızın yıkıma uğratılma riskiyle karşı karşıya kalacağımızı söyler. Bu riskin izleyiciyi korkutabileceğine de vurgu yapar. Ardından, riski göze alarak savaşa girmemizin gerekli olduğunu savunur. Sinemaya gitme tercihinin, savaşmaktan yana olduğumuzun göstergesi kabul edileceğini söyleyen Wollen, "Savaşın bir adım gerisinde durup yargılar veren edilgen film tüketicileri olamayacağımızı" dile getirir. Peter Wollen, filmle ilgili yargılarımızın doğru ya da yanlış olmasından çok, yapıtın kodunu çözmeye yönelik çabamızı önemli bulmaktadır. Bu doğrultuda alışılmış okuma ve bakma biçimlerini reddeden ve izleyicisini rastlantısal değil, üretken olan sonsuz bir diyaloğa çağıran filmleri ve metinleri över. Bu kitabın amacı ise, söz konusu filmlerden örnekleri, yukarıda belirtilen özelliklere sahip olmaya gayret eden bir metinle okuyucusuna sunabilmektir.

Film eleştirisi yazma konusunda, sosyal bilimler içinde yer almanın sonucu olarak, akla gelen soruların yeni soruları doğurduğu görülecektir. Kitap, bu sorular üzerine düşünme ve lisans, yüksek lisans, doktora aşamasındaki öğrenciler ile sinemaya meraklı okuyucu kitleye Türk filmleriyle ilgili eleştiriler sunarak, film eleştirisi yazmanın ipuçlarını verme amacıyla hazırlanmıştır. Eleştiri yaklaşımları içinde, her alan için ancak ideal bir çerçeve çizmek olanaklı görülmüştür. Çünkü metnin içeriğinde yer alabilecek her konuyu eleştiriye taşımak mümkün değildir. İpuçları aracılığıyla okuma alanları genişletilmelidir.

Bu doğrultuda kitabın Birinci Bölüm'ünde, film eleştirisi kavramı irdelenmiş, film eleştirisi ile popüler film okumaları arasındaki ayrım vurgulanmıştır. Bu bölümde, eleştiri yazarının sorumlulukları ele alınmıştır. Ayrıca, eleştiri için gerekli temel kavramlara değinilmiştir. Eleştiri yazımında farklılaşmayı işaret eden yaklaşımlar, Türk ve dünya sinemasına göndermelerde bulunularak açıklanmıştır. Burada, her eleştiri yaklaşımı içinde ele alınabilecek konular gündeme getirilmiş; yer yer, başvurulacak kaynaklar belirtilmiştir.

Bu bölümde, sinemanın felsefeyle ilişkisine değinilmiş, en kapsamlı eleştiri yaklaşımlardan biri olan sosyolojik yaklaşım ele alınmıştır. Politik olanla (hem siyasi iktidarlar hem de günlük yaşam ideolojisi anlamlarını bir arada ele alarak) sinemanın ilişkisi açısından ideolojik yaklaşım, sosyolojik eleştirinin ardından incelenmiştir. Daha sonra, geçmişe bakışın aslında ideolojik olarak şekillendiği gerçeğinden hareket ederek, tarihsel yaklaşım ele alınmıştır. Göstergebilimin, sinema çalışmaları açısından önemi ve eleştiri yapılmasına yardımcı olan kavramlarının incelenmesiyle, filmi düşsel bir sürecin parçası kabul ederek yönetmen-film-izleyici üçgenine dair çözümlemeleri öngören psikanalitik yaklaşıma geçilmiştir. Ardından, psikanalitik yaklaşıma karşı duruşuyla öne çıkan ve izleyicinin anlamlandırmasını bilişsel kuramlara bağlayan bilişsel yaklaşım incelenmiştir. Daha sonra, feminist ideolojinin sinema çalışmalarında kullanılmasını işaret eden feminist eleştiri, sınırlarötesi etkisiyle her döneme damgasını vuran tür yapılanmasına yönelik tür filmi eleştirisinin detayları irdelenmiştir. Ardından "yaratıcı yönetmen" kavramı ile *auteur* yaklaşımı çerçevesinde gelişen yönetmen odaklı yaklaşım ve bu yaklaşımdan yola çıkarak, filmi, mizansen özellikleriyle anlamlandırma yapan bir araç olarak değerlendiren mizansen eleştirisi ele alınmıştır.

Birinci Bölüm'de, temel kavramların olabildiğince yalın şekilde metne eklenmesi, kitabın sonunda kısa sinema terimleri sözlüğü verilmesinden daha yararlı görülmüştür. Ayrıca, her eleştiri yaklaşımının içerebileceği konular ve bakış açıları, bölüm içinde özetlenmeye çalışılmıştır. Metinde, Timothy Corrigan'ın tanımladığı "kuramsal yazı" biçimi, yani olabildiğince haz bölünüşünü işaret eden yaklaşım esas alınmıştır. Bununla birlikte, çalışmanın, öğrencilerin yanında, sinemasever ve meraklı bir okuyucu kitlesine hitap etmesi, okuma kolaylığı ile akademik yaklaşım arasında denge kurulması için özen gösterilmesini gerekli kılmıştır. Bu doğrultuda özellikle İkinci Bölümdeki eleştirilerin kuramsal-eleştirel makale çizgisindeki yaklaşımları, aynı zamanda rahat okunabilir niteliklerin göz önünde tutulmasıyla oluşturulmuştur.

Filmleri çözümlemenin birden çok yöntemi bulunduğuna vurgu yapılarak, çözümleme bölümü için seçilen filmlerin ve yaklaşımların, yazarların bilişsel hazza yönelik tercihleri doğrultusunda şekillendiğini dile getirmekte fayda vardır. Ele alınan filmler, 2000 sonrasında üretilmiş, çok yönlü analize olanak tanıyan yapımlardır. Ancak film eleştirisinin niteliği gereği, tek bir yaklaşımın öne çı-

karılmasıyla yazılar hazırlanmıştır. Belirtilen bu sınırlılık, filmlere yönelik okumanın, diğer yaklaşımlardan yararlanmadığı için eksik kaldığına dair değerlendirme yapılması riskini ortadan kaldırmaktadır. Bu doğrultuda, belirlenen yaklaşımlarla irdelenen filmlere yer veren kitap, film eleştirisi alanında bir boşluğu doldurma amacını, alanın sahip olduğu geniş perspektifi göz ardı etmeden, gerçekleştirme çabasındadır.

Bu çerçevede kitabın, sinemamızın yaklaşık son on yılında insana ve topluma nasıl bakıldığını, yaşam biçimlerinin nasıl resmedildiğini, izleyicinin nasıl konumlandırıldığını, anlamların nasıl oluşturulduğunu, mesajların nasıl iletildiğini, kültürel, ekonomik, siyasal olarak belirlenimlerin nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymaya yönelik, önemli bir çerçeve çizilebilme amacını da yerine getirdiği ümit edilmektedir.

Birinci Bölüm

Film Eleştirisinin Kuramsal Çerçevesi

Film Eleştirisi Nedir?

Eleştiri kelimesi, değerlendirme, yargılama, ayırt etme anlamlarını dile getiren Yunanca *kritike* teriminden türemiştir. Kavram, tarihsel gelişimi içinde, "bir şeyin sadece kötü yanını gösterme" biçiminde sıkça kullanılmasına rağmen, aslında, "herhangi bir şeyi iyi ve kötü yanlarıyla değerlendirme" anlamını taşır (Hançerlioğlu, 2010: 81).

Öncelikle kutsal metinlerin tartışılmasıyla başlamış olan eleştiri, daha sonra edebiyat yapıtlarının ele alınmasına yönelmiştir. Berna Moran, eleştiri yazılarına Rönesans döneminde başlandığının söylenmesine rağmen, ilk kez on yedinci yüzyıl eleştiricilerinin, tek tek eserlerin ve yazarların belirli açılardan incelenmesini gerçekleştirdiğini belirtmektedir (1994: 69).

Erol Mutlu eleştiriyi, "değerlendirme süreci" olarak tanımlamıştır (1995: 113). Yazın ürünleri ya da kültürel ürünlerle ilgili olarak gerçekleştirilen eleştiri, tarihi gelişimi içinde, kişilerin verili olanla yetinmemesini öngörerek, düşünme biçimlerinde özgürleştirici bir kavrama doğru evrilir. Bu doğrultuda eleştiriye, bireylerin değerlendirme sürecini geliştirici bir anlam verildiğini söylemek mümkündür. Metin ve onun alıcısı konumundaki birey göz önüne alındığında, "Eleştiri, metnin yeniden açılımıdır" (Akt. Atay, 1991: 48). Metnin alıcılarının bu yeni açılım ya da açılımları değerlendirmesi beklenir.

Metnin açılımı düşüncesi bizi, dilbilimci Roland Barthes'ın, eleştiriyi; "bir yazarın metninde yarattığı 'söylem üzerine söylem' " olarak tanımlamasına ulaştırır. Buna göre eleştirinin konusu; "(...) bir birinci dil (ya da *nesne-dil*) üzerinde gerçekleştirilen bir ikinci dil ya da (mantıkçıların deyimiyle) bir *üstdil*dir" ve "Eleştiri de bir başka dili (bir başka söylemi) betimleyip çözümlediği ölçüde bir

tür üstdil olarak nitelenebilir" (Akt. Yücel, 2007: 4). Üstdil ya da söylem üzerine söylem, kendi tanımlamalarını ve sınırlarını belirlemiş ve uygulamaya koymuştur. Eleştirinin, söylem üzerine söylem olarak kabul edilmesi, onun anlamlandırma ve değerlendirmeden ibaret olmadığını vurgular, bu da eleştirinin sınırlarının genişlemesine işaret eder. Buna göre eleştirinin, "iletilen bir anlamlandırma" ve "iletilen bir değerlendirme"ye dönüştüğünü kabul etmek gerekmektedir.

Edebiyat eleştirisi, film eleştirisine de temel oluşturmuştur. Sinemada eleştiri, eleştiri yazısının, irdelenen filmin seyircisi olabileceği varsayılan üçüncü kişiye yani izleyiciye yönelmesini gerekli kılar. İzleyici, "görünmeyen" ancak görsel evrenin paylaşılması ihtimalinde eleştirmene ortak olan kişidir. Filmi henüz seyretmemiş olsa bile izleme ihtimali vardır. İzleyici, edebiyat yapıtına benzer bir biçimde kendisi ile eleştirmen arasında paylaşılan materyal olarak, filme dair ilgi yöneltmektedir.

Eleştirmenin ve izleyicinin filme yönelik anlamlandırması ve değerlendirmesi çift yönlü işler. Eleştirmen, yazısıyla yapıtın öne çıkarmaya çalıştığı anlamını, okuyucuyla/izleyiciyle kurabileceği ortak evrende paylaşır. Okuyucu/izleyici, bu evrene dair anlamlandırma yöntemini değerlendirebilir olmaya açık bulunmalıdır.

Edebiyatı temeline alarak sanat ve eleştiri üzerine yazan Janet Wolff, hangi çeşitte olursa olsun "metni" okumanın göreli olduğunu dile getirmiştir. Wolff, edebiyat metinleri için, yapıtın tamamlanmış, değişmez bir bünyeye sahip olduğu düşüncesinin yanlışlığına dikkat çeker. Bu doğrultuda eserin kendisi de, ona okurları tarafından atfedilen değer de okurların edinim ve benimseme/anlama tutumlarındaki değişime bağlı olarak farklılık gösterir (Wolff, 2000: 104). Bu yaklaşım, film eleştirisi için elverişli bir açıklama alanı olarak görünmektedir. Çünkü eleştirmen, filmle ilgili "olası" birçok değerlendirme arasından bazılarını seçerek, okuyucusuna, filme dair irdelemelerden bir ya da birkaçını sunduğunu belirtir. Bu anlamda bir film –bir edebiyat eseri kadar olmasa da– aslında "açık bir yapıt" olarak değerlendirilebilir.

İtalyan göstergebilimci ve edebiyat eleştirmeni Umberto Eco'nun sanat ürünleri için dile getirdiği "açık yapıt" kavramı, estetik nesnenin tüketimi sırasında okuyucunun/seyircinin/tüketicinin yaptığı anlamlandırma üzerine düşünülmesine dayanmaktadır. Bir nesne olarak ele alınabilecek sanat yapıtı, yaratıcısının istediği biçimle oluşturulup ortaya çıkarılır. Buna karşılık sanat ürünüyle karşı

karşıya gelen tüketici, yapıta, belirli bir kültür, beğeniler, eğilimler, kişisel bir duyarlılık tarafından şekillenmiş bakış açısı ve sanattan haz almayı hedefleyen önyargılarla yönelir. Bir sanat yapıtı, kendisi olmaktan geri kalmaksızın birden çok bakış açısından değerlendirilebilir durumdadır. Eco'ya göre bu anlamda her sanat yapıtı, tamamlanmış ve kapalı bir biçim olarak görülse bile, aslında "biricik tekilliği bozulmaksızın değişik yollarla yorumlanabilmesiyle, 'açık' bir yapıttır" (1992: 13-14). O halde sanat yapıtının bir yorumunu yapmak, onu özgün bir bakış açısından yeniden betimlemeyi işaret eder.

Bu doğrultuda, her yapıt okuyucusu tarafından yeniden yazılır; okuyucu kültüründen ve geçmişinden, yani yapıtın dışındaki söylemlerden gelen ve kendisinin doğrudan sorumlu olmadığı yeni bir yorumlama biçimini yapıta uygular; "her anlama işi iki söylemin karşılaşması, yani bir diyalogdur" (Todorov, 2001: 26).

André Bazin, sinema eleştirisinin iki yönü olduğunu dile getirmiştir. Bunlardan birincisi filme dönük yön, diğeri ise seyirciye dönük yöndür (Akt. Biryıldız, 2002: 15). Sinema eleştirisi, tamamlanmış yapıttan yola çıkmaktadır ve eleştirinin işlevi, yapıtı temel anlamıyla açıklamaktan çok, yapıtın diğer anlamlarının izleyicinin bilinç ve zekâsında aydınlatılmasını sağlamaktır (Bazin, 1989: 43).

Eleştirmen her şeyden önce bir "okuyucu"dur. Görüldüğü gibi, filmler söz konusu olduğunda karşılıklı etkileşim birden fazla yönü içerir. Bir metin olarak kabul edilebilecek filmin, filmi yapan kadar izleyicisi tarafından da üretildiğini söylemek mümkündür. Aynı zamanda izleyici olan eleştirmenin de dahil olduğu bu yeniden üretimin parçaları sinema alanında oldukça fazladır. Ortada, "okunan" film, çeşitli okuma biçimleri, filmin izleyicileri, filmi seyretmemiş olan kitle ve "kendi okuduğunu onlarla paylaşan" eleştirmen bulunmaktadır. Bu çok katmanlı okumada, bazı değerlendirmeler otomatik olarak dışarıda kalır. Vurgulamak gerekirse, film eleştirisi, okumalardan bir ya da birkaçını öne çıkararak, diğer irdelemelere de alan bıraktığını en başından belirtir ve eleştirmen, metninde, tercih ettiği yönelimin tek görüş olarak algılanmaması gerektiğini ilk aşamada okuyucusuyla paylaşır.

Edebiyat alanında önemli çalışmalarıyla tanınan Tahsin Yücel'e göre eleştiri, bir bilgilenme ve bilgilendirme etkinliğidir (2007: 4). Yücel, eleştiri kuramlarını ele aldığı yazılarında, bu kitabın esas konusunu oluşturan eleştiri biçimini işaret eden irdeleme için "bilimsel inceleme" tanımını kullanmış ve "bilimsel inceleme" ile

"eleştiri"nin birbirinden farklı olduğunu savunmuştur. Bu kitapta "popüler okuma" ve "eleştiri" olarak ayrılan yaklaşımları, "bilimsel inceleme" ile "eleştiri" olarak ele alan Tahsin Yücel'e göre ikisi arasındaki farklar şöyle sıralanır:

> "Eleştiri kısadır, bilimsel inceleme uzundur.
> Eleştiri etkinliği genellikle yeni ve çağdaş yapıtları kapsar. Bilimsel incelemenin ise tarihsel sınırlamayla ilgili bir sorunu yoktur.
> Bilimsel araştırma, bir yapıtın ya da yapıtlar bütününün tek bir özelliğini ele alabilir; eleştiri ise belirli özellikleri öne çıkarsa dahi yapıtın bütününü ele almaya yönelir.
> Eleştiri ile bilimsel inceleme arasındaki diğer fark, değer yargısının yazıda verilip verilmediğiyle ortaya çıkar. Buna göre eleştiriden bir değer yargısı vermesi beklenmekte, bilimsel araştırmadan yargı bildirmesi beklenmemektedir. Ancak 'bir başka yapıtı değil de bu yapıtı eleştirmeyi yeğlemiş olmak da bir değer yargısı olarak nitelenebilir: olumsuz biçimde bile olsa, söz konusu yapıtın, üzerinde durulmaya değer bulunduğunu gösterir' " (2007: 9).

Yücel'in belirttiği, iki kavram arasındaki farklar, popüler okumalar ve eleştiri yaklaşımlarının ayrımına benzer biçimde, eleştirmenin üretiminden, okuyucunun algısına kadar uzanan, biçimsel ve içeriğe yönelik aşamaların tanımlanmasına hizmet etmektedir.

Bu açıklamaların paralelinde, sinemada eleştiriyi, "Bir filmin sanat-estetik, uygulayım, düşünyapı, toplumbilim yönünden değerlendirmesiyle uğraşan yazı türü" olarak tanımlamak mümkündür (Özön, 2000: 261). Bu tanım, eleştirinin çok yönlülüğüne vurgu yapar. Genel olarak film eleştirisi, filmleri anlama konusunda seyircilere yardımcı olmakta, "belirli dönemlere, sanatsal düşüncelere ve hareketlere, türlere, yönetmenlere, psikolojik temalara, toplumsal ve sanatsal olaylara" (Özden, 2000: 53) yönelik değerlendirmeleri, filmleri okuma aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Christian Metz, sinemada gerçeğin kavranmasına, iyi ya da kötü filmler ve bunların eleştirisi aracılığıyla ulaşıldığını savunur (Akt. Atay, 1991: 11).

İzleyicinin filmi anlamlandırması sırasında ona yardımcı olabilecek, farklı bakış açıları sunabilecek kişi olan eleştirmen için film eleştirisi, yöntem olarak mantıkta kullanılan bir kavramı ödünç alır. Bu kavram "uslamlama"dır. Uslamlama en geniş anlamıyla, değerlendirme yapabilmek için us aracılığıyla dizgeli bir biçimde düşünmek ve diğer yapıtlarda var olan önermeleri, sonuç çıkarılacak şekilde, eleştirilen yapıt lehine kullanmaktır. Bu işlemin bir yöntem aracılığıyla yapılması uslamlamaya bilimsel nitelik kazandırır. Eleş-

tirmen, örneğin, uslamlama yöntemi ile simgelerden yararlanan bir filmle ilgili değerlendirmeye ulaşabilir. Kısacası uslamlama, "Genel bir felsefe terimi olarak bir düşünme biçimini, mantık terimi olarak bir işlemi, bir bilim terimi olarak da bir yöntemi anlatır" (Guiraud, 1994: 144). Film eleştirmeni, bir filmi tek başına değerlendirmektense, diğer filmlerle oluşmuş verileri uslamlama yardımıyla yapıta uygulamayı tercih edebilir. Bunu gerçekleştirirken de film eleştirisi türlerinden birini metninin merkezine yerleştirir.

Uslamlamaya başvuran eleştirmenin görevi, Özön'e göre, yaratıcı ile seyirci arasında aracılık yapmak, ortaya konan yapıtı incelemek, çözümlemek, anlamını açıklamak ve değerlendirmektir (1995: 12). Bu doğrultuda film eleştirisinin başlangıç noktasına dair, eleştirmenin filmi izlediğinde zihninde beliren "Nedir?" ve "Neden?" soruları ortaya çıkar. Bu soruları zihinde oluşturan merak, eleştirmenin, filmde dikkatini çeken anlatıya, yapıya, göstergelere, karakterlere, türe, yönetmenin diğer filmleri ile bu filmi arasında görünen bağa yönelik ilgisinden kaynaklanır. "Bu filmin söylemi nedir?", "Neden bu filmde aile bu şekilde resmedilmiştir?", "Bu filmde neden erkek karakterler güçsüz yapılandırılmıştır?" gibi sorular, filmi izlediğinde eleştirmenin zihninde oluşur. Eleştiri yazma pratiği yüksek olan bir eleştirmen filmi seyreder seyretmez bu soruları düşünür ve yanıtlarını bulacağı şekilde araştırmasını başlatır.

Eleştiri yazarının görevi, yukarıda vurgulandığı gibi, okuyucu/izleyiciye, filme yönelik değerlendirmenin iletilmesidir. Eleştirmen, akademik kaygılarla, araştırmaya ve analize dayanan çalışmalarda bulunur, sinema sanatı ve estetiği üzerine incelemeler yapar (Ormanlı, 2005: 12). Eleştirmen, hazza karşı bilişsel bir yaklaşım taşıdığı için, okuyucusunu, sıradan izleyicinin duymak isteyeceği hazza yönlendirmekten özellikle kaçınır.

Ancak eleştiri kavramına ilk yaklaşım, özellikle eleştirinin gelişim aşamasında bu şekilde olmamış, haz verme ve eğitme görevleri ön plana çıkmıştır. İngiliz edebiyat eleştirmeni Terry Eagleton, tarih içinde eleştirinin nasıl geliştiğini anlatırken, eleştirmenin eğitici konumda görüldüğünü vurgular. Bu düşünceye göre, sanat yapıtı karşısındaki tüketiciler, eleştirmenin eğitimine ihtiyaç duyan kişiler olarak değerlendirilmiştir: "İnsanlar, onları eğittiğinizi bilmeden eğitilmelidir/Ve bilmedikleri şeyleri unuttukları şeyler sanmalıdırlar" (Akt. Eagleton, 1998: 23). Bu aktarımdaki düşünce, okuyucunun yapıt hakkında edineceği fikir için eğitilmesi, eğitilirken ise o düşüncelere kendisi sahipmiş gibi algılamasının gerekliliği üzerine-

dir. Fikirleri kişilerin düşüneceği gibi dile getirmek, onlardan birinin dile getirebileceği bir üslupla yazıyı yazmayı gerektirmektedir. Bu yazı dili, popüler okumaları doğurmuştur.

Okuyucuya ne düşüneceğine dair yön göstermeyi hedeflerken, bir anlamda rızaya dayalı iknadan yararlanan bu yaklaşım, eleştiri alanının tersini işaret eder. Eleştirinin amacı, okuyucusunu eğitmektense, onunla ortak bir evreni paylaşmak ya da ona farklı bir bakış açısını sunmaktır. Eleştiri yazarının okuyucudan üstünlüğü, sorular sorabilmek, bu soruların yanıtlarını bulmanın peşinden gidebilmek, çoğu kişinin düşünebileceği fikirleri bir yöntem aracılığıyla özlü şekilde tartışabilmek ve yazıya dökebilmekten ileri gelir.

Eleştiriye atfedilmiş olan tanımlar, eleştirinin olumlu ya da olumsuz yargılama içerdiğine yönelik yapılanmıştır. Oysa bu yargılama sıradan bir iyi-kötü tanımlamasında öte, "(...) bir anlamlandırma, bir açıklama, bir değerlendirme çabası" olarak görülmelidir (Yücel, 2007: 3). Eleştirinin günlük dildeki kullanımı hâlâ "kötü yanı bildirme" anlayışını destekler görünse de; eleştirinin akademik olarak gerçekleştirildiği, edebiyat, film ve genel olarak medya alanlarında olumsuz okuma anlamı terk edilmiştir. Eleştirinin, olumlu ya da olumsuz değerlendirmedense, okuyucu/izleyici için metnin anlaşılabilir hale gelmesini sağlayan, arabuluculuk görevi üstlenen, önemli bir etkinliğe dönüşmüş olduğu kabul edilmelidir.

Okuyucu/izleyici ile eleştirmen arasındaki yapılanmanın yanında bir de üretici-eleştirmen arasındaki ilişkiye kısaca değinmek olanaklıdır. Birçok yönetmenin, filmlerinin "eleştirilmesinden" hoşlanmadığı bilinmektedir. Bu hoşlanılmayan eleştiri biçimi, genellikle popüler okumaları işaret eder. Yönetmenlerin rahatsız olduğu eleştiri, okuyucuyu/izleyiciyi filme gitmeye davet eden ya da etmeyen yargılarla doludur. Sanat tarihinde, bu tür eleştiri yazma rolünü üstlenmiş olan kişilere olumsuz yaklaşıldığını görmek mümkündür.

Yazdığı oyunlardan birini, "eleştirmenlerin gerekli olup olmadığı" ile "iyi veya kötü görülmesi üzerine" tartışmaya ayıran İrlanda asıllı oyun, öykü, şiir ve roman yazarı Oscar Wilde, karakterlerinden birine eleştirmenlere olumsuz bakma, diğerine ise olumlu bakma görevi yükler. Wilde'ın *Sanatçı Olarak Eleştirmen* başlıklı bu çalışmasında Ernest ve Gilbert bir evin kütüphanesinde konuşurlar. Ernest, gerekli olmadıklarını ima ederek, eleştirmenlerin neye yaradığını sorar. Gilbert, konuyu antikçağdaki eleştiriden alıp günümüze getirir. Ona göre antikçağda "söz, araç ve mecra; eleştirmen, kulaktı"r (Wilde, 2008: 68). Ona göre, eleştirinin olmadığı bir çağ,

ya sanatın hareketsiz, törensel, biçimsel tiplerin yeniden üretilmesiyle sınırlanmış olduğu bir çağdır ya da sanat adına hiçbir şeyin bulunmadığı bir çağ. Öyleyse tüm zamanları kapsayacak şekilde, eleştirinin kendisi bir sanat olarak görülmelidir. Çünkü eleştiri, metnin alımlama evrenini genişletir ve tıpkı sanatsal yaratım gibi, kelimenin en yüksek bağlamında, yaratıcıdır.

R.S. Albert, 1958 yılında yazdığı bir makalede, özellikle popüler değerlendirmeler yapan eleştirmenlerin, başkaları adına düşünen ve tepki veren bir "kültürel benlik" gibi görülebileceğini dile getirmiştir. Ona göre eleştirmenin görevi, yapıtların genel içeriği hakkında başkaları ve kendisi adına yargıya ulaşmak, bu suretle yapıtlara halkın göstereceği tavrı şekillendirmektir (Akt. Biryıldız, 2003: 7). Buna göre eleştirmen, yapıtların, okuyucunun hayatında etkin olup olmamasını, umursanıp umursanmamasını veya yok olup olmamasını belirleyebilir. Bu yaklaşım, eleştirmenin "kültürel aracı" veya "bekçi" gibi çalışmasını olumlar. Eleştirmen ve eleştirinin, yapıtları "var" ya da "yok edebileceği" düşüncesi, yaratıcı ile eleştirmeni sık sık karşı karşıya getirmiştir. Sanatın hemen her alanında olduğu gibi sinemada da birçok yönetmen, yukarıda belirtildiği gibi, eleştirmenlerle sorun yaşamaktadır. Yücel, konunun farklı bir noktasını, edebiyat açısından belirtir. "İşin ilginç yanı, insanlar bir yandan eleştirmeni küçümserken, bakışında, yetişiminde, yaklaşımında kusur bulup kendisini yerden yere vururken, bir yandan da yokluğundan yakınır, böylece, içkin bir biçimde de olsa, ülküsel bir eleştirmen düşü kurduklarını gösterirler" (Yücel, 2007: 2). Yücel'in vurguladığı ihtiyaç, sanatçı için ürününün önyargısızca gerçek anlamıyla eleştirilebilmesine yöneliktir. Aksi takdirde ürünü hakkında geribildirim alma ihtiyacında olmayan bir sanatçının varlığı düşünülemez.

Eleştirmen ve sinema yazarı Nijat Özön, sinemada eleştirmenin varlığının, diğer sanatlardakinden daha gerekli olduğunu savunmuştur. Ona göre, sinema yapıtının alıcısının genişliği ve film üretiminin devamlılığının alıcının desteğine bağlı olması, eleştirmenin önemini artırır. Uzun süren bir çalışmanın ürünü olan film, yönetmenin kendi başına gerçekleştirdiği bir etkinlik değildir, birçok kişiyle işbirliği sayesinde ortaya çıkar. Üretimde, içerik ve biçime yönelik sanatsal düşüncenin yanında, yönetim işleri, ticari kaygılar, sanatçının isteği dışında gerçekleşen etkenler, filmin son haline şekil vermektedir. Özön bu nedenlerle sanatçının, filmini bitirdikten sonra onu sınırlanmış açıdan görüp değerlendirebileceğini söyler.

Oysa eleştirmen, bütün bu kaygı ve yaratım sorunlarının dışında durarak yapıtı ele alacaktır. Bu doğrultuda, "Sinemacının sınırlanmış görüş açısı yerine, sinema eleştirmeninin çok yönlü görüş açıları vardır" (Özön, 1995: 30). Sinema eleştirmeninin varlığı ise, birden çok konuya "dışarıdan" bakabilmenin serinkanlılığını metne taşır.

Sinema tarihçileri, ilk film eleştirisinin 1908'de yazıldığını belirtmektedir (Akt. Atay, 1991: 19). Film eleştirileri, öncelikle gazetelerde başlamış, ardından dergilerde yayımlanmış, giderek akademik çalışmalardaki yerini almıştır. Böylelikle filmlerin ideolojik, sosyokültürel, psikanalitik, türsel, ticari, yapısal özelliklerine göre irdelenmesi gerçekleştirilmeye başlanır. Popüler okumalar ve film eleştirisi genel olarak dokuz inceleme alanında toplanmıştır. Bunlar; "Gazete (ve dergi) eleştirisi, tarihsel eleştiri, ideolojik eleştiri, auteur eleştirisi, sosyolojik eleştiri, psikanalitik eleştiri, türsel eleştiri, göstergebilimsel eleştiri ve feminist eleştiri"dir (Özden, 2000: 90). Eleştiri yaklaşımları, dönemsel ihtiyaçlar ve farklı bakış açılarıyla bu maddelere yenilerinin eklenmesine olanak vererek, gelişmeye devam etmiştir.

Akademisyen Simten Gündeş'in dikkat çektiği eleştiri yaklaşımlarında ise, film eleştirisi "çözümleme" noktasında ele alınır. Gündeş'in bütüncül değerlendirmesi, "popüler film okumaları" ile "akademik filmsel çözümleme" arasındaki farka yönelir. Buna göre "filmsel eleştiri" ile "filmsel çözümleme" ayrımlanır:

> "Eleştiri düzeyinde, filmi değerlendirmeye, film üzerinde yargıya varmaya hazırlık yapmak üzere, ele alınan filmin öğelerine ayrılması, her öğenin ayrı ayrı incelenmesi işi. Değerlendirmede genellikle üzerinde en çok durulan noktalar filmin sinema sanatı ve uygulayımına getirdiği yenilikler, öbür filmler üzerindeki etkileri ve yönetmenin yapmak istedikleriyle sonuçta gerçekleştirdikleri arasındaki ilişkidir. Bu alan filmsel eleştiri adını taşımaktadır. Gerçek anlamda filmsel çözümleme ise, film kuramlarından ya da yazınsal çözümleme biçimlerinden esinlenilmiş çözümlemelerdir. (Örneğin yapısalcı çözümleme, göstergebilimsel çözümleme, ruhbilimsel çözümleme vb.)" (Gündeş, 2003: 179).

Görüldüğü gibi Gündeş, çözümleme adı altında film eleştirisi konusunda film kuramları ve edebiyat kaynaklı eleştiri yaklaşımlarını ön plana çıkarmaktadır. Öğelerin parçalar halinde ayrı ayrı ele alınması, bu anlamda yapısalcı yaklaşım gibi biçimleri gerekli kılar.

Genel anlamda film eleştirisi, bir yöntemden ve eleştiri yaklaşımından yararlanılarak gerçekleştirilmektedir. Başlangıçta gazete eleştirisi olarak adlandırılan eleştiri ise, daha yüzeysel değerlendirmelerle sınırlı, popüler okumalar niteliğinde kalır. Gazete eleştirisinin, günümüzde, gazeteleri çok aşmış şekilde, farklı temalardaki (akademik eleştirilere çok yakın yazılara yer veren uzmanlaşmış sinema ya da kültür dergileri hariç) çeşitli dergi, internet üzerindeki film siteleri, bloglar gibi geniş bir alana yayılması nedeniyle, bu kitapta olduğu gibi "popüler okumalar" adı altında toplanması uygundur.

Bu doğrultuda "film eleştirisi" ile "film yorumu" ve "film eleştirmeni" ile "film yorumcusu" kavramları arasında farklar bulunduğuna da dikkat çekilmelidir. Akademisyen Zafer Özden, sinemada eleştiriyi ele aldığı kitabında, bu farkları aktarır:

> "Türkçe'de 'film eleştirisi', gösterimde olan, daha önce gösterilmiş olan, televizyonda gösterilen ya da videoda seyredilen filmler üzerine yazılan yazıların tümünü kapsayan genel bir adlandırmadır. Ama İngilizce'de film eleştirisi (*film criticism*) ile film yorumu (*film review*) ve film eleştirmeni (*film critic*) ile film yorumcusu (*film reviewer*) arasında işlevsel bir farklılık bulunmaktadır. Bu farklılığı genel bir çerçevede vurgulayacak olursak, "Bazı insanlar genel bir seyirci için takdirde bulunan yorumcular (*reviewers*) ile bir filmi daha sanatsal ve kuramsal ölçütlerle değerlendiren ve filmin sosyal önemini araştıran eleştirmenler (*critics*) arasında ayrım yapmaktadırlar. Çoğu insan bu terimleri birbirleriyle değişebilir şekilde kullanmaktadır' " (2000: 51-52).

Simten Gündeş ise, hazırladığı tabloda, iki sinema araştırmacısının "Sıradan İzleyici" ve "Çözümleyici" arasında yaptığı ayrımı genişleterek, "Eleştirmen"i irdelemesine dahil eder. Gündeş, karşılaştırma yaptığı sıradan izleyici, eleştirmen ve çözümleyici arasındaki farkları genel olarak şu şekilde açıklar (2003: 12):

> "Sıradan izleyici edilgendir. Yani eleştirmenden daha az etken, içgüdüsel olarak, nedensiz, usdışı biçimde etkendir.
> Eleştirmen, sıradan izleyiciden daha çok etken, usçul etkendir.
> Çözümleyici, bilinçli olarak etkendir.
>
> Sıradan izleyici özel bir hedefi olmaksızın filmi algılar, görür ve işitir.
> Eleştirmen, filmi izler. Dizisel bağıntılar kurar, yargılar.
> Çözümleyici, filmi izler, dinler, gözlemler, özenle bakar, belirtiler arar.
>
> Sıradan izleyici filme bağımlıdır. Filme kendini bırakır. Film izleyiciye egemendir.

Eleştirmenin filme bağımlılığı azdır. Dizimsel eksen ile dizisel ekseni aynı anda işleme sokar. Film, eleştirmene, eleştirmen de filme egemendir.
Çözümleyici, filmi egemenliği altına almıştır. Çözümleme yöntemleri, araçları, filmi bağımlı kılar. Çözümleyici, filme egemendir.

Sıradan izleyici filme yönelik olarak özdeşleşme süreci yaşar. Neredeyse filmsel anlatının bir parçasıdır.
Eleştirmen, öbür filmlerle, yönetmenlerle karşılaştırma süreci yaşar. Neredeyse yönetmenle özdeşleşir.
Çözümleyici filmden uzaklaşma, filmin dışına çıkma, dışarıdan gözlemle süreci yaşar.

Sıradan izleyici filmi, boş zamanı değerlendirme amacıyla izler. İzleme ereği hazdır.
Eleştirmen film üzerine makale, eleştiri gibi yazı yazma alanına hedeflenmiştir. İzleme ereği haz ve yargıdır.
Çözümleyici için ise film düşünce ve bilgi-bilim alanına özgülenmiştir. Çözümleyicinin izleme ereği çözümlemedir. Bu nedenle haz yitmelidir."

Gündeş'in detaylı şekilde ele aldığı sıradan izleyici, eleştirmen ve çözümleyici arasındaki farklar, eleştirmen ve çözümleyici nitelendirmesi ile "popüler okumalar" ile "eleştiri" arasındaki ayrıma da ışık tutmaktadır. Türk sinemasında film eleştirisi özellikle 1950'li yıllardan itibaren kurumsallaşmıştır. "1922-1939 arasında, Türk sinemasını tek başına temsil eden Muhsin Ertuğrul, aynı zamanda ilk film eleştirmenlerinden biridir" (Atay, 1991: 12). 1950'lerden itibaren yerli ve yabancı sinemaya yönelik eleştirilerin gelişmiş niteliğe ulaştığı görülmektedir. Özön'e göre, "1952-1953 yıllarında gazetelerde birer 'sanat ilavesi' çıkarmak alışkanlığının yerleşmesi, sinemanın ciddi olarak ele alınmasına yol açan başlıca etkenlerden" olmuştur (1995: 22). *Vatan* ve *Dünya* gazetelerinin ekleri sinema eleştirilerine yer verirken, 1956 yılından itibaren sinema yazarları, beş gündelik gazetede, bir haftalık siyasal dergide, üç sanat dergisinde sürekli olarak çalışmaya başlamıştır (Özön, 1995: 37). 1960'lardaki Türk Sinematek Derneği'nin yayın organı *Yeni Sinema Dergisi* de eleştirilerin yayımlanması ve Türk filmleri ile yaratıcılarının durumlarının tartışılması açısından Türk sinema tarihinde önemli yere sahiptir.

Türkiye'de, yönetmenlik yapan ustaların bazıları da eleştirmenlikten gelmektedir. Halit Refiğ bu isimler arasında yer alır. 1960'lardaki "ulusal sinema" tartışmalarının, usta yönetmenlerin filmleri gibi eleştirilerinin de etkisiyle şekillendiğini Kurtuluş Kayalı şöyle özetler:

"Türk Film Arşivi'nin kuruluş sürecinin çerçevesi de birkaç cümleyle anlatılabilir. Bu kurumun kuruluşundan daha önemli olan, başta Metin Erksan olmak üzere değişik yönetmenlerin etkisiyle şekillenmesidir. Metin Erksan'ın o dönemde örgütlenme işlemlerinde öncülük ettiği bilindiğine göre bu durum da şaşırtıcı sayılmaz. Oradaki değişimin de, o dönemdeki değişimin de ayrıntılı bir şekilde üzerinde durulmasını, fotoğrafın görülmesini sağlar. Nitekim bu süreç 1968 yılında çıkan *Ulusal Sinema* dergisi ile doğru sayılabilecek bir fotoğraf vermektedir. Bilinen anlamda ulusal sinema savunusu en uç noktasına belki de *Ulusal Sinema* dergisindeki Metin Erksan ve Halit Refiğ'in yazılarıyla girmiştir. Hatta Halit Refiğ'in yazılarından biri Lütfi Akad üzerinedir. Ustalık ve kişilik arayanlara Lütfi Akad ve sinemasını önermiştir" (Kayalı, 2004: 69).

Film eleştirilerinin yayınlandığı yere göre şekillendiğini söylemek olanaklıdır. Günümüzde Türkiye'de çok sayıda popüler film yorumu yazarı bulunur ve bu yazarlar, yukarıda belirtildiği gibi, ürün olarak film ile onun seyircisi arasında bağ kurmaktadır. Ayrıca, tam anlamıyla popüler içeriği olmayan ve eleştiri yaklaşımlarından destek alarak hazırlanan yazılar da genel okuyucu kitlesine hitap eden ticari dergilerde yer almaktadır. Gündeş'in tablosunda yer verdiğine benzer biçimde bu yazılar, eleştirmen ile çözümleyici arasında kalan çizgide hazırlanır. Tam olarak gerçekleştirilen yaklaşımlara dayalı eleştiriler ise daha çok, üniversiteler bünyesinde yayımlanan akademik dergilerde ya da kitaplarda yer almaktadır.

Sonuç olarak eleştiri, çeşitli biçimlerden geçerek bugünkü konumuna evrilmiştir. Ancak eleştirinin evriminin tamamlandığını söylemek olanaklı değildir, eleştiri üzerine tartışmalar da sona ermemiştir. Terry Eagleton *Eleştirinin Görevi* kitabında, günümüzdeki eleştirinin temel toplumsal görevlerini aksattığını, artık ya sanat endüstrisinin kamu ilişkileri kolunun bir parçasına ya da bütünüyle üniversitelerin içinde kalan bir konuya dönüştüğünü savunur (1998: 9). Film eleştirisinde, filmlerin paylaşım alanının çok genişlemiş olduğu ve filmler üzerine düşünme ve yazma isteğinin her kesimden yazarın ilgisini çektiği göz önüne alındığında, eleştirinin, popüler okuma-eleştiri ayrımı yanında, her ikisinden de özellikler taşıyacak şekilde okuyucuya ulaştığını/ulaşmaya devam edeceğini söylemek olanaklıdır.

Popüler Film Okumaları-Eleştiri Ayrımı

Yukarıda genel olarak belirtilen popüler okumalar ile eleştirinin farklarını vurgulamadan önce, filmleri eleştirirken hazzı bölmenin önemine tekrar değinmek gereklidir. Eleştiri yazmak isteyen bazı kişilerin yaşadığı sorunlardan biri, filmi izlemeye ve yazmaya yönelik hazzı bölme gerekliliğini göz ardı etmeleridir. Eleştiri yazmak isteyen kişinin, öncelikle, filmi, giriş, gelişme ve sonuç kısımlarının hiçbirini atlamadan ele alması gerekir. Oysa bazı yazar adayları, seyrettikleri filmden aldıkları hazzın acımasızca bölünmesi fikrine karşı çıkan bilinçdışı bir direnme gösterirler. Bu nedenle de hazırladıkları yazılar, filmi izlediklerinde hissettikleri keyifle ilgili yargılarına teslim olur. Ayrıca, bu yazar adayları, film üzerine yazmanın okuyucularını da belirli bir merak noktasında bırakmasını ve onların da kendilerinin hissettiği gibi duygusal haz sağlamasını istemektedirler. Ancak eleştiri yazımının popüler okumalardan ayrıldığı temel nokta burasıdır. Filmi bir materyal olarak kabul edebilmek için öncelikle seyirde ve yazıya dökmede filmle aramızda kurulan hazzın yıkılması gerekir. Bunun için filmlerin giriş-gelişme ve sonuçtan oluşan, bütünleşik bir "metin olarak okunmasına" ve bundan duygusal değil, bilişsel bir keyif alınarak yazıya dökülmesine ihtiyaç vardır.

Graeme Burton, eleştiri yazımına uygun olan izleme ve düşünme pratiği hakkında en güzel ifadeyi şu şekilde yazıya dökmüştür:

> "Okuduğumuz ya da seyrettiğimiz şeyler hakkında düşünmemizin istenmesi deneyimin verdiği hazza yapılan bir saldırı değildir. Bu, hazzı daha da atırmalıdır. Materyaldeki iletileri araştırdığınızda onları daha iyi anlamaktan daha çok haz almalısınız" (1995: 176).

Şu halde filmleri eleştirmeye başlamak, ilk bakışta, filme kendimizi kaptırıp izlemenin verdiği hazdan vazgeçmek anlamına geliyor görünse de, aslında "görünenden fazlası"na erişmenin verdiği keyifle tanışmamızı sağlar. Filmleri anlamaktan elde edilen bu his, bir süre sonra kesinlikle sıradan izleyicinin gözüyle film seyretme hazzını aşar ve film izleme; anlatısal ve görsel materyalleri değerlendirme pratiklerinin geliştirilmesi ile yeni ve farklı düşüncelerin paylaşımı için ortam hazırlanmasına olanak tanır.

Bu vurgulamanın ardından, eleştirinin tanımı ve özelliklerinin belirlenmesi konusunda, yukarıda gündeme getirilen popüler okumalar içinde kalan biçimler ile eleştiri arasındaki ayrımı daha

detaylı şekilde yazıya dökmek mümkündür. Timothy Corrigan popüler okumalar içinde yer alan tanıtım yazısı ile eleştirel makale arasındaki ayrımı şu şekilde belirlemiştir: "(...) tanıtım yazısı en geniş izlerkitleyi, film hakkında özel bir bilgi sahibi olmayan genel okuyucu kitlesini hedefler. Bu yüzden işlevi, bilinmeyen filmleri tanıtmak ve izleyiciye tavsiye etmek ya da etmemektir" (2007: 21). Corrigan, kuramsal yazı ile eleştirel makale arasında da ayrıma gitmiştir. Ona göre kuramsal yazı, sinema anlatısını temeline alan makaledir. Eleştirel makale ise kuramsal makale ile tanıtım yazısı arasında yer alır ve sinema derslerinde öğrencilerin yazması istenen biçime işaret eder. Buna göre eleştiri, sinema-ideoloji, sinema-toplumsal yapı, sinema-gerçeklik gibi bağlar kuran, bunları filmler üzerinden derinlemesine açıklamaya gayret eden, hedef kitlesi olarak haz kaygısından ileriye gidip filmleri anlama derdinde olan, izleme pratikleri açısından sıradan izleyiciden farklılaşmış kişileri hedefleyen eleştiri biçimidir.

Nijat Özön, gazete eleştirmenini merkezine aldığı yazısında, popüler film okumaları ile eleştiri arasındaki çok önemli bir ayrımı vurgular. Özön'e göre, gazete eleştirmeninin üstünlüğü, okurlara daha yakın olması ve onlarla daha sürekli bir ilişki kurmasındadır. Gazetelerde film eleştiriciliği yapan yazar, sinemanın günlük gelişmesini daha yakından izleyebilir, böylelikle daha canlı bir sinema eleştirisi ortaya çıkarır. Ancak, gazete eleştirisi, yani popüler film yorumları, eleştiriyle kıyaslandığında, bütün gazete yazıları gibi "geçicilik"e daha yatkındır (Özön, 1995: 20).

Eleştiri, bir tanıtım yazısı değildir. Bu nedenle amacı filmin konusunu -sonucundan bahsetmeden- anlatmak, yıldız oyuncuları hakkında bilgi vermek ya da türü hakkında izleyicinin beklentisini karşılayıp karşılamadığını belirterek filme gidilip gidilmemesini önermek olamaz.

Eleştiride okuyucunun filmin sonunu bilmemesi, yukarıda örneklendiği gibi, söz konusu değildir. Filmin sonunu materyalin bir parçası olarak ele almanın yanı sıra, okuyucuyu filmi izlemeye davet etme ya da etmeme çabasının bulunmaması da bu temelde yer alır.

Eleştirinin bu özelliklerini örnek üzerinde açıklamak mümkündür. Serdar Akar'ın 2007 yılında gösterime giren *Barda* filmine yönelik gazetede yer aldığını hayal edeceğimiz popüler film okuması/yorumu örneği aşağıda yazılmıştır:

"Bu yılın en çok tartışılan filmi *Barda* olacağa benziyor. Film, öyle şiddet dolu sahneler içeriyor ki, salondaki çoğu kişi gibi ben de gözlerimi zaman zaman perdeden kaçırma ihtiyacı hissettim. Özellikle kanlar içinde yatan genç kızın olduğu sahnenin yarattığı his uzun süre akıllardan çıkacağa benzemiyor. Buna rağmen, *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'ın başarılı yönetmeni Serdar Akar'ın filmini ve her rolde çok severek izlediğim Nejat İşler'in psikopat rolünü beğendiğimi söyleyebilirim. Yine de filmdeki aşırı şiddet nedeniyle uyarıda bulunmakta yarar görüyorum, bu film sevgilinizi kolunuza takıp hafta sonu keyfi için gidebileceklerinizden biri değil".

Bu, oldukça basite indirgenmiş "olası" popüler bir okumanın birkaç cümlesi, dikkat edilirse, yazarın, duyumsadığı izlenimlerin merkezine kendini yerleştirmesine işaret etmektedir. Yazar, aldığı hazdan ve film izleme sırasında verdiği tepkilerden yararlanarak açıklamasını yapmaktadır. Eleştirisi, birebir okuyucuya hitap eden günlük dildedir. Ortada, sevdiği yönetmenin ürettiği, sevdiği oyuncunun oynadığı, -biraz rahatsızlık duysa da- sevdiği bir film vardır. Öyleyse burada yazıya yön veren duygular, yani haz olgusudur. Bu da doğaldır. Çünkü bu yazarın hitap ettiği kitle, sıradan izleyici kitlesidir. Popüler film yorumcusunun sıradan izleyiciyle buluştuğu nokta, haz noktasıdır. Sinemada haz olgusu, sadece beğenmek ve hoşlanmak hislerine karşılık gelmemektedir. En başından itibaren "seyretmek" ya da bir macera filminde heyecanlanmak veya korku filminde korkmak da haz elde edilmesini işaret eder.

Şimdi aynı filme, eleştirinin nasıl yaklaşacağını örnekleyelim:

"Yönetmenliğini Serdar Akar'ın yaptığı *Barda* filmi, ilk bakışta nedensiz görünen şiddetin iki bağlamda irdelenmesini olanaklı kılmaktadır. Bu bağlamlardan ilki, şiddet olgusunun, toplumda var olan gelir dağılımındaki eşitsizliğin sonucu olarak ele alınmasını gerektiren niteliğidir. Filmde şiddetin irdelenebileceği ikinci bağlam ise, Walter Benjamin'in dikkat çektiği 'şiddetin hukuk ve adaletle ilişkisi' üzerine tartışılmasını sağlamaya yöneliktir. Çünkü 'Şiddet ve ahlak arasındaki ilişkinin çerçevesi, hukuk ve adalet kavramları tarafından çizilir' (Benjamin, 2010: 19), ancak bu filmde adalet, devletin değil, yalnızca kişilerin sağlayabileceği bir hak olarak sunulmuştur.

Filmde, 'normal şartlarda' bir araya gelmeleri mümkün olmayan, şiddeti uygulayan ve şiddete maruz kalan kişiler, 'yasal boşlukların ve delilik hallerinin olağanüstü koşulları'nda, şiddet içinde aynı evreni paylaşmaktadır. Bu doğrultuda filmde yansıtılan şiddetin sosyolojik bir olgu olarak irdelenmesi gerekir".

Bu paragraflarda işaret edilen sosyolojik durum, bir eleştirinin başlangıç noktasını belirlemektedir. Yazıda Benjamin'in düşüncelerinden yararlanılarak şiddet olgusunun ele alınacağı anlaşılmaktadır. Sosyolojik yaklaşım içinde şiddet olgusu tartışılacak, kavram; adalet, devlet, hak, toplum ve birey çerçevesinde irdelenecektir. Metin içinde Benjamin'in görüşleri ve başka düşünürlerin konuya yaklaşımları, alıntılar yapılarak kullanılacak ve dipnotlar aracılığıyla kaynaklara gönderme gerçekleştirilecektir.

Bu örnek eleştiri, şiddetin psikolojik nedenleri üzerinde de durabilirdi. Veya filmde, kadının sunumu açısından değerlendirme yapılabilir ya da diğer filmlerinden örneklerle yönetmenin şiddete yaklaşımının çözümlenmesini amaç edinebilirdi. Bunlar, seçilen eleştiri türlerine göre içeriğin belirleneceğinin örnekleridir. Bununla birlikte hemen belirtilmesi gereken bir nokta daha vardır; eleştiri türleri katı sınırlarla birbirinden ayrılmamaktadır. Sosyolojik yaklaşımı merkeze alarak yazılan bir eleştiride ideolojik ya da göstergebilimsel yaklaşımdan yararlanmak çok sık rastlanan, doğal bir durumdur. Eleştiri yaklaşımlarının incelenmesi sırasında da görüleceği gibi, eleştirel yöntemler birbirine geçişlidir ve bu durum her yaklaşım için geçerlidir. Ancak, yazıda temel alınan eleştiri yaklaşımının okuyucunun zihninden tamamıyla silinmesine izin verilmemesi gerekir.

Peki, eleştiri yazısında hislere hiç yer verilmez mi? Hemen hemen hayır! Filmin "eleştirilmeye değer olduğunu" belirtmek için, yazarın, filmi beğenip beğenmediğini; "Çok beğendim", "Bence yönetmenin şimdiye kadar yaptığı en iyi film. Ödüller de bunu destekliyor" ya da "Film bence oldukça başarısız" gibi cümlelerle ifade etmesi gerekmez. Örnek olarak Ferzan Özpetek'in *Cahil Periler* filmini alalım: "Filmdeki aileyi çok sevdim ve bence Özpetek'in sunduğu bu dünya çok da gerçekçi" gibi bir cümle popüler film okumasını işaret eder. Eleştiride ise filmdeki aileyi ele alış biçimlerinden biri şu şekilde olabilir: "Yönetmenin aile olmak konusuna yaklaşımı, 'aile üyeleri arasında kan bağının bulunması gerektiği' düşüncesinin şart olmadığını hatırlatmakta, böylelikle izleyiciye yeni bir aile tanımlaması sunmaktadır".

Dikkat edilirse eleştiri biçiminde beğenip beğenmemekten bahsedilmemekte, "ben" değil, "izleyici" temelli bir yaklaşım kullanılmaktadır. Popüler film okumalarının kullandığı "Biz-Siz dili", eleştirmenin filmi irdelerken konumlanması gerektiği yere terstir,

metnin mesafeli duruşunu olumsuz etkiler. Özetle, metnin etkisini zayıflatan bu tarz bir dilin kullanılmaması, beğenilerin metne taşınmaması gerekmektedir. *Sinema Defterleri* (*Cahiers du Cinéma*) eleştirmenlerinden biri olan yönetmen François Truffaut, "Eleştiride tutkulara kapılmak yerine, en azından belirli bir amaçla eleştirel olmaya çalışmak gerekir... Bir filmi iyi ya da kötü olarak tanımlamak ilgi çekici değildir, önemli olan bunun nedenlerini açıklamaktır" demiştir (Akt. Corrigan, 2007: 31).

Eleştiri yazımında dikkat edilecek diğer bir nokta, muğlak ifadelere yer verilmemesi gerekliliğidir. Metinde, olabildiğince somut ifadeler kullanılmalıdır. Fakültelerde sık sık dile getirildiği gibi; "Yönetmenin bu filmde oluşturduğu muhteşem mizansen oldukça dikkat çekici" demenin hiçbir becerisi yoktur çünkü anlamı yoktur. Bu kolay ifadelere, içeriklerinin boş olması nedeniyle "boş cümle"ler demek mümkündür. "Muhteşem mizansen"le kastedilen nedir? "Oldukça dikkat çekici mizansen" ne demektir? Burada söylenmeye çalışılan; aydınlatmanın farklı bir özelliği mi, karakterlerin durumları mı, kostümün yaratıcılığı mı, sahne yapılanmasının yenilikçiliği midir? Mizansenle ilgili ne anlatılmak isteniyorsa metin içinde açıkça belirtilmesi gerekir.

Benzer bir örnek konuyu netleştirmeye yarar. Eleştiride, "Müzikler de filmin gücünü artırıyor" gibi bir ifadeye yer verilmemelidir. Bu cümlede "filmin gücü"nden ne kastedildiği belli değildir. İzleyici üzerinde yaratılan etki kastediliyorsa, bu durum, bilişsel yaklaşımla ve alımlama araştırmalarıyla desteklenmeye ihtiyaç duyar, bu da analiz yapılmasını gerektirir. Unutulmamalıdır ki muğlak ifadeler, eleştirmenin kolay yolu seçtiğinin göstergesidir. Çünkü bu ifadeler kolayca yazılır. Eleştiri için asıl ve zor olan ise en yalın haliyle durumu tanımlayabilen, irdelemeye dayanan somut ifadeler kullanabilmektir.

Eleştiri İçin Sadece Sinema Üzerine Okumak Yeterli Değildir

Eleştiri yazmak için ya da genel olarak filmler üzerine eğilmek için, yalnızca sinema hakkında okumanın yeterli olmadığı bir gerçektir. Filmlere yönelik yorumlamayı yapabilmek, entelektüel altyapıyı gerekli kılar. Hangi eleştirel yaklaşım ele alınırsa alınsın, genel olarak kültürel, sosyal, ideolojik bilgilerin temellerine sahip olunmalı ve tarihsel gelişimin farkına varılmalıdır.

Yedinci sanat olarak kabul edilen sinemanın en önemli özelliklerinden biri, onun diğer sanat dallarıyla ilişkili olmasıdır. Bu ilişki içinde sinemanın ürünü çokanlamlılığa hizmet eder. Fransız filozof Jacques Rancière, resim ve edebiyat gibi, sinemanın da yönteminin, yalnızca materyalden ve teknik araçlarının özgüllüğünden yola çıkılarak, sanat yapmak hedefiyle oluşmadığını, daha geniş çerçeve içinde sonuç çıkarılabilecek üstanlamlara doğru şekillendiğini söyler. Bu nedenle sinema, sanat adına, sanatlar arasındaki sınırları yıkarak var olur (Rancière, 2006: 4). Böyle bir evrenin tanımlamasını ve çözümlemesini gerçekleştirebilmek için, anlamları ortaya koyabilecek bilgiye sahip olunması gerekmektedir.

Diğer sanat dalları ile sinemanın ilişkisinin bir başka boyutu, farklı sanatlarda becerili olanların film üretiminde de başarılı olmalarıyla karşımıza çıkar. Örnek olarak Nuri Bilge Ceylan'ın fotoğrafçılık geçmişi, yönetmenin film karelerinin düzenlenmesine aracılık eden temel unsurlardan biridir. Nuri Bilge Ceylan, film çekmeye başladığında fotoğrafın "sınırlı" gerçekçilik anlayışını aşmaya gayret ettiğini söylemiş olsa da (bkz. Akbulut, 2005: 13-14), filmlerindeki birçok karenin ve bazen de film karakterlerinin, yönetmenin fotoğrafla dünyayı görüşüne uygun yapılandığı anlaşılır. *Uzak* filmindeki fotoğrafçı Mahmut başkarakteri buna örnek gösterilebilir. Dünya genelinde de benzer ilişkilerin kurulabildiği sinemacılar vardır. ABD'li yönetmen David Lynch'in filmlerindeki sürrealist anlayışın aslında ressamlığıyla paralel olduğu ve yönetmenin resimlerinde de benzer görsel nitelikleri yansıttığı görülebilir. Türk sinemasının ilk dönemlerinde Muhsin Ertuğrul'un tiyatro-sinema ilişkisini kurması konusu da, çok tartışmalı bir dönemi işaret etmekle birlikte, öneme sahiptir. Ertuğrul, sinemayı tiyatro oyunları için bir sahneleme aracı olarak görmüş ve tiyatrovari sahne düzenlemeleri yapmış olsa da, Türk sinemasına on yedi yıl yön vermiş, ilk sesli, ilk renkli filmi çekmiş ve sinemamızda tür çeşitlemesine katkıda bulunmuş olan bu ismin, tiyatro ile sinema arasında kurduğu ilişki, sinema dilinin çözümlenmesi açısından önemlidir.

Filmlerin irdelenmesinde resim, edebiyat, tiyatro, heykel gibi diğer sanat dalları ile mimari gibi alanlar önem taşır. Aslında filmleri okumak için insan ve insana dair her şeyin önemli olduğunu söylemek mümkündür. Eleştirmen bunun için, örneğin psikolojiden sosyolojiye, tarihten felsefeye ya da bellek kavramından toplumsal cinsiyet içinde tartışılan kamusal alan-özel alan yaklaşımlarına kadar birçok alana dair okuma ve araştırma yapmalıdır. Bir film üze-

rine eleştiri yazmak, çalışmayı gerekli kılar. Bu doğrultuda eleştiri yazımı, yazarını, başlangıç noktasında zihninde oluşan sorulardan ileriye gitmeye ve kendini geliştirmeye yönlendiren bir etkinlik olarak değerlendirilmelidir. Bu yolculuk, filmi sevdiği için yazı yazmak isteyen çoğu kişinin yarı yolda bırakacağı bir süreçtir, eleştiri yazımının duygusal değil bilişsel bir çaba oluşu, burada da kendini ortaya koyar.

Filmlerde ele alınacak yönlerin yazıya geçirilmesindeki zorluk, diğer kaynaklara başvurulmasıyla aşılmalıdır. Kaynak seçimine dikkat edilmesi gerekliliği, bu noktada vurgulanmalıdır. Makale ya da kitapların seçilmesi aşamasında, kaynağın gereken özenle hazırlanıp hazırlanmadığını anlamanın ipuçlarından biri, kaynakça kısmında kendini gösterir. Eğer yararlanılan çalışmanın kaynakçası, yeterli sayıda güvenilir eserden destek alındığını gösteriyorsa, yazarın düşüncelerini temellendirerek verme çabasında olduğu anlaşılır. İnternet kaynaklarının kullanımı konusunda da dikkatli olunmalıdır. İnternetten alınacak bilgiler, özellikle popüler film siteleri kullanıldığında, filmin künyesi gibi genel bilgilerle sınırlı tutulmalıdır. İnternet üzerinden güvenilir e-kitaplar ya da e-dergilerdeki makalelere ulaşılamıyorsa, basılı kaynaklara dönülmelidir. Kaynakların eleştiri metnini güçlendirmesi önemlidir. Aksi takdirde yönlendirici olsun diye kötü ifade edilmiş ve hiçbir temele dayandırılmamış yazılardan destek alınmamalıdır.

Eleştirmenin Sorumluluğu

Eleştiri yazımında, en başından beri vurgulanan filme mesafeli yaklaşma konusu, tarafsızlık üzerinde durulmasını gerekli kılar. Sosyal bilimler alanı içinde çalışılması nedeniyle, bir eleştirinin tamamen tarafsız olup olamayacağı ya da olup olmaması gerekliliği sıkça tartışılmaktadır. Tahsin Yücel, edebiyat eleştirisi çerçevesinde, tüm insan ve toplum bilimleri gibi, yazın yapıtlarını bilimsel bir yaklaşımla incelemeyi amaçlayan araştırma dallarının hemen hiçbirinin yüzde yüz bilimsel olmak savında bulunmadıklarını dile getirir (2007: 10). Buna göre eleştiri, "(...) bir yapıtı kendi kişiliğimizin, kendi bilgimizin, kendi deneyimlerimizin süzgecinden geçirerek *yeniden söylemek*, okuduklarımızı kendi açımızdan *anlatmak*" olur (Yücel, 2007: 66). Yücel'in yaklaşımı çerçevesinde eleştiri, eleştirmenin düşünce yapısı, özetle ideolojisi ve yöneldiği açıklama biçimleriyle şekillenir.

Corrigan'a göre, "Film yalnızca konudan ibaret değildir, aynı zamanda o konunun belirli amaçlar doğrultusunda ve belirli anlamlar yaratılması amacıyla yorumlanmasını da içerir" (2007: 38). Her iki yazarın tanımlamaları, eleştirinin tamamen bilimsel kabul edilemeyeceğine, eleştirmenin kendi açısından değerlendirme ve daha da önemlisi yorumlama yapmasının onaylandığına dikkat çeker. Yorumlama doğal olarak, filmi eleştirecek olanın yetiştiriliş biçimi, düşünceleri, dünyaya bakışı gibi etkilerle, filmlerde görülen noktaların bazılarının öne çıkarılmasına, bazılarının geri planda bırakılmasına ya da hiç ele alınmamasına yol açar. Öyleyse eleştirmen, kendi ideolojisi çerçevesinde filmlere yönelmektedir, bu da en başından itibaren onu taraflı kılar. Akademisyen Simber Atay, "Eleştiri, ideolojik bir etkinliktir" (1991: 51) demiştir. Bu sözle, eleştirideki irdelemenin yapılma biçimini işaret ettiği gibi, eleştirmenin hareket noktasının da ideolojilerle belirleneceğine dikkat çeker.

Öyleyse ne yapılmalıdır? Bu sorunun yanıtı eleştirmenin en önemli sorumluluğunu ortaya çıkarır. Eleştirmen, başlangıçta onu yönlendiren etkilere rağmen, yazı yazmaya hazırlandığı andan itibaren ele aldığı film ya da filmlere olabildiğince nesnel yaklaşmalıdır. Corrigan, eleştiri yazımı için gerekli kuralı şu cümleyle vurgular: "Açık görüşlü ve kuşkucu olun!" (2007: 37). Eleştirmen, sadece metne karşı kuşkucu olmakla yetinmemelidir. Açık görüşlü ve kuşkucu olarak kendi ideolojik yönlendirmesinin tuzağına düşmesini de engellemelidir. Öyleyse eleştirmen, yalnızca filmin içeriğiyle ilgili değil, kendisini o filme yönelten nedenler üzerine de sorgulayıcı olmalıdır. Eleştirmenin dünya görüşü filmi irdelerken baskın duruma gelmemeli, tavrı buyurgan olmamalı ve dar çerçevede kalmamalıdır.

Merak etmek ve kuşku duymak bu anlamda iyi bir eleştirinin yazılması için şarttır. Diğer bir önemli nokta ise, eleştirmenin kendi düşüncelerine uygun film seçmekten özellikle kaçınarak, belki de tam adını koyamadığı ama söyleminin onu bir şekilde düşünmeye sevk ettiğini "hissettiği" yani bilişsel hazzı sağlayabileceği, kendisini farklı alanlara taşıyacak filmlere yönelmesinin gerekliliğidir. Yukarıdaki sayfalarda, "Eleştiri yazısında hislere hiç yer yok mudur? Hemen hemen hayır!" demiş olmamızın nedeni budur. Eleştirmen, filmin ona farklı bir düşünme alanı sunduğunu ya da sunacağını hisseder ve ona göre filmini seçer. Bunun için de önyargılarını kırmış olması gerekir. Çok çeşitli olabilecek önyargıların kırılması, yazarı –olabildiğince– tarafsızlığa götürecek ilk yoldur.

Önyargıların kırılması noktasında, sadece duygusal haz alınan filmlerin eleştirisini yazmaya yönelinmemesi gerekliliği vurgulanmalıdır. Çoğu yazar adayı, "sıkıldığı" film üzerine yazı yazmaktan kaçınır. Oysa bir filmden sıkılmak, o filmin hazzı bölerek izlenmediğinin göstergesidir. Hangi öykü biçimi, hangi yönetmen ya da hangi tür içinde üretilmiş olursa olsun, filmlere başından olumsuz yaklaşıp hatta izlemeden reddetmek, yazar adaylarının, kendilerine yeni evrenler açabilecek filmlere en başından sırt çevirmeleri anlamına gelir. Seyretmeye alıştığımızın dışındaki filmlere şans vermemek, aslında yeni şeyler keşfetme şansımızı kaybetmemize yol açar. Çünkü "(...) bir filmi bütün dikkatinizi toplayarak izlemek –beğenseniz de beğenmeseniz de– film hakkında yazmaya başlamanın yegâne yoludur" (Corrigan, 2007: 33). Bir filme severek ya da sevmeyerek yaklaşmaktan, en başından beri söylendiği üzere, eleştiri yazarken kaçınılması gerektiğini unutmayarak, "O yönetmeni sevmiyorum, o oyuncuyu sevmiyorum, şu ülke varken bu ülke sinemasını mı izleyeceğim?" gibi düşünceleri olan yazar adaylarının, başarılı olma ihtimallerinin düşük olduğu vurgulanmalıdır.

Önyargılarını kıramayan kişilerde sık rastlanan bir durum da, kendi düşüncelerini herhangi bir bilimsel dayanağa yaslamadan metne taşımaları ve internet üzerindeki bloglarda sıkça görülen "yöntemsiz eleştiri" tarzını gerçekleştirmeye yatkın olmalarıdır. Ancak burada en önemli nokta gözden kaçmaktadır: "(...) hiçbir okuyucu, kişisel görüşlerini, sağlam bir eleştirel konumdan kaçınmak ya da böylesi bir konuma sahipmiş izlenimi uyandırmak için kullanan bir yazardan haz etmez" (Corrigan, 2007: 29). Eğer eleştirimizi bir okuyucu için yazıyorsak –ki öyle– kendi düşüncelerimizi, hem kullandığımız dil hem de seçeceğimiz eleştiri yaklaşımıyla geri plana itmeli ve kaynaklara dayandırarak, filme nesnel yaklaşmalıyız. Aksi takdirde, yazdıklarımızı tek doğru görmek ve bunu okuyucuya diretir şekilde yansıtmak bir yazar için yapılacak en kötü tercih olacaktır. En başarılı eleştiri yazarlarının metinlerinde kendilerini gizlediğini, vurgulamalarının da en az dikkat çekecek şekilde düzenlendiğini unutmamak gerekir.

Metne dahil edilen ve genel sinema bilgisi kapsamına giren düşüncelerin bir süre sonra kendi düşüncemizmiş gibi algılanması, psikolojik bir durumdur. "Bu benim düşüncem" izlenimi, lisanstan doktoraya kadar eleştiri yazma çabasında olan birçok kişinin içine kolaylıkla düştüğü bir tehlikeye işaret etmektedir. Kaynaklar okuna okuna fikirlerin kendimizinmiş gibi algılanması yanılgısı, çok

bilinen ifadelerle; "Benim düşüncem, o yüzden dipnot koymadım" diyerek ısrar eden öğrencilere sıkça rastlanmasına neden olmaktadır. Bu nedenle eleştirmenin çalışmaya başladığı andan itibaren mutlaka yararlandığı kaynakları belirtmesi gerekmektedir. Alıntıladığımız metinlere, ihtiyaç duyulduğu ölçüde dipnot koymaktan kaçınılmamalıdır. Filmler hakkında eleştiri yazmaya hazırlanan bir kişinin en az iki izleme yapması gerekir. İlk izleme, filmin taslağını çıkarmaya yarar. Bu izlemeyle sinopsis yazılmalı, karakterler ve bunlar arasındaki ilişkiler basitçe de olsa belirlenmelidir. İlk izleme, olay örgüsü içinde yazarın dikkatini neyin çekeceğinin ve ne üzerine yazmak isteyeceğinin biçimini belirler. Bu nedenle ilk izlemede alınacak notlar hangi eleştiri yaklaşımının seçileceği konusunda fikir verecektir. Simten Gündeş, filmleri en az üç kez izlemek gerektiğini, filmlerin ancak bu şekilde bellekte yerleşmesinin sağlanabileceğini savunmaktadır (2003: 10).

Filmleri eleştirecek şekilde izleme alışkanlığını edinmek belirli bir süre alır. Bu süre kişiden kişiye değişebilir, yılmadan filmleri izlemeye ve eleştiri yazmaya gayret edilmelidir. İzlene izlene filmlerin bir süre sonra daha rahat algılanmaya başlandığı fark edilecektir. Filmi birlikte izlediğiniz kişiler seyir sırasında kendilerini öyküye kaptırıp heyecanlanırken, artık siz yönetmenin bir çekimden sonra hangi çekimi koyduğunu fark eder, yani heyecanı yaratmak için çekim ölçeklerini ve kurguyu nasıl kullandığını "görmeye" başlarsanız, bu, doğru yolda ilerlediğinizin göstergesidir. Görme biçimi geliştiğinde zihinsel pratik, filmleri "dışarıdan izleme"mizi sağlar. Bu da, eleştirimize hazzın taşınmasını engelleyecektir.

Film, filmler ya da yönetmen hakkında yazılacak metinde hangi eleştiri yaklaşımından yararlanılacağını belirlemek için, filmin izlenmesinin ardından derinlemesine araştırma/okuma yapmak önemlidir. Okumalarla birlikte çok geniş olan çalışma evrenini sınırlamak mümkün olur. Eleştiriye başlarken, mantıklı bir açıklama yapılmalı ve sınır belirlenmelidir. Çünkü bir yazı, filmle ilgili her şeyi ele alamaz. Metnin temel çıkış noktaları iyi belirlenmeli ve kuramsal çerçeve çizilmelidir. "Ne hakkında yazacağım?", "Filmi, hangi eleştiri yaklaşımı içinde inceleyeceğim?" sorularına verilecek yanıtlar, metni okuyacak kişilerin o yazıdan ne beklemesi gerektiğine dair çerçeveyi çizer, bu da eleştirmenin sorumluluğunu belirlenen çerçeve içindeki irdelemeyle sınırlandırır.

Sınırlandırma konusunda eleştiriye başlık koymak da çok önemlidir. Başlık, "Bu eleştiriden beklenmesi gereken şudur" anlamının

çıkarılmasına yarar. Örneğin bir eleştirinin başlığı şöyle olabilir: "Aile Melodramlarında İdeoloji ve Kadının Konumu: *Kırık Çanaklar*". Bu başlık, okuyucuya, aile melodramları türü hakkında genel çerçeve çizecek ve aile ideolojisine dair yaklaşımlar içinde kadının konumunu ele alacak olan eleştirinin, Memduh Ün'ün yönetmenliğini yaptığı 1960 tarihli *Kırık Çanaklar* filmi örneği çerçevesinde gerçekleştirileceğini belirtir.

Böyle bir metni hazırlamak ilk bakışta oldukça zor görünür. Bu zorluğu aşmak için çeşitli yazma yöntemleri vardır. Bunlardan birisi "ters üçgen" mantığını kurmaktır. Eleştiri metnini ters bir üçgen gibi düşünmek olanaklıdır. Başlığın hemen altında kuramsal geniş kısım yer alır. Bu kısım, eleştirinin genel çerçevesini çizmeye yardımcı olur. Kuramsal çerçeve, ele alınan film, filmler ya da ilişki kurulabilecek diğer filmlerle bağlantı koparılmadan gerçekleştirilir. Üçgenin iç alanı daraldıkça metnin esas konusu olan irdeleme derinleştirilir. Üçgenin en alt kısmında ise, genel değerlendirme yapılır ve sonuç yazılırken başlığa geri dönülür. Böylelikle okuyucunun, yazının çıkış noktası ile metin arasındaki bağı zihninde tekrar oluşturması sağlanır.

Eleştiri yazmanın başka yöntemleri de vardır. Bu yöntemlerden biri de irdelenecek filmi en başından beri ilk planda tutarak, sinopsisle yazıya başlanmasıdır. Ardından karakter özellikleriyle bağ kurulup öykünün anlatılış sırasına göre eleştiri ilerletilir. İrdeleme için gereken kuramsal kısım, filmin gerektirdiği alıntılar yardımıyla metne yerleştirilir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, filmi sahne sahne anlatmanın eleştiri yapmak olmadığıdır.

Eleştiri yazma yöntemleri, ele alınan eleştiri türlerine göre de şekillenir. Okuyucu, hem hiçbir şey bilmeyen hem de her şeyi bilen biri olarak düşünülmeli, kullanılması gereken kuramsal ifadelere gerektiği kadar yer verilmelidir. Örnek olarak eleştiri, göstergebilimden yararlanarak bir filmi irdelemeyi amaç ediniyorsa, temel anlam ve yananlam kavramlarının kuramsal olarak açıklanmasına gerek yoktur. Çünkü bu kavramları –en azından günlük kullanımı içinde– hemen hemen her okuyucu bilmektedir. Ama metin içinde "diegetic ses" kullanımının anlatı açısından önemi belirtilmek isteniyorsa, *diegesis*, *diegetic* olan ve olmayan materyaller hakkında kısa da olsa açıklayıcı bilginin verilmesi gerekir. Aksi takdirde okuyucu film çözümlemesini anlayamaz.

Eleştiri yaklaşımlarından birinin irdeleme yöntemi olarak seçilmesi, başlangıçta yapılması gereken bir sınırlandırmadır. Ay-

rıca belirlenen eleştiri yaklaşımının içinde birden çok konu karşımıza çıkar. Bu konular arasından neyin seçileceğine karar vermek ikinci sınırlandırmayı gerektirir. Örneğin toplumsal cinsiyet konusu içinde çocuğun ele alınması, kavramın, çocuklar ve aile, çocuklar ve toplum, çocuklar ve ekonomik sistem gibi bağlarının kurulmasına yönelik sınırlandırmalar içerebilir. Bunun yanında, vurgulamak gerekirse, bir eleştiri yaklaşımını kullanmanın, diğer eleştiri türlerinden yararlanılmasını engellemediği unutulmamalıdır.

Yazılan eleştirinin hitap edeceği okuyucunun, geniş bir kitleyi kapsadığı varsayılmalıdır. Bu nedenle yazı dilinin düzgün kullanımı zorunludur. Dil kolay anlaşılır olmakla birlikte sıradan olmamalıdır. Yazarın önemli bir sorumluluğu da, filmi ya da okuyucuyu aşağılayacak, küçük görecek ya da önemini hafife alacak ifadelerden uzak durması gerekliliğidir. Eleştiri yazımında bu tehlike, filme ve metne duruş mesafesinin korunmasıyla en aza indirilmiştir. Sade, süssüz bir anlatımın, en zor yazılan, bu nedenle de en değerli görülen biçim olduğu unutulmamalıdır.

Doğal olarak bir eleştirmenin, sinema alanında aktif olarak çalışmış olması gerekmemektedir. Bununla birlikte eleştirmenin, senaryo yazımıyla ilgili detayları yorumlayabilecek, film ekibi üyelerinin görevlerini bilecek, kamera açıları, mizansen yaratma, estetik oluşum gibi konuları tanımlayabilecek ve müzik kullanımı, kurgunun özellikleri gibi maddeleri değerlendirebilecek bilgilere sahip olması gerekir. Eleştirmen, genel olarak, filmin yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası tüm aşamalarına yönelik temel bilgileri öğrenmelidir.

Eleştiri yazarları, yazılarında, zaman zaman filmin yönetmeniyle ve katkı sağlayan diğer kişilerle yapılmış röportajlara yer verir. Bu tür alıntıların, uzunluğu düzenlenmeli, alıntıların metnin önüne geçmesi önlenmelidir. Aynı zamanda, sadece metni olumlayan bakış açılarının alınmasının gerekli olmadığı da unutulmamalıdır. Film ekibinin verdiği bilgiler, savunulan tezin aksini işaret etse de, tezin kanıtlanması ya da olumsuzlanması amacıyla kullanılabilir.

Son olarak, okuyup beğenmediğimiz birçok eleştirinin hangi emeklerle yazılmış olabileceğini akıldan çıkarmamak gerektiği vurgunmalıdır. Eleştirinin sık sık ve sürekli yazarak geliştiğine dikkat ederek, hem kendi yazılarımıza hem de başkalarınınkine hoşgörülü olmakta yarar vardır.

Eleştiri Yazımında Yararlı Olacak Temel Kavramlar

Film eleştirisi yazabilmek için İletişim Fakülteleri'nde ya da Güzel Sanatlar'da eğitim görmüş olmak şart mıdır? Tabii ki hayır! Ancak bu yanıta hemen sevinmemek gerekir. Çünkü yukarıda belirtildiği gibi, eleştiri yazabilmek için, eleştiri yapabilecek ortak bir evreni ve dili paylaşmaya yönelik sinema bilgisine sahip olmak şarttır. Bunun için ister okullu olunsun ister alaylı, eleştiri yazılıyorsa bilinmesi gereken temel kavramlar vardır. İlk bakışta film yapımına yönelikmiş ve eleştiriyle bağlantısı zayıfmış gibi görünen bu kavramlar, bir eleştirmenin yapım öncesinden yapım sonrasına doğru ilerleyen aşamalardan haberdar olması için gereklidir. Eleştiri yazarken bu ve benzer bilgilerin farkında olmak "boş cümleler"den kurtulmaya yardımcı olur. Ayrıca okuyucu da, metnin başından itibaren bu ortak dile ve evrene hazırlanmalıdır.

Örnek olarak, uzun metrajlı bir filmin senaryosunun yazımına ilişkin genel fikre sahip olmadan ve filmdeki kahramanların anlatı içindeki gelişimleri ya da karakter çeşitliliğinin kullanımı hakkında temel bilgiyi edinmeden, eleştiriye sağlıklı yön vermek mümkün değildir. Ya da film çekme aşamasında yönetmenin kısa planlar ve kesmelere dayalı hızlı kurguyla anlatısını oluşturmasının türle bağlantısı yapılamazsa o eleştiride bazı bilgiler eksik kalacak ya da daha kötüsü yanlış yöne doğru gidecektir. Tabii ki her hızlı kurgu aksiyon filmini ya da her kahramanın yükselişi ve düşüşü gangster filmlerini işaret etmez. Önemli olan, temel "uylaşım"ların, yani "film gramerinin ya da türlerin tekrarlanan ve olması beklenen âdetlerinin, sinemasal geleneklerin" (Villarejo, 2007: 153), paylaşılabilmesini sağlayacak bilgiye sahip olmaktır.

Bu bölümde ele alınan kavramlar, eleştirmene yardımcı olmak amacıyla, başlangıç olarak bilinmesi ya da haberdar olunması gereken bilgileri işaret eder. Giriş'te de belirtildiği gibi, kitabın sonunda sinema terimleri sözlüğü vermektense, temel kavramları olabildiğince işe yarar ve yalın şekilde metne eklemek daha yararlı görülmüştür. Unutulmamalıdır ki, eleştiri yazarken ihtiyaç duyulabilecek daha çok sayıda kavram vardır. Bu kavramlar eleştirinin içeriği doğrultusunda yapılacak araştırma ve bilgi edinmelerle öğrenilmelidir.

Çekim, Sahne ve Sekans

Kavramlara çekim ve çekim ölçekleriyle giriş yapmak mümkündür. Çekim, en bilinen tanımıyla, kameranın bir kez çalıştırılıp kapatılana kadar kaydettiği görüntü parçaçığına denir. Corrigan, çekimi; "kesmeyle farklı bir görüntüye geçildiği ana kadar izlediğimiz tek görüntüye verilen ad" (2007: 81) olarak tanımlamıştır. Kesme, iki çekimi bir araya getirmenin en basit ve geçerli yöntemidir. Doğal olarak Corrigan'ın tanımında kastettiği, geçiş efekti olarak kesme değildir. Çünkü örneğin zincirleme ile geçişte de görüntü kaybolduğunda çekim tamamlanmış olur. Çekim teknik bir terimdir ve uzunluğu sabit değildir. Anlatıya göre düzenlenir.

Çekim ölçeklerini bir insan üzerinden temellendirerek küçükten büyüğe göre, yani yakından uzağa doğru şu şekilde sıralamak mümkündür (Detaylı bilgi için bkz. Mascelli, 2002: 27-36 ve Mükerrem, 2012: 68-86):

Ayrıntı çekim (oyuncunun gözünün çerçeveyi doldurması gibi), yüz çekim, baş çekim, omuz çekim (başın üzerinden, omuzların da biraz altından çerçevelenen çekim), göğüs çekim, bel çekim, diz çekim (Amerikan plan), boy çekim, genel çekim, uzak çekim, çok uzak çekim gibi. Bu çekimler anlam yaratımı için yönetmenin kullandığı en önemli araçlardır. Kamera oyuncuya (konuya) yaklaştıkça, kişiye ait duyguları verme olanağı artar. Kamera oyuncudan (konudan) uzaklaştıkça, kişinin çevreyle olan ilişkisi devreye giriyor demektir. Kameranın karaktere göre konumu bu nedenle anlam taşır. Zaur Mükerrem, çekim ölçeklerinin, sinema sanatçısının çekim içeriğine getirdiği açıklamayı destekleme ve pekiştirme işlevi gördüğünü vurgulamaktadır (2012: 70). Bu nedenle, bir nesnenin manevi değeri ile çekimindeki görsel nitelemeler örtüşmelidir. Aksi takdirde seyircinin algılamasında karmaşa oluşur ve sinemacının vermek istediği anlam tamamlanamaz.

Çekimin ardından gelen önemli bir terim, sahnedir. Sahne, eylem, zaman, konu ya da çalışma çevresinde birliğin olduğu çekimler topluluğundan meydana gelir. Tek bir çekimden oluşabileceği gibi, genellikle birden çok çekimi barındırır (Mascelli, 2002: 15). Sahne, anlatıyla ilgilidir ve zaman, mekân ve karakter birliğine dayanır. Kişiler, aynı zaman dilimi içinde, aynı mekânda yer alır. Sahnenin belirlenmesinde karakter birliği zaman zaman değişkenlik gösterebilir. Karakterlerden bazıları çekim sırasında çıksa ve yerlerini yenileri alsa da, zaman ve mekânın birliği sahnenin içeriği gereği anlamı korur.

Sahnenin hemen ardından gelen kavram, sekanstır. Sekans, kendi başına anlam bütünlüğü taşıyan sahnelerden oluşur. Bu nedenle sekansın uzunluğu film içinde anlatı devamlılığına ve/veya görsel devamlılığa karşılık gelen bir epizodu işaret eder. Bazı yazarlara göre, sekansı bir romandaki bölüm olarak düşünmek mümkündür (Hayward, 2006: 348). Sekans; mekân, olay, zaman veya hikâye bütünlüğünü gösterir. Bir sekans tek bir çekimden oluşabileceği gibi çok sayıda çekimi de barındırabilir. Aynı şekilde sekans, bir sahne içerebileceği gibi birden çok sahne de içerebilir. Önemli olan konu bütünlüğünü taşıması ve tanımlanmasının bu konuya göre yapılmasıdır: "Savaş sekansı", "Düğün sekansı" gibi. Bir sekans, mekân dışında başlayıp eylemin mekân içinde devam etmesine olanak tanıyabilir. Öyleyse sahne değişimleri, zaman, mekân, karakter değişimine bağlı olsa da, anlam bütünlüğü korundukça sekansın devam ettiği görülür.

Uzun metrajlı 90-120 dakikalık bir film yaklaşık olarak 600-800 çekime sahiptir ve 5 ile 40 arasında farklı sekans içerir. Günümüzdeki Hollywood filmleri yaklaşık olarak 2 bin 3 bin arasında çekim kullanmaktadır (Belton, 2009: 28, 57).

Kamera Hareketleri ve Görüş Noktası

Film çözümlemeleri konusunda kamera hareketlerinin ne olduğunun ve kullanımlarının ne anlama geldiğinin bilinmesi önemlidir. Çekim ölçeklerine benzer şekilde, kamera hareketlerinin de kullanım amacı ve anlamı vardır. Yönetmenin, pan, tilt, zoom hareketlerini tercihi, kamerayı aşağıda ya da yukarıda konumlaması, kaydırma hareketleri gibi yöntemleri kullanması görsel olarak anlamın kurulmasına hizmet eder. Örnek olarak normal görüş noktası, ortalama bir insan boyuna yerleştirilmiş olan kameranın görüntülemesiyle elde edilir ve aksiyonu en sık izleme konumlandırmalarından birini işaret eder. Kameranın fiziksel yerleşimi, karakterin psikolojik durumunu göstermeye yarar. Bir karakterin diyaloglara gerek kalmadan diğerlerinden üstün ve güçlü olduğunu belirtmek için kameranın onu alttan görüntülemesi, yani alt açı kullanması "yüceltme" hissini yaratır. "Görkem, yücelik, zafer, sevinç gibi niteliklerin ve durumların görsel olarak sergilenmesi ve değerlendirilmesinde alt açıya başvurulur" (Mükerrem, 2012: 80). Tersine, yenilmişlik hissi, baskı altında olma, izlenme gibi durumlarda üst açıdan yararlanılır. Böylelikle izleyici, karakterin anlatı içindeki önemiyle ilgili ne düşünmesi ve konumdan ne anlam çıkarması gerektiği fikrine görsel olarak ulaştırılır. Örnek olarak Metin Erksan'ın *Sevmek*

Zamanı filminde, başkarakterlerin, ilişkilerinin nasıl ilerleyeceğini konuştukları sahne, kayalık bir alanda görüntülenmiştir. Halil ile Meral, aşk ve dostluk üzerine tartışırken, bazen Meral bazen de Halil yüksek bir kayanın üzerine çıkar ve düşüncelerini söyler. Yönetmen, karakterlerin birbirlerine göre güçlü olduğu konularda onları fiziksel olarak daha yukarıda konumlandırmıştır. Burada diyaloglar içerik açısından görüntülere destek olur, ancak anlamın yaratılması görsel olarak gerçekleştirilir. Bu durum, Hitchcock'un dile getirdiği "Gösterebileceksen diyalog kullanma" (Akt. Abisel, 1999: 60) ilkesine uygun şekilde, anlam oluşturmada görüntülerin sözlerden daha önemli olduğuna iyi bir örnek oluşturur.

Kameranın herhangi bir çekim ya da sahneyi karakterlerden birinin gözüyle yansıtması, öznel kamera (öznel görüş) kullanımına işaret eder (Mascelli, 2002: 16). Öznel kamerada olay, nesne, kişinin görünüşü bir karakterin gözünden yansıtılır. Burada seyirci ile karakterin görüşü birleşir, bu nedenle öznel görüşün yarattığı etki yüksektir. Öznel kamera kullanımında, kameranın yerine geçtiği oyuncunun konumuna göre açıların, karakterin boyuna göre de kameranın düzenlenmesi gerekmektedir. Nesnel kamera (nesnel görüş) ise film yapımında en çok kullanılan yöntemdir ve kameranın tarafsız şekilde olayları görüntülemesine dayanır.

Açı-Karşı Açı, 180° Kuralı ve Devamlılığın Sağlanması

Çekimlerin işlevleri konusunda bilinmesi gereken önemli bir kullanım biçimi de "açı-karşı açı" çekimlerdir. Açı-Karşı açı çekimler, seyirci ile karakterleri özdeşleştirerek, her iki açıya da izleyiciyi yerleştirme gücüne sahiptir. Böylelikle seyirci, her çekimde diğer oyuncunun "yerine" ya da "yanı başına" geçirilerek, olayın içine dahil edilir (Villarejo, 2007: 158).

Açı-karşı açı çekimler özellikle diyalogların olduğu sahnelerde kullanılmaktadır ve en az iki çekimden oluşur. Açı-karşı açı çekimdeki, görme ve görülme arasındaki art arda geliş, kurmacanın "bakış"la doğrudan ilgisini tanımlamaktadır (Stam vd., 1992: 167). Kesintisiz bir kurguda yani seyircinin kurgunun farkına varmasının istenmediği durumlarda açı-karşı açı çekimler sık kullanılır. Açı-Karşı açı tekniğiyle izleyicinin bakışı, görsel yapı içinde yönlendirilir, böylelikle seyircinin kurguyu unutması ve öykü anlatımının bir parçasına dönüşmesi sağlanır (Kolker, 2011: 113). Açı/Karşı açının düzeni, bazı yönetmenler tarafından ve bazı türler içinde özellikle kırılır.

Filmlerin bölüklü yapısının, –özel bir amaç güdülmüyorsa– izleyici tarafından algılanmamasına özen gösterilir. Bu konuda kesintisiz bir kurguya ihtiyaç duyulmaktadır. Kesintisizlik kurgusu, birçok kaynakta "devamlılık kurgusu" (bkz. Corrigan, 2007: 91) ismiyle karşımıza çıkar. Devamlılık kurgusu, "aynılık" prensibini uygulayan kurgudur (Mascelli, 2002: 155; Villarejo, 2007: 153). Bu kurgu, klasik dönem Hollywood sistemi tarafından geliştirilmiştir ve zaman ve mekânda birlik ilkesine dayanır. John Belton, izleyicinin kurgunun farkına varmayarak filme kendini kaptırmasına neden olduğu için, kesintisizlik kurgusunu, "devamlılık illüzyonu yaratan bir teknik" olarak değerlendirmiştir (2009: 28).

Görüş noktasının belirlenmesinde "perde dışına bakış" kavramı da dile getirilmelidir. Perde dışına bakış, görüntülenen karakterin, anlatının ilerleyişine hizmet eden bir yere ya da nesneye/kişiye doğru "perdenin dışına doğru" bakmasına verilen isimdir. Perde dışına bakış, genellikle üç çekimle tamamlanır. Öncelikle bir şeye/bir yere bakan karakter, ikincisi karakterin baktığı yer, üçüncü olarak da bakan karakterin tekrar gösterilmesi. Böylelikle karakterin gördüğü yer ya da şey izleyiciye gösterilmiş olur (Belton, 2009: 61). Bu çekimler seyircilerin, karakterin ne gördüğü ve ne düşündüğüne yönelik algılamasını doğrudan belirlemektedir. Seyirci henüz görmemiş olduğu şeye oyuncu ya da oyuncuların bakışıyla yönlendirilir ve onların bakış açısıyla aynı hisleri paylaşmaya hazırlanır.

Sinema dilinin kurulması konusunda dikkat edilmesi gereken konulardan biri de "aks çizgisi" olarak bilinen hayali çizginin geçilip geçilmediği, yani "180 derece kuralı"nın bozulup bozulmadığıdır. Devamlılık yaklaşımına göre kamera, eylemin görüntülenmesinde tek bir yönden kayıt almalıdır (Bordwell ve Thompson, 1986: 384). Aksi takdirde görüntülenen kişi ya da nesne, çerçevenin bir sağında bir solunda görünerek kurguda sıçrama yaratır. 180° kuralına uymak, devamlılık kurgusunun temelinde bulunmaktadır. Aks sıçraması/atlaması, yani 180° kuralının bozulması, bazı yönetmenlerce, anlatının gereği olarak, izleyiciyi şaşırtmak için veya filmin kurmaca yapısına dikkat çekmek amacıyla özellikle kullanılabilir.

Eleştirmenlerin yazılarında sık kullandığı terimlerden biri de "atmosfer" kavramıdır. Atmosfer, bir filmin ya da sahnenin ana duygusal teması ya da havasıdır (Singleton, 2004: 22). Filmlerin atmosferi, canlı, neşeli, yavan, karmaşık, şiirsel, gizemli, ağırbaşlı gibi niteliklerle tanımlanabilir. Örnek olarak Bergman'ın atmosferi, ele aldığı konuları işleme tekniği bakımından "ciddi"dir.

Diegesis ve Mizansen

Anlatı sanatında önemli bir noktayı "diegesis" kavramı işaret eder. *Diegesis*, Eski Yunanca bir kelimedir ve anlatılama, nakledilen hikâye, hikâye edilen hikâye anlamlarına gelmektedir. Diegesis, hikâyenin anlatılma tarzı değil, "içindeki" dünyadır (Mutlu, 1995: 93). Diegesis, " 'söz-olmayan'lardan oluşan anlatı" (Todorov, 2001: 63) olarak da betimlenerek, anlatının bütün evrenini kapsamayı işaret eder. Aristoteles, kavramı, öykünün içinde yaşanan evren olarak özetlemiş ve göstermeden çok anlatmayı içeren temsilin bir biçimi olarak tanımlamıştır (Akt. Stam vd., 1992: 38). Film kuramcısı Christian Metz ise kavramı sinemanın göstergebilimsel analizi için geliştirerek, "anlatının gösterileni (*signified*)" olarak betimlemiştir (Akt. Hartley, 2005: 67). Kurmaca bir filmin içinde yer alan her türlü imge ve sesi kapsayan diegesis, filmdeki kod ve uylaşımları tanımlar. Bu kod ve uylaşımlar film yapımcıları ve izleyiciler arasında paylaşılır. Diegetic olan materyal öykünün içinde yaşanan, öyküye dahil olan her şeydir. Filmde karakterlerin farkına varabildiği kişiler, nesneler, sesler diegetic materyalleri oluşturur. Diegetic-olmayan materyal ise film karakterleri tarafından görülemeyen, duyulamayan film malzemesini içerir. Diegetic-olmayan materyal, filmi anlamlandırmada seyirci için önemlidir. Üst sesler, jenerik yazıları, kurgu, kamera çalışması gibi alt başlıklara ayrılabilir.

Film çözümlemeleri için ele alınması gereken diğer bir konu, daha önce atıfta bulunulan "mizansen" kavramıdır. Tiyatro kökenli bir terim olan mizansen (*mise-en-scène*), kısaca "sahneye koymak" anlamına gelir (Hayward, 2006: 253). Sahnelenen eylemle doğrudan ilişkisi bulunan mizansenin, temel olarak altı öğesi vardır. Dekor/mekân, aydınlatma, kostümler, saç, makyaj ve karakterlerin hareketleri mizansenin öğeleridir (Villarejo, 2007: 156). Günümüzde mizansen daha geniş anlamda kullanılmaktadır. Mizansen, yönetmen ya da yapımcının, izleyicinin alımlamasını yönlendirmek ve şekillendirmek üzere perde için oluşturduğu; set kurulumundan kostüm tasarımına, aktörlerin performanslarından aydınlatmaya ve kamera açıları, kamera hareketleri, kameranın uzaklığı, sesin kullanımı ve kompozisyon oluşturmaya kadar tüm film tekniklerini kapsayan, çekimle ilgili her şeyi içerir.

Kostüm ve set tasarımı karakterin yansıtılması için başat elemanlardandır. Aydınlatma, karakterin, çevrelendiği uzamda, –makyajla birlikte– psikolojisinin yansıtılmasına hizmet eder. İzleyicinin konuya kendini kaptırabilmesi için doğal aydınlatma yapılmasına

gayret edilir. Temel olarak üç ışık kaynağı vardır ve bunlar diğer ışıklarla desteklenir (Özön, 1990: 59-63). Ana (anahtar) ışık, temel aydınlatma sağlarken, dolgu ışığı gölgelerin yumuşatılması için gereklidir. Geri ışığı ise karakterler ve arka planın-dekorun ayrılmasını sağlayarak, derinlik hissinin yaratılmasına yardımcı olur.

"Klasik Hollywood sineması, karakter-merkezli bir sinemadır" (Belton, 2009: 44). Bu konumlama, sadece anlatı yapılarının karakterler çerçevesinde şekillenmesinden değil, filmin biçimsel özelliklerinin kurulması ve dramatik gelişim konularında da kendini gösterir. Karakterlerin psikolojisi, davranış biçimi, amaçları, kısacası karakter tanımlamasına yarayan her durum, sahne düzenlemesini etkiler. Özellikle tür sinemasında karakter davranışları belirli uylaşımlara uygundur ve izleyici için kolay tanınabilir hale dönüşmüştür. Örnek olarak kötü Meksikalı haydudun klasik davranışlarından biri, sırıtarak, ağzındaki tütünü yere tükürmesidir.

Sesin kullanımı da mizansende etkilidir. Gerçekçi ya da gerçekçi olmayan ses ya da sese dayalı efekt kullanımı anlatıya hizmet eder. Aynı zamanda devamlılık kurgusuna da destek olur. Kamera konumu nerede olursa olsun, sesin aynı uzaklıktan aynı berraklıkta duyuluyormuş hissi yaratması, seyircinin kendisini anlatıya kaptırmasına destek olur. Sesin mizansendeki yerinin bir tamamlayıcılıktan çok, kendine has bir özelliği olması gerekliliği sinemacılar tarafından önemle vurgulanmıştır. Örnek olarak Bresson, sinemada bir sesle bir imajın birbirinin yardımına koşmaması gerektiğini, eğer ses, imajın yerini tutabiliyorsa imajın etkisizleştirilmesini savunmuştur (Akt. Erdoğan, 2011: 99). Ses ve imajın birbirini tamamlamaları zorunluysa, birbirlerini desteklemeden, sırayla birbirlerinin yerini alarak yaratıma katkıda bulunmaları uygun olur.

Müzik kullanımı izleyicinin dikkatini belirli ayrıntılara çekebileceği gibi, hislerin yoğunlaştırılmasına da yardımcı olmaktadır. Filmlerde ses ve müzik kullanımının diegetic olan ve olmayan materyal olarak kullanımı, filmin anlamlandırılmasında önemlidir. Bazı filmlerde diyalog, ses ve müziklerin, çekimlerin ya da sahnelerin değişmesine rağmen devam ettirildiği görülür. Örnek olarak *Beş Vakit* filminde yönetmen Reha Erdem, bir sonraki sahnenin sesini önceki sahnenin üzerine kurgulayarak sahneler arasında bağ kurmuştur. Köy imamının oğlu Ömer, evde, her zamanki gibi anne ve babası tarafından kardeşiyle kıyaslanarak dışlanır. Annesinin isteği üzerine babasının ilacını vermek için oturduğu yerden kalkar. Kamera Ömer'i takip etmez. Boş duvar görüntülenirken, filmin di-

ğer çocuk kahramanlarından Yıldız'ın babasına seslendiği duyulur. Yıldız'ın seslenişi duvar görüntüsü üzerinde birkaç kez tekrarlandıktan sonra sahne değişir, yeni sahne görüntülenmeye başlanır. Yıldız, ağaçların arasından koşarak babasının yanına gider. Yönetmenin, Ömer'in kendini bunalmış hissettiği evindeki duvarı gösterirken, filmde babasını seven (ancak annesini sevmeyen) diğer çocuğa geçmesi, evlerinde sıkılan çocukların öykülerinin paralel anlatılışına atıfta bulunur. Zaman kavramıyla oynayan, bunu ismine de taşıyan filmin, aslında zamansız görünen yapısı, evrensel olarak tüm çocukların büyüme sıkıntılarının paralel işlediğine yönelik söylemini oluştururken, bu şekilde sesten de yararlanır.

Kurguya Dair

Çekimler arasındaki geçiş tercihi de filmin anlatı yapısının kurulmasına hizmet eder. Kesme, zincirleme, kararma/açılma, silinme gibi teknikler, yönetmen tarafından belirli amaçlar için kullanılır. Bu tekniklerin kullanıldığı kurgu, filmin atmosferini ve temposunu belirlemektedir. Rus biçimcileri, kurgunun önemini vurgulamıştır. Vsevolod I. Pudovkin'e göre; "Film sanatının temeli kurgudur" (1966: 15). Pudovkin, film için kullanılan "çevirmek" deyimini yanlış bulur ve dilden çıkarılmasını talep eder. Çünkü ona göre film çevrilmez, "kurulur".

Eisenstein ise kurgu kuramını, "çarpıştırma" temeline dayandırarak geliştirmiştir. Pudovkin'in kurma, bağlanma yaklaşımının tersine çarpışma kavramını savunan Eisenstein, görüntüleri birbiriyle çarpıştırarak, kurguyla yeni anlamlar yaratılması gerektiğini söyler. Eisenstein, *Film Biçimi* çalışmasında bu düşüncesini açıklar:

> "Çekim (çerçeve) bir kurgu *göze*'sidir (hücresidir). Gözeler bölünürken nasıl şu ya da bu çeşitten bir olayı, örgenliği (organizmayı) ya da dölütü (embriyo'yu) oluşturuyorsa, çekimden (çerçeveden) oluşan eytişimsel sıçramanın öbür yanında da kurgu yer almaktadır.
> Peki, buna göre, kurgu ve dolayısıyla bunun gözesi olan çekim (çerçeve) neyle belirlenir? Çarpışmayla. Birbirine karşıt olan iki parçanın çatışmasıyla. Çatışmayla. Çarpışmayla.
> Önümde buruşmuş, sararmış bir kâğıt duruyor. Kâğıdın üstünde gizemli (esrarlı) bir not var: 'Bağlanma: P' ile 'Çarpışma: E'
> Bu, P (Pudovkin) ile E (ben) arasında kurgu konusundaki ateşli bir tartışmanın özdeksel (maddi) izidir.
> Artık, bir alışkanlık oldu bu. Pudovkin düzenli aralıklarla beni gecenin geç saatlerinde ziyaret eder ve kapalı kapıların ardında ilke sorunları üze-

rinde tartışır dururuz. Kuleşov okulundan yetişen Pudovkin, kurgunun, parçaların *bağlanması* olarak anlaşılmasını yüksek sesle savunur. Bir zincir oluşturmak üzere. Yani (...) 'tuğlalar'. Bir düşünceyi *yorumlamak* için dizileme sıralanan tuğlalar.
Onun karşısına kurgunun bir *çarpışma* olduğu yolundaki kendi görüşümle çıktım. Yani belli iki etkenin çarpışmasından bir kavram *doğacağı* görüşüyle" (1985: 51-52).

Eisenstein'a göre, her sanatın temelinin çatışma oluşu gibi, kurgu da çatışmadır. Öykü ve filmin içeriğine dair her şey çatışma üzerine kurulabilir, çekimlerde yani görüntü içinde de çatışma olması mümkündür. Bu çatışma, kurgunun, bir araba motoru gibi işlev görerek, filmi ileriye götürmesine yardımcı olur.

Rus biçimcilerin kurguyla ilgili yaklaşımları birbirlerinden farklılaşsa da düşünceleri, kurgunun film yönetmeninin dili olduğu noktasında birleşmektedir. Buna göre, "Nasıl her yazarın kendine özgü bir dili varsa, her film yönetmeninin de kendine özgü bir anlatım yöntemi vardır. Film parçalarının yaratıcı güçle bulunmuş bir sıraya göre birleştirilmesi, (...) kesin yaratmaya yani filme varıştır" (Pudovkin, 1966: 103-104).

Çekimlerin ve kurgunun, yönetmenin anlatı dilini oluşturması açısından önemini bir örnekle desteklemek mümkündür. Yönetmen Memduh Ün, TRT bünyesinde gerçekleştirilen ve DVD olarak da yayınlanan *Sinemayı Sanat Yapanlar* başlıklı röportajın bir bölümünde, yaşadığı bir olayı anlatır. Memduh Ün, Lütfi Ömer Akad'ın büyük kısmını çektiği, Ayhan Işık'ın başrolünü oynadığı *Üç Tekerlekli Bisiklet* filmini, Akad'ın, atmosferinden uzaklaştığı için filmi bitirmeyi düşünmemesi üzerine, ondan izin alarak tamamlar. Memduh Ün, filmde, farklı yönetmenlerin çalışmasından kaynaklanan tempo farklılığını şu şekilde vurgular:

" 'Üç Tekerlekli Bisiklet'in aşağı yukarı üçte biri veyahut dörtte birini çekmem gerekiyordu. Çok uzundu, kurgusu çok ağırdı. Bazı sahneleri çıkardım. Ve iki kez seyrettim filmi, Lütfi Akad'ın üslubunda çekebilmek için filmi. Çünkü çekeceğim sahneler hep aralara giriyordu. Birinci, film başlıyordu, o planı oraya göre çekmem gerekiyordu, o sahneyi çekmem lazım, sonra aralarda hep sahneler kalmıştı. 3 gün çalıştık, düşüncemden biraz yavaş gitti iş çünkü değişik mekânlarda olduğu için iş biraz ağır gitti. 1 gün kaldığı zaman, iş bir güne sığmayacak kadar iş kaldı. Ayhan'a 'bir gün daha' dedim. 'Olmaz!' dedi. O zaman yapılacak şey bir güne sığdırıp bütün işi bitirmekti. Ve ben bir güne sığdırdım, işi bitirdim ama o tempo, çalışma temposu filme yansıdı ve son bölüme kadar gayet ağır giden film birdenbire sanki sonra da çabuklaştı" (1999: 93).

Kurgunun önemini vurgulamak için ünlü Mosjukin deneyinden bahsetmekte de yarar görülmektedir. Pudovkin, 1929 yılında, Londra'daki Sinema Derneği'nde yaptığı konuşmada, öğretmeni Lev Vladimiroviç Kuleşov'la beraber yaptığı deneyi anlatır (1966: 182-183):

Kuleşov ve Pudovkin, kurgunun izleyici üzerindeki psikolojisini ortaya çıkarmak için Sovyet oyuncu Mosjukin'in yer aldığı çekimlerle başka görüntüleri kurgulamıştır. Oyuncunun öncelikle birden çok omuz çekimi kaydedilmiştir. Bunlar arasından donuk olan ve hiçbir duyguyu açığa vurmayan omuz çekimleri seçilmiştir. Hepsi birbirine benzeyen bu omuz çekimleri arasından biri, başka film parçalarıyla üç ayrı şekilde birleştirilmiştir. Birincisinde Mosjukin'in omuz çekiminin ardından bir masa üzerindeki çorba tabağının çekimi verilmiştir. İkincisinde oyuncunun yüzü, içinde ölü bir kadının yattığı tabutu gösteren çekime eklenmiştir. Üçüncüsünde omuz çekimi ardından oyuncak ayısıyla oynayan küçük bir kızın çekimi yer almıştır. Bu üç birleştirim, seyirciye izletildiğinde kuramcılar beklediklerinden çok farklı sonuçlar elde etmişlerdir. Seyirciler, sanatçının oyununu takdir ettiklerini dile getirerek, çorbanın karşısında derin düşüncelere dalmış haline işaret etmişler, ölü kadının başındaki derin üzüntüden duygulanmışlar ve küçük kızı seyrederken yansıttığı hafif, mutlu gülümseyişine hayran kalmışlardır. Aslında her üç durumda da yönetmenlerin kullandığı çekim aynıdır.

Kurgunun anlama yönelik ayrımları vardır. "İçerik bakımından kurgu" olarak tanımlanabilecek bu ayrımlar, izleyicinin anlamlandırma yapmasında ve hislerinin yönlendirilmesinde önem taşır (Ayrıntılı bilgi için bkz. Özön, 1990: 105-106). İçerik bakımından kurgu ayrımının, benzetmeli, karşıtlamalı, bağıntılı, çarpıcı kurgu gibi çeşitleri vardır.

Benzetmeli ve karşıtlamalı kurgularda, çekimlerin taşıdığı kavram birbirleriyle karşılaştırılır. Benzetmeli kurguda bu karşılaştırma, iki kavram arasındaki benzetmeden yararlanarak gerçekleştirilir. Serpilen yemlerin üzerine yönelen tavukları gösteren çekimin ardından sofraya konan yiyeceğe doğru yönelen çocuklar, benzetmeli kurguya örnektir. Karşıtlamalı kurguda ise, iki çekimde yer alan zıt iki kavramın çarpıştırılmasıyla aynı sonuç sağlanmaya çalışılır. Açlıkla mücadele eden insanları gösteren çekimin ardından, çöpe atılan yiyeceklerin verilmesi buna örnektir. Bağıntılı kurgu, çağrışıma yol açabilecek biçimde çekimlerin birleştirilmesiyle elde edilir. Bu çekimlerdeki kavramlar birbirini andırabilir ya da birbirinin karşıtı olabilir; burada önemli olan, çekimlerin yeni bir kavrama, üçüncü bir anlama ulaşması, çağrışım yoluyla yeni kavramı akla getirmesidir. Özellikle san-

sür nedeniyle perdeye yansıtılamayan durumlar bu şekilde anlatılır. Simgesel bir özellik taşıdığından buna simgesel kurgu da denilebilir. Örneğin öpüşmeye başlayan bir çiftin çekiminin ardından, yükselen havai fişeklerin gösterilmesi bağıntılı kurguyu işaret eder.

Kurgunun anlam yaratmadaki önemi konusunda almaşık kurgu kavramından da kısaca bahsetmek olanaklıdır. Almaşık kurgu; koşut gelişimi ya da zamandaş gelişimi gerçekleştirmek amacıyla başvurulan kurgu çeşididir (Eisenstein, 1985: 357-358). Almaşık kurgu, öykünün parçalarının arka arkaya eklenmesiyle ilginin artırılmasına dayanır. Böylelikle seyirciler, olayların gelişimi hakkında merak duyar. Polisin bir binada saatli bombayı araması çekimlerinin arasına, bir dolapta saati geriye sayan bombanın yakın çekimlerinin kurgulanması buna örnektir. Almaşık kurgu; çapraz ve paralel kurguları kapsayan üst bir terimdir. Çapraz ve paralel kurguların genellikle birbirleri yerine ve aynı anlamdaymış gibi kullanıldıkları görülse de, aralarında fark bulunmaktadır. Çapraz kurgu, anlatı içinde eşzamanlı ya da değişik zamanlarda ortaya çıkan ancak birbirine bağımlı iki farklı eylem grubu arasındaki kesmeyi işaret ederken, paralel kurgu yine devam eden iki olayı görüntüler, ancak bunlar farklı mekânlarda, hatta farklı zamanlarda gerçekleşmektedir (bkz. Hayward, 2006: 94 ve 110-111).

Kılavuz kavram (leitmotif) ise; anlatıda, temel ve yinelenen bir motif aracılığıyla anlamın kurulmasına işaret eder. Tekrarlanan görüntü, anlatının çözümüne yarayacak ipucunu içerebilir ya da filmin en başından itibaren izleyicinin ne düşünmesi gerektiğini belirleyebilir. Pudovkin, kılavuz kavramın, "senaryonun temel temasını özellikle abartmak" için kullanıldığını savunmuştur (1966: 7).

Yukarıda kısaca yer verilen terimlerin yanında, film eleştirisinin ihtiyaç göstereceği başka birçok kavramın da bilinmesinin gerektiği unutulmamalıdır.

Eleştiriye başlamadan önce filmleri "dinlemek" gerekir. Çünkü film, neyin öne çıkarılması gerektiğini, hangi biçimin kullanılarak eleştiri yapılabileceğini eleştirmene adeta fısıldar. Bazı filmler, anlattığı hikâyeyle öne çıkarken, bazıları kurgusuyla dikkat çeker. O halde filmler hem içeriğe hem de biçime yönelik eleştiri yapma olanağını tanımaktadır. Yazar, eleştirisinde genel olarak karakterlerden, olay örgüsünden vb bahsedebileceği gibi, aydınlatma, kurgu, diegetic olmayan müzik gibi daha teknik özellikleri de irdeleyebilir. Bunların eleştiri içinde bir arada ele alınması mümkündür. Ayrı ayrı irdelenmesi ise okuyucu için metni takip etmeyi kolaylaştıran bir unsur olacaktır.

Film Eleştirisinde Yaklaşımlar

Giriş aşamasının ardından, film eleştirisinde yararlanılan yaklaşımları irdelemeye hazırız. Bunlar, yönteme dayalı çözümlemelerin filmlere uyarlanmasını önermektedir. Bu doğrultuda, sinemanın kendi içinde betimlenip irdelenmesinden öteye gidilmesi ve diğer alanlarla ilişkilerinin kurulması gerekir. Diğer alanlarla kurulan disiplinlerarası ilişki, eleştirinin kaynaklarını, sinemadan çok daha genele özgüler.

Sinemanın film çözümlemelerinde yararlandığı alanların genişliği, bunların tümünün bir kitapta toplanması olanağını güçleştirmektedir. Farklı alanlarla kurulan ilişkiye dayalı eleştiri türleri, bu kitapta, belirli yaklaşımların ele alınmasıyla sınırlı tutulmak zorunda kalmıştır. Bununla birlikte, film eleştirisi alanında en çok kullanılan yaklaşımların kitapta yer almasına gayret edilmiştir.

Felsefe Eleştirinin Neresinde?

Film çalışmaları alanında felsefe ve sinema arasındaki kurulan ilişki, ikili yapı sergiler. "Sinemanın felsefesi" ile "sinemada felsefi kavramların kullanımı" arasındaki, sınırları zaman zaman muğlaklaşan bir çizgide ilerleyen ayrım, felsefe-sinema ilişkisinin, sinemanın hem biçimsel özelliklerden kaynaklanan yapısına, hem de anlatılarına dair içi içe geçmişliğine işaret eder. Bir yanda, sinemanın teknik yapısının etkisiyle görüntüye ve dolayısıyla imgelere yüklenen özellikler, diğer yanda filmlerin anlamlarının felsefi kavramlarla arasında kurulan bağ bulunmaktadır.

Film eleştirisi alanında, özellikle 1970'li yıllardan itibaren sinema ve felsefe ilişkisinin dünya genelindeki pek çok filmle oluşturulmaya başlandığı görülmektedir (Gaut, 2010: 3). Sinema ve felsefe üzerine düşünme, film-perde-izleyici ilişkisinin açıklanmasında olduğu gibi, çok yönlü biçimde ele alınmıştır. Bazı filmlerin anlatılarına dair kavramları felsefi bağlam dışında düşünmek olanaksızdır. Bu durum anaakım içi ya da dışı filmlerde karşımıza çıkabilir. Felsefeden yararlanarak film eleştirisinde yararlanılan konular, örnek olarak; gerçek, kurgu, insan, bilgi, bilgelik, varlık, varoluş, özgürlük, ahlak, erdem, doğruluk, adalet, etik, nihilizm, zaman, simülasyon, rastlantı, yazgı, mutluluk, haz, acı, estetik, güzel, çirkin, iyi, kötü, iyilik, kötülük gibi kavramları ve bunlarla ilişkili alt başlıkları kapsar. Bu doğrultuda Aristoteles, Sokrates, Platon, Descartes, Hobbes, Locke, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Sartre, Heidegger,

Baudrillard, Žižek gibi felsefecilerin eserlerinden, disiplinlerarası şekilde, sinema alanında sıkça yararlanılmaktadır.

Felsefede irdelenen kavramların, film öykülerinde sık sık kullanılmasına dair yakın ilişkiyi, Slavoj Žižek'in, *Matrix* filmini çözümlerken hem psikanalitik okumalar açısından Lacan'dan hem de felsefeci Kant ve Hegel'in "gerçek" tanımlamalarından yararlanmasıyla örneklemek mümkündür. Žižek, "şemalaşmış alan" olarak algılanan gerçekle, gerçekle kişi arasına giren "perde"de görünenin gerçek olarak algılanması kabulü arasındaki zıtlığa dikkat çekerek, *Matrix* filminin "gerçeklik algımızı çarpıtan bir Gerçek" olarak okunacağını söyler (2009: 46). Eleştirisini de bu tanım üzerinden kurar.

Anlatıya dair sinemanın felsefeyle ilişkisi genel olarak insanın doğası üzerine düşünülmesine aracı olma ve insan ile evren arasında varoluş, yaşamın anlamı, ahlak, din gibi düşünme aracılarını oluşturmaya yönelmektedir. Felsefenin kavramları ele alışının somut karşılıklarının perdeye yansıması yanında, zaman-mekân ilişkisi konusunda da çeşitli imgelerin tartışılması olanaklı hale gelmiştir.

Sinema-felsefe ilişkisi konusunda önemli eserler vermiş olan diğer bir düşünür, Fransız felsefeci Gilles Deleuze'dür. Deleuze, film anlatılarına felsefi kavramların uygulanmasındansa, hareket-imaj ve zaman-imaj kavramlarıyla hem sinema üzerine hem de genel olarak felsefe üzerine düşünülmesini sağlar. Deleuze, Henri Bergson'dan alarak geliştirdiği hareket ve zaman düşüncelerini, sinema tarihi içine yerleştirerek, imajlarla ilgili yaklaşımını açıklamıştır. Deleuze'ün iki sinema kitabı (*Sinema 1: Hareket-İmaj* ve *Sinema 2: Zaman-İmaj*), çerçeveleme, hareket, ritim, montaj, imaj, zaman gibi konuların ilişkisine vurgu yaparak, genel olarak daha önceden şekillendirilmiş olan film izleme deneyimine farklı bir kavramsallaştırma getirir (bkz. Deleuze, 1986 ve Deleuze, 2000). Post-yapısalcı yaklaşıma sahip Deleuze'e göre sinema, hareket bloklarından oluşur. Bu hareketli imajlar birbirine bağlanarak, yapılandırılmak istenen anlam kurulur. Anlam kurma, bir yaratım sürecidir. Bu doğrultuda Deleuze, sinemanın büyük yaratıcılarının, "düşünce insanları" olduğunu savunmuştur. Ona göre aynı zamanda, düşünmeye yarayan çokça imajlar barındırdığı için sinema üzerine yazmaya devam edilmektedir (2009: 216).

Aslında bir film kuramcısı olmayan Deleuze, sinemayı, belirtildiği gibi, genel felsefe üzerine düşünme aracı olarak kullanarak, her iki alanda da okuyucuya geniş bir perspektif kazandırmıştır.

Deleuze'ün sinema yaklaşımı, "sinema hakkında" düşünmek değil, "sinema ile" düşünmek olarak açıklanmaktadır (Akt. Elsaesser ve Buckland, 2002: 250). Deleuze, genel bir felsefi sorun olarak görülebilecek, filmin yapısı, konusu ve algılanmasıyla ilgili sorular üzerine düşünmüştür.

Yazdığı sinema kitaplarında Deleuze, imajları ve göstergeleri filmlerin tarihine göre sınıflandırarak, türlerine yönelik olarak ayırmıştır. Bununla birlikte sinema kitaplarını kuram ya da tarih aktarıcısı olarak adlandırmaz, bunları sinemanın "doğal tarihi" olarak isimlendirir (Deleuze, 1995: 46). Deleuze, sınıflandırmalarıyla ilgili olarak; western, suç, dönem filmleri, komedi gibi temel türlerin, imajların farklı tipleri ya da gerçek özellikleri hakkında bizlere hiçbir şey söylemediğini savunur. Buna karşılık, yakın çekim, uzun çekim gibi birçok farklı çekim ölçeği, imajın çok sayıda değişik tipini gerçekleştirmektedir. Çekim ölçeklerinin yanında aydınlatma, ses, zaman gibi faktörler de büyük önem taşır. Deleuze'e göre, sinemanın geneli düşünüldüğünde, tüm sinemanın hareket-imaj üzerine yapılandığını söylemek olanaklıdır (1995: 46). Bu durum, en yüksek düzeyde farklı imajların nasıl yaratılabildiğini açıklar ve imajları üst bir faktör olan montajla birleştirir. Deleuze, hareket-imaj ve zaman-imaj ile böldüğü sinema anlayışı aracılığıyla, klasik sinema ile modern sinema arasındaki kırılmayı da tanımlama arayışında olmuştur. Hareket-imaj ile zaman-imaj arasındaki farklılaşmayla Deleuze, sinemayı, genel olarak, kronolojik (kabaca İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası biçiminde) ya da ontolojik olarak (sinemada iki "oluş" biçimi arasında) iki bölüme ayırmıştır (Elsaesser ve Buckland, 2002: 271).

Anti-psikanalitik düşünme biçimini benimseyen Deleuze, Felix Guattari'yle birlikte yazdığı *Anti-Oidipus: Kapitalizm ve Şizofreni* isimli kitapta, psikanalizde ele alınan birçok nosyonu reddetmiştir (bkz. Deleuze ve Guattari, 2000). Bununla birlikte, kendi film yaklaşımı için, "bakış" kavramının az ya da çok, kurucu şekillendirmeleri nedeniyle, psikanaliz ve feminist film kuramıyla ilişkili olduğunu dile getirir.

Deleuze bu noktada, bakış nosyonunun gerçekten gerekli olup olmadığı konusunda emin olamadığını da söyler. Gözün, imajın bir parçası ve imajın görünürlüğü olarak, zaten şeylerin içinde yer aldığını belirtir. Bütün önermesel işlevleriyle kamera bir çeşit üçüncü göz, zihinsel gözdür (Deleuze, 1995: 54). Deleuze, göz benzetmesine örnek olarak Hitchcock'un bazı filmlerini verir. Ona göre Hitc-

hcock, seyirciyi filmin içine katmaktadır ancak bu katışın bakışla ilgisi yoktur. Çünkü yönetmen, perdede, ilişkilerin tüm ağı içinde aksiyonu çerçevelemektedir. Hitchcock aksiyonu sadece giriş ve çıkış olarak yansıtırken bile, çerçevesini yoğunluk ve zenginlik içinde kurar. Böylelikle Hitchcock sinemaya, "zihinsel-imaj"ı getirir, hareket-imajın ötesine geçerek, daha derin, zihinsel ilişkiler kuran, bir görme biçimi yaratır.

Yukarıda kısaca ele alınanlara ek olarak Gilles Deleuze'ün sinema çalışmalarına kattığı birçok kavram vardır. Bu kavramlar, sinema ve felsefe üzerine düşünülmesinin boyutlarını olabildiğince genişleterek, sinematografik imajların değerlendirilmesindeki alanı okumalara açık hale getirmiştir.

Böylelikle, sinemanın felsefeyle ilişkisinin başlı başına ayrı bir kitap olabileceğine dikkat çekilerek, film eleştirisi yaklaşımlarına geçilebilir. Burada, eleştiri türlerinin birbirlerine kapalı olmadığını, bir biçimin diğerinden yararlanmadan, açıklamalarının sınırlı kalacağını tekrar vurgulamakta yarar bulunmaktadır.

Filmin Gerçek Kültürel Niteliğini Ortaya Çıkarmak İçin Sosyolojik Yaklaşım

Sosyolojik yaklaşım, "Filmin kültürel ve ulusal niteliği nedir?" sorusuna yanıt arar. Film, üretildiği ülkenin kültürüne dair ne söylemektedir? Ulusal sinema kavramına yönelik tartışmalar bu yaklaşım içinde ele alınmıştır. Kültürel kodlar, ülkeden ülkeye ve kültürden kültüre farklılık gösterir (Corrigan, 2007: 113). Filmleri doğru eleştirebilmek için bu kodları okumayı bilmek, tanıtabilmek ve okuyucuda buna dair evreni yaratabilmek gerekir. Örneğin Üçüncü Dünya sineması kavramı içindeki üretimler, eleştirmeni, bu ülkelerin toplumsal ve ekonomik yapısını irdelemeye yönlendirir.

Filmlerin toplumsal olanı yansıttığı iddiası, uzun yıllardır, sinema çalışmalarına yön veren düşüncelerin başında gelmiştir. Sinema, bireysel olan kadar toplumsal olanı da yansıtmaktadır. Ancak sinemada toplumsal olanı, perdeye de eleştiriye de taşımak, her zaman kolay değildir.

Filmlerde yansıtılan toplumsal, sinema sanatının ortak paylaştığı evren ve dil içinde –özellikle popüler filmler söz konusu olduğunda– eriyebilmekte ya da –her tür film için– asıl aktarılması gerekeni geniş izleyici kitlesine hitap edebilmek uğruna yumuşatma tehlikesi içine düşebilmektedir. Eleştirmenin tüketime yönelik endişelerle

şekillenen bu değişimleri fark edebilecek bilgiye sahip olması, hata yapmasına engel olur. Bu durumda, farklı coğrafyadan bir sinemacının, filmine bazı şeyleri koyup bazı şeyleri koymamasının o ülkedeki izleyiciler tarafından fark edilmesine rağmen, yabancı bir irdelemeci olarak eleştirmeni yanlış noktaya taşıyabileceğine dair bir tehlikenin var olduğu gözden kaçırılmamalıdır.

Düşünce dünyasının önemli isimlerinden Slavoj Žižek'in bir savunusu bu noktada oldukça ilgi çekicidir. Žižek, –nerede üretilirse üretilsin– filmlerin, içeriklerine yönelik yalan söyleyebileceğini en başından kabul eder, bununla birlikte yine de sosyal yapıdan ayrı okunamayacaklarını savunur. Žižek, *Filmlerle Sosyoloji* isimli kitaba yazdığı "Toplumsalın Kalbindeki Film" başlıklı sunuşta, ideolojik olarak yapılandırılan filmlerin, alımlamaya yön vermesine rağmen, "yalnızca bir film" ya da izleyicileri eğlendirmeyi ve dolayısıyla dikkatlerini dağıtarak asıl sorunlardan ve toplumsal gerçeklik içindeki mücadelelerinden uzaklaştırmayı amaçlayan hafif bir kurgu olarak görülmemesi gerektiğini söyler. Ona göre, "Filmler yalan söylerken bile toplumsal yapımızın canevindeki yalanı anlatırlar" (Žižek, 2011: 15).

Bu örneğin bizi getirdiği nokta önemlidir. Filmlerin gizlenen ya da yok sayılmakla bile anlamlı hale gelen anlamlarını okumak, oldukça zor bir uğraştır. Öyleyse, irdeleme yapmaya çok geniş alanlar tanıyan sosyolojik yaklaşımı bir filme uygularken, eleştiri yapacağımız filmin ait olduğu ülke, mümkünse, çok iyi tanıdığımız bir ülke olmalıdır. Tabii ki sinemanın evrenselliği ve "insan olma hali" ortak bir dil gibi işlemekte ve bize başka ülke sinemalarını anlama olanağı tanımaktadır. Ayrıca çok sayıda kaynak, ülkeler hakkında birçok bilgiye ulaşılmasına olanak vermektedir. Ancak bu bilgilere dayanılarak yazılacak eleştiriler, çoğunlukla genel çerçeve çizecek ölçüde kalmakta, derinlemesine kültürel ve sosyal tahliller yapılamamaktadır. Almanya'da büyüyen bir kişinin, bu ülkede ikinci-üçüncü kuşak Türklerin çektiği filmler üzerine çalışması, oraya hiç gitmemiş birinin aynı konu üzerinde çalışmasından çok daha başarılı olacaktır. Çünkü o kişi her iki dile de hâkimdir ve Türk kültürü ile Alman kültürünün inceliklerinin farkına daha rahat varabilir. Bizlerin "farz ederek" yazabileceği bir eleştiriyi, o doğru temellendirerek aktarabilir. Tabii bu durum, başlangıç aşamasında bulunan eleştirmene yönelik bir tavsiyedir. Eleştiri yazımında ilerlendikçe ve sinema üzerine düşünme ve doğru kaynaklara ulaşma becerisi arttıkça, eleştiri yazma sınırlarını genişletmemiz olanaklıdır.

O halde dikkat edilmesi gereken noktalardan biri şudur: Bilinen ve sıkça kullanılan Avrupa ya da Amerikan kökenli eleştiri yaklaşımları, her ülke sinemasına kolaylıkla uyarlanamaz. Örnek olarak Japon toplumunda yetişen birçok yönetmenin filmlerini alışılmış yöntemlerle basitçe açıklamak mümkün değildir. Bu nedenle okuma alanı genişletilmeli, sadece sinema sanatıyla ilgili metinlerin okunmasıyla sınırlı kalınmamalıdır. Filmi incelenecek toplumun yapısına dair sosyal araştırma, mutlaka, derinlemesine gerçekleştirilmelidir.

Çözümleme yaparak hem sosyal yapıyı hem de filmleri daha iyi anlayabilmek, ele alınan filmlerle kültür ve kültürün diğer alanları arasında bağlantı kurmayı gerekli kılmaktadır (Corrigan, 2007: 19). Bu doğrultuda film sadece bir izlence olmaktan çıkıp toplumsal anlamlarla kurulu yoğun bir anlatıya dönüşür. Bu anlatıyı çözümlemek, içinde yaşadığımız kültürün de irdelenmesine aracı olacaktır.

Gülseren Güçhan, sinema-toplum ilişkileri açısından, özellikle dünya sinemasında filmlerin içerikleri ile toplumsal değişimlerin paralel gittiğine dikkat çekmiştir. Buna göre "(...) film içeriklerinin değişmesi, toplumsal geniş bir kesimin değer yargıları, inançları, bakış açılarının da değişmesini gösterir" (Güçhan, 1992: 70). Sinemanın zaman zaman "öncü" filmlerle bu birlikteliği ileri bir adıma taşıması da önemlidir.

Türk filmlerine yönelik eleştiri yazılırken, filmin sosyolojik arka planı yeterince bilinmeyen öğelere yer veriyorsa, eleştiride bunların kısaca açıklanmasına ihtiyaç duyulur. Aksine, iyi bilinen veya farklı şehirlerde çok az değişikliğe rağmen uygulanan geleneklerin ve diğer âdetlerin açıklanmasına gerek yoktur. Örneğin, Yörük düğünlerinin özelliklerinin açıklanmaya/ özetlenmeye ihtiyacı varken, genel olarak gelinlere takılan kırmızı kurdelenin kültürel anlamının açıklanmasına gerek duyulmaz.

Eleştiri yazılırken toplumların sürekli değişim halinde olduğu, dönemsel değerlendirmelerin yapılabilmesi için yakın tarihli kaynaklara ulaşılması gerektiği unutulmamalıdır. Örneğin, 1940'lı yılların İstanbul'u ile 2000'li yılların İstanbul'u farklı özelliklere sahiptir. Günümüz toplumundaki iletişim(sizlik), sosyal yapı gibi olguların tanımlamasını yakın tarihli kaynaklara dayanarak yapmadan dönem filmlerini çözümleyebilmek mümkün değildir.

Diken ve Laustsen, sinemanın bize toplumsalın aşkın bir çözümlemesini sunduğunu savunmaktadır (2011: 22). Sinema toplumsal olanla ilişkisi bağlamında, aslında sanal ve gelecek bir toplumu işa-

ret eder görünür, yani ilk bakışta toplum şu anda mevcut değilmiş gibi yapılanır. Aslında filmlerde resmedilen toplum, gerçekte var olan toplumla birlikte ilerlemektedir. Bu nedenle gizlenmiş düşünceleri açığa çıkarmak, sosyolojik eleştiri yapmak ve birden çok kavramla eleştiriyi birbirine bağlamak bugünün değerlendirmesini de yapmanın aracıdır.

Sosyolojik eleştiri yapabilmek için; gerçek, temsil, inşa etme, alegori, toplum, ritüeller, mit, gelenek, kültürel değerler, küreselleşme, kapitalizm, kötülük, şiddet, kitle, aile, gündelik hayat, yaşam biçimi, değer kavramı, kimlik, toplumsal roller, kültürlenme, cinsiyet, stereotip, önyargı, öteki, ikili zıtlık, sınıf, faşizm, oryantalizm, modernizm, postmodernizm gibi birçok yaklaşıma ihtiyaç duyulacak ve bunlardan yararlanılacaktır. Bu kavramların çoğu diğer eleştiri türlerinde de karşımıza çıkar.

Dikkat edilmesi gereken noktalardan biri de, hangi ülke filmi irdeleme için ele alınıyorsa ona yönelik kavramların devreye gireceğidir. Örnek olarak adalet, sınıfsal sorunlar, "ağa"lık sistemi, mülkiyet, çarpık kentleşme, arabesk müzik, işsizlik, kaçakçılık, "kenar mahalle yaşamı" gibi konular, benzer durumları işaret etse de, Türkiye koşullarında diğer ülkelerden farklılık gösterir. Örneğin ülkemizde bulunan ortasınıf aile kavramını, toplumsal yapıyı, ekonomik durumun bireyler üzerindeki etkisini, aile içi şiddeti, kadın-erkek-yaşlı-çocuk ilişkilerini, stereotipleşmiş yargıları ve bunların dönemsel olarak değişimini değerlendirmeden, Fehmi Yaşar'ın 1990 yılında çektiği *Camdan Kalp* filmini eleştirmek olanaklı değildir. Bu film, kuma sorunu gibi sosyolojik olgular açısından incelenebileceği gibi kadın-erkek ilişkileri açısından feminist eleştiriden yararlanılmasını da gerektirir. Vurgulamak gerekirse sosyolojik eleştiri, diğer bütün eleştiri türlerinden yararlanır. Bunlar arasında ideolojik ve göstergebilimsel eleştiri önem taşır.

Toplumsal olanı incelerken ideolojik olandan bahsetmek gerekir. Çünkü filmler ürünü olduğu toplum ile onu etkileyen ideolojiler arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarmak konusunda önemli bir yere sahiptir. Bir filmin toplumsal olanla bağlantısı, üretim biçimleri üzerinde de etkide bulunur. Dönemin ideolojisinin anlaşılabilmesi için o dönemle ilgili çok sayıda sinema içi ve dışı yayına başvurulması gerekmektedir.

Göstergelerin toplumsal yapıyla ilişkisi de filmlerin okunmasında çok önemlidir. Göstergeler, belirli ölçülerde toplumsallaşmıştır (Guiraud, 1994: 112). Göstergebilimsel eleştiri içinde de ele alına-

cağı gibi, toplumsal göstergeler, simgelenen anlamların ve nesnelerin yerine geçer duruma dönüşmüştür. Toplumsal göstergelerin yananlam taşımaları, bu anlamların, toplumun bilinçaltında yerleşmiş olan kalıplarının ortaya çıkarılmasını gerekli kılar. Filmlerin çözümlenmesine yardımcı olan uylaşımlar da bu doğrultuda belirlenir. Yaşamın her alanına yerleşmiş olan göstergelerin sosyolojik yaklaşımla irdelenmesinde, göstergebilimin "toplumsal ruhbilime" bağlanabilecek çözümlemelere olanak sağlaması önemlidir.

Sinema üzerine önemli değerlendirmeleri bulunan Kurtuluş Kayalı'nın, Metin Erksan'ın sanatçı ve düşünce insanı kimliğinin araştırılması gerektiğine dikkat çeken yazısı, eleştiride, auteur yönetmen kimliği ile sosyal koşulların bir arada incelenmesi gerekliliğini örneklemektedir. Kayalı, dönemin sosyal koşullarına karşı Erksan'ın direncinin araştırılması isteğiyle, ilgi çekici bir eleştiri önerisi sunar: "Metin Erksan'ın müesses nizamdan önemli ölçüde farklı bir yerde durmasının temel nedenleri bir şekilde araştırılmalı, ayrıntılarına kadar anlaşılmalıdır. Bu tarz genel değerlendirmeler sadece sinema alanına ait değil. Genel bir düşünsel rüzgârın etkisi sinemayı etkilemiş görünmektedir. Dolayısıyla Metin Erksan'ın farklı konumu sadece sinemayla ilgili değil"dir (Kayalı, 2004: 71). Bu kısa alıntının dikkat çektiği yönelim, özellikle 1960'lı yılların ideolojik ve sosyal yapısının ve bu yapının düşünce dünyasını ve sanatçıları nasıl etkilediğinin ortaya konması gerekliliği üzerinedir. Bu dönem, ulusal sinema tartışmalarının en üst seviyeye çıktığı yılları işaret eder ve Metin Erksan sinemasını okumak için dönemin sosyolojik koşullarını bir bütün halinde değerlendirmek gerekir.

Sosyolojik yaklaşım açısından diğer bir örnek, Türk sinemasında sıklıkla ele alınmış olan "sınıf atlama sorunu" konusuyla verilebilir. Faruk Kalkan'a göre; Türk popüler sinemasında en çok işlenen konu olan "zengin kız-fakir erkek" teması, temelde sınıf atlama sorunundan başka bir şey değildir (1992: 32). Yeşilçam aile melodramları ve komedilerinde ele alınan bu konuyu, iç göç ve kentleşme problemleriyle ilişkilendirerek, eğilimin 1960 ve sonrasındaki sinemamızda önemli filmlerin yapılmasını sağladığını söylemek yeni bir eleştiri konusunu ortaya çıkarır.

Günümüzde özellikle internet üzerinden farklı ülke sinemalarına ve pek çok yönetmenin filmlerine erişebilmek, izleyici kitlesinin genişlemesine aracı olmuştur. Bu durum, filmlerin seyirci üzerindeki etkilerinin saptanmasını güçleştiren önemli bir unsurdur. Ayrıca,

bir iki yıllık sürelerin bile sosyolojik okumalarda çok sayıda değişime neden olduğu bir dönemde yaşadığımızı hatırlatmak gerekir.

Sosyal bilimlerin sinema dışındaki alanlarından yararlanan birçok kişinin filmlere yönelik sosyolojik çözümleme yapma gayretine de kısaca değinilmelidir. Bu durum yöntem farklılıklarını gündeme getirmekle birlikte, kültürel çalışmalar içinde filmlerin incelenmesi, sosyal yapıya dair önemli konuların tartışılması açısından önemlidir. Dikkat edilmesi gereken nokta ise, sosyolojik eleştirinin, toplumsal farz etmelere dayanan okumalara dönüşmesine izin verilmemesidir.

Gizlenmiş Olan'ı Görünür Kılmak İçin İdeolojik Yaklaşım

Film eleştirisi alanında ideolojik yaklaşımın önemli bir yeri vardır. İdeolojik yaklaşım özellikle sosyolojik eleştiriyle iç içe ilerler. İdeolojik yaklaşım, yine sosyolojik eleştiri gibi çok boyutludur ve birçok kavramı içinde barındırır. İdeolojik eleştirinin nasıl yapılacağını belirtebilmek için, öncelikle ideolojiyle ilgili temel noktalara değinmek gerekmektedir.

Kitle iletişim araçları söz konusu olduğunda ideoloji; "Çoğunlukla, göstergeler, anlamlar ve değerlerin bir egemen toplumsal iktidarın yeniden üretilmesine katkıda bulunma tarzları anlamına gelir; ama aynı zamanda siyasal çıkarlar ile söylem arasındaki her anlamlı konjonktürü de ifade eder" (Eagleton, 1996: 305). Özellikle Frankfurt Okulu üyeleri tarafından, medya ürünleri, egemen ideolojinin destekleyicisi, yeniden üreticisi ve devam ettiricisi olarak ele alınmıştır. Buna göre ideoloji, filmlerde ve diğer kitle iletişim araçlarıyla taşınan tüm çalışmalarda maskelenmiş ve gizlenmiş olarak bulunur (Berger, 1996: 60).

İdeolojik eleştiri, genel olarak, 1970'lerin sonunda Althusserci Marksizm'den ve Marksist kuramcı Antonio Gramsci'nin 1920'lerdeki "hegemonya" üzerine yazdıklarının yeniden değerlendirilmesinden aktarılan modelin film çalışmalarına uyarlanmasıyla başlamıştır (Langford, 2006: 22). Hegemonyanın rızaya dayanan özelliği, egemen söylemi yineleyen anaakım sinemanın seyirciyle ilişkisinin açıklanmasında önemli olmuştur.

İdeoloji, toplumsal gerçekliği "doğallaştırma" yoluyla sunar (Eagleton, 1996: 276). Doğallaştırma, filmlerdeki iletilerin "doğru" ve "gerçek" görünmesini sağlar. İletilerin doğallaştırılması, birey-

lerin ideolojik yaptırımı fark etmesine engel olur. Bir süre sonra düşüncelerin, davranışların ya da yaşamsal pratiklerin nedenleri ve kaynakları unutulur ve ideoloji hegemonik şekilde "görünmez" olarak yaşamlarımıza yerleşir. "İdelojiyi oluşturan iletiler genellikle doğallaştırılır; böylece ideolojinin orada olduğu fark edilmez" (Burton, 1995: 219).

İdeolojiye yaklaşımında, siyasetle ekonomiyi birlikte değerlendiren Karl Marx, kişilerin ideoloji karşısındaki durumunu ekonomik ve kültürel yapının önemi açısından ele almıştır. Yaptığı değerlendirmeye göre, bireyler, dış etkilerin yönlendirmesiyle mekanik şekilde hareket eden varlıklar olmasalar da, sosyal yaşam şartları içine gömülü yaşarlar ve dünyayı ancak "buğulu gözlükler" ardından görebilirler (Akt. Mardin, 2000: 32). Buğulu gözlük, dünyanın algılanmasının da buğulu olmasına yol açmaktadır. Marx'ın bu benzetmeyle açıkladığı "yanlış bilinç", sistematik hatayı oluşturur. Bu hata, kişinin içine gömülü olduğu toplumsal özelliklerden kaynaklanmaktadır. Buna göre, "İnsanların bilinci varlıklarını belirlemez, tersine, toplumsal varlıkları bilinçlerini belirler" (Marx ve Engels, 2001: 9).

Slavoj Žižek, Marx'ın ideoloji-gözlük benzetmesini tersine çeviren bir yorumla karşımıza çıkmaktadır. *Altyazı Dergisi*'nin Aralık 2007 tarihli sayısı için yaptığı röportajda Žižek, John Carpenter'ın *They Live* (1988) filmi üzerinden kendi ideoloji yaklaşımını aşağıdaki gibi dile getirmiştir:

> "İlkel ama doğru bir film, şu anlamda doğru, bütün bu bilgi, demokrasi, sizi bilgilendiriyoruz hikâyesi... Lacancı terimlerle konuşacak olursak, gözlükler sayesinde başat gösteren'i (*master signifier*) doğrudan görebiliyorsunuz. (...)
> Nedir beklenen? İdeolojinin bir gözlük olması... Gerçekliği olduğu gibi görebilmek için gözlüklerinizi çıkarmanızın gerekmesi... Burada benim hoşuma giden şeyse, bunu tersine çeviriyor olması. Kendinizi ideolojiden kurtarmak, özgürleşmek ve gerçekliği olduğu gibi görmek için gözlüklerinizi çıkarmanız değil, tam aksine, gözlükleri takmanız gerekir. İnsan doğası yoz ve kirlidir; doğal hale geri dönmek diye bir şey yoktur, doğal varlıklar olarak dünyaya baktığımızda bakışımız ideolojiktir. Özgürleşmek için gözlük takmamız gerekir. (...) Bir de gerçeğin siyah-beyaz olmasını seviyorum bu filmde. Çünkü ideoloji deneyimi eksilten bir şey değildir, aksine onun üzerine bir şeyler ekler" (Žižek, 2007: 55).

Marx'ın dile getirdiği yanlış bilince yol açan buğulu ideolojik gözlüklerin, Žižek tarafından özgürleştirici olarak nitelendirilmesi, "tarihsel" farklılaşmanın yanında, bireyden sosyolojik olana iler-

leyen "herkesin kendi ideolojisi" olacağı ve bunun da yanlış kabul edilemeyeceği fikrinin savunusunu taşır. Bu açıklamalara, yazılı değil sözlü olarak gerçekleştirilen bir ideolojik eleştiri olarak yaklaşılırsa, Žižek'in, kavramı –bir kaynağa dayanarak– hatırlattığını, bir film çerçevesinde tartıştığını ve kendi fikrini ileri sürdüğünü görmek mümkündür.

İdeoloji açıklamalarında bahsedilmesi gereken konulardan biri de, "devletin ideolojik aygıtları" kavramıdır. Marksist felsefeci Louis Althusser, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları* adlı yapıtında, Marksist ve yapısalcı yaklaşımları kültürel incelemeyle birleştirerek, kişilerin çevrelerindeki dünyayı algılamalarında belirleyici rol oynayan sosyal kurumları "devletin ideolojik aygıtları" olarak adlandırmıştır. Buna göre devletin ideolojik aygıtları baskı yapmaz ama etkileyicilikleri çok güçlüdür ve "ideoloji kullanarak işlerler" (Althusser, 2000: 33-35). Louis Althusser, ideolojinin varlığının ve etkilerinin devam ettirilmesinde bireyin çok önemli olduğuna vurgu yapmıştır. Althusser, ideolojinin toplumların tarihiyle açıklanması çabasını sınırlı bir yaklaşım olarak değerlendirmiş, ideolojinin tarihten çok, insan zihninin işleyişine yönelik olarak irdelenmesi gerektiğini savunmuştur. Ona göre, insan, ideolojinin taşıyıcısı ve yaşatıcısıdır ve tarih boyunca insan zihni aynı şekilde işlemiştir. Öyleyse ideolojinin tarih dışı yani tüm-tarihi kapsayıcı olduğunu söylemek mümkündür. Bu nedenle, "İdeolojinin tarihi yoktur" (Althusser, 2000: 47). İnsanın ideolojinin taşıyıcısı olması, onun üzerinde etkide bulunan yapılarla desteklenmektedir. İdeoloji, kültüre etkide bulunur, kültür de özne olarak bireyi yaratır. İdeoloji-kültür-özne yapılanması içinde bireyin ideolojiye boyun eğmesi, ideolojik aygıtlar aracılığıyla gerçekleşmektedir.

Gramsci ise, gerçeğin "tarihsel olarak değişebileceğine" inanmıştır. O halde "organik" bir ideoloji, Marx'ın dediği gibi yanlış bilinç değildir; tarihsel gelişimin özel bir aşamasına ve belirli bir siyasal ana uygun düşen ideolojidir (Akt. Eagleton, 1996: 174). Gramsci, kültür kavramına dikkati çekerek, ideolojiyi, sanat, hukuk, ekonomik etkinlik gibi bireysel ve kolektif hayatın bütün belirimlerinde üstü örtük olarak bulunan bir dünya görüşü olarak ele alır (Akt. Bottomore, 2002: 295). İdeolojiyi bireylere kabul ettirme rızayla gerçekleşir. Rıza için bireylerin iknası, ahlaki, entelektüel ve kültürel şekilde olabileceği gibi fiziksel güç, zorlama ya da baskıyla da yapılabilir. Gramsci, yeniden düzenlenen ve hiç durmadan kendini yenileyen hegemonya ile egemen ideolojinin zamanın değişimine karşı korunduğuna dikkat çeker. Kültürün özünü oluşturan hege-

monyada, egemen iktidar, hâkimiyeti altındaki insanların rızalarını kazanmak amacıyla stratejilere başvurmaktadır.

"Egemen ideoloji verili bir kültürdeki egemen bakış açısıdır" (Burton, 1995: 168). Medyanın büyük bölümü egemen ideolojiyi seyircisine sunar. Ancak filmler, egemene karşı alternatif olan ideolojilerin sergilenmesinde önemli araçlar konumuna da gelebilirler. Bununla birlikte, "Egemen ideolojiler ve bazen de bunlara muhalif olanlar, sık sık, birleştirme, sahte özdeşleştirme, doğallaştırma, aldatma, kendi kendini aldatma, evrenselleştirme ve rasyonalize etme gibi araçlara başvururlar" (Eagleton, 1996: 305).

Berna Moran, ideolojinin zaman zaman söyleyemeyeceği şeyler olduğuna, örtbas etmek zorunda olduğu gerçekler bulunduğuna dikkat çeker. Bu durumda gerçekler, yapıtlarda suskunluklar ya da boşluklar olarak kendini belli edecektir. O halde eserde ideolojiyi görünür kılan "söylenenler değil, söylenmeyenler" olabilir. Eleştirmenin söylenmeyeni ortaya koyması, okurun aydınlanmasına olanak tanır (Moran, 1994: 61). Bu durum özellikle feminist eleştiri içinde, "filmlerde kadının 'yok' oluşu" konusunda karşımıza çıkacaktır. Graeme Burton da, ideolojik yokluğa dikkat çeker, ona göre de; "Mevcut olmayan da mevcut olan kadar anlamlı olabilir" (1995: 21).

İdeoloji üzerine yazanların ortak noktası egemen ideolojinin verili bir ideoloji olduğudur. Eleştirmen sadece bunlara dikkat çekebilir, bununla birlikte ideolojilerin farkına varmak ve onları "doğallığından" çıkarmak okuyucunun/izleyicinin görevidir.

Bu genel değerlendirme doğrultusunda, ideolojik eleştiri, aşağıda örneklendirilmiş kavramlarla çok daha fazla terimin bir ya da birden fazlasının tartışılmasını gerekli kılar: Egemen ideoloji, alternatif ideolojiler, doğallaştırma, altyapı-üstyapı kavramları, yanlış bilinç, adalet, toplum, aile, sınıf, cinsiyet, belirli bir sınıfın ahlaki değerleri, yabancılaşma, hegemonya, özne, sanat vd.

İdeolojik yaklaşımda, sosyolojik eleştiride olduğu gibi, bu kavramların diğer eleştiri türleri içinde ele alınması mümkündür. Örneğin aile kavramı, hem siyasi ideoloji, hem ekonomik yaklaşım, hem de toplumsal cinsiyet açısından ele alınabilecek geniş bir alanı işaret eder.

Terry Eagleton, ideolojinin söylemsel ve göstergesel olarak değerlendirilmesinden bahsetmiştir (1996: 269). Eagleton, göstergeler maddi olduğu için ideolojinin de maddiliğini vurgulamakta, aynı zamanda anlamlarla ideolojinin ilişkisini kurmaktadır. Göstergeler

ve söylemlerle bağ kurmak, toplumsal bir yaklaşım olarak, ideoloji ile sinema arasında çözümleme yöntemi için kullanılabilirdir. Bu durumda, ideoloji, toplumsal yapı ve gösterge birbirine bağlı şekilde işletilir.

İdeolojik yaklaşımın, film çalışmaları alanında tarihsel eleştiri içinde de önemli bir kullanımı alanı bulunmaktadır. Tarihsel eleştirinin büyük bir bölümü, ideolojik çözümlemeden yararlanmak zorundadır.

"Geçmişi Yeniden Şekillendirme"yi İrdelemek İçin Tarihsel Yaklaşım

Tarihsel eleştiri, iki kapsamda ele alınabilir. İlki, yapıldığı döneme ait ideolojik ve sosyal koşullarla ilişkilendirerek, filmleri üretim koşullarıyla ilgili durumlarla tarihsel bağlamları içinde ele almak, ikincisi de aynı ilişkilendirmeden yararlanarak filmlerin içindeki tarihsel anlatıları incelemektir.

Timothy Corrigan, tarihsel yaklaşımın maddelerini şu şekilde sıralar (2007: 110):

> "a) Filmlerin kendi aralarındaki tarihsel ilişkiler; örneğin bir yazarın, 1930'lardan bir filmdeki dekor kullanımını, 1970'lerden bir filmle kıyaslaması ve karşılaştırması. Burada türsel yaklaşımdan da yararlanılması gerekeceği dikkate alınmalıdır.
> b) Filmlerin üretim koşullarıyla olan ilişkileri; örneğin endüstri yapılanmasının irdelenmesi.
> c) Filmlerin alımlanmalarıyla olan ilişkileri; örneğin televizyonun film izleyicilerinin beklentilerini nasıl değiştirdiğinin tarihsel bağlamı içinde incelenmesi."

Eleştiriye başlarken bir filmin tarihsel arka planının hangi açıdan ele alınacağına karar vermek gerekmektedir. Yapılacak eleştirinin başlangıç noktasının, filmi bir ürün olarak dışsal bir öğe konumunda tarihsel bağlamında incelemek mi, yoksa içerik açısından kurduğu evrene yönelik anlamları tarihsel arka plan içinde araştırmak mı olacağına karar verilmelidir.

Tarihsel eleştiri, hangi dönemin hangi yönüyle ve hangi bakış açısıyla ne kadar ele alınacağına dair sınırların belirgin şekilde çizilmesini gerekli kılar. Ayrıca "geçmişi yeniden şekillendirmek" gibi bir özelliğe bürünen sinema filminin taşıdığı ideolojik bakış açısını eleştirmek, büyük oranda sorumluluk istemektedir. Film üretimi,

doğal olarak ideolojik bir etkinliktir ve film; yapımcı, senarist, yönetmen gibi kişilerin ideolojileriyle şekillenir. Eleştirmenin aracılık rolü, belirli duygusal kalıpları ve yargıları taşıması muhtemel bu üretimin karşısında, irdelemenin tarafsız duruşa temellenmesini gerektirir. Tarihsel eleştiri için, filmin sadece bir çıkış noktası olarak ele alınması, birçok kaynağa ulaşılmasıyla inceleme alanının geniş tutulması gerekir.

Ryan ve Kellner, filmlerde temsil edilen tarihin, biçimlendirilebilir bir fenomen olduğunu dile getirmiştir (1997: 422). Buna göre tarih ve toplum, ideolojik olarak paylaşılan bir temsil mücadelesi alanı olarak değerlendirilebilir. Tarihin yeniden perdeye taşınmasında, farklı ideolojik görüşlerin her biri, geçmişi yeniden biçimlendirecek ya da inşa edecektir. Buna göre her ideolojik yaklaşımın, tarihi perdeye taşıması ideolojik içerik içerir.

Dönemsel yapılar, gizlenen anlamların zaman içinde okunmasını değiştirebilir, gizli anlamlar daha da gizlenip tamamen gözden kaybedilebilir. Bu nedenlerle, bir filme yönelik eleştiri, o dönemin düşünüş ve anlayış yapısına uygun geliştirilmelidir. Tarihsel yaklaşım içinde filmin öyküsüne yönelik açıklama, filmin dönemsel olarak ülkede yaşanan savaşlar ya da siyasi değişimler gibi özellikleriyle ilişkilendirilmesini gerektirir. Örneğin günümüzde çekilen bir Çin filminde, Tiananmen Meydanı'ndaki tarihi olayların karakterler üzerinde yarattığı etkinin ele alınması, olayların geçtiği dönemdeki yapılanmanın irdelenmesini gerekli kılar.

Ayrıca, tarihsel yaklaşım aracılığıyla, sinema tarihindeki eski filmlerde yer alan günümüze dair anlamlar ortaya çıkarılabilmekte, tarih içinde unutulmuş bazı filmlerin de eleştirel açıdan değerlendirilmesi ve ilgi görmesi olanaklı hale gelmektedir (Özden, 2000: 104).

Filmleri irdelerken; ele alınan film ya da filmlerin ötesine geçerek döneme ait siyasal, sosyal ve kültürel yapının, sinema üretim sisteminin araştırılmasının ve sorgulanmasının gerekliliği vurgulanmalıdır. Örneğin, 1960'lardaki Yeşilçam döneminde dağıtım sisteminin özelliklerinin ele alınması; yapım öncesi, yapım ve yapım sonrası sistemlerinin geçmişe yönelik incelenmesi ya da bugünle kıyaslanması; doğrudan film ya da belirli filmler içinde geçmişe yönelik verilerin irdelenmesi gibi konular, geçmişe dayalı bilgileri dikkate alan tarihsel incelemeyi gerektirir.

Tarihsel yaklaşım hakkında yazılacak birkaç soru, eleştiriye başlama noktasında yazara yardımcı olabilir:

Filmin çekilme tarihi ile anlattığı dönem aynı mıdır? Değilse geçmişi nasıl şekillendiriyor? Filmin tarihsel arka planı (biçimsel vb.) anlatımı nasıl etkiliyor? Tarih-sosyoloji, tarih-türsel özellikler gibi diğer eleştiri biçimleriyle kurulabilecek ilişkiler var mı? Varsa, bu biçimler filmi –üretimini, dağıtım sürecini ya da anlamını– nasıl etkiliyor? Film, zamanının bir ürünü mü? Yoksa zamanının gerisinde/ilerisinde bir anlatıya mı sahip? Nasıl?

Tarihsel eleştiri, ideolojik ve sosyolojik eleştiriyle yakın bağ içindedir, bu nedenle tarihsel eleştiri gerçekleştirilirken bu yaklaşımların irdelemelerde kullanılması gerekmektedir.

Anlam Üretiminin Elemanlarını Saptamak İçin Göstergebilimsel Yaklaşım

Göstergebilimsel yaklaşım içinde ele alınacak kavramlar, diğer eleştiri yöntemlerinden çok daha fazla terimi, tüm film eleştirisi türlerine yerleştirmiştir. Göstergebilim, anlam üretiminin analiz edilmesine dayanmaktadır. Göstergebilim (semiyoloji), genel olarak "göstergeler, gösterge sistemleri ve bunların anlamları üzerine yapılan çalışmalar"ı ifade eder (Burton, 1995: 221).

Göstergebilimciler, göstergeler evreninde yaşadığımızı, sanat ya da sinema alanıyla sınırlı kalmayacak şekilde hayatın her noktasında karşımıza çıkan nesnelerin gösterge özelliği taşıdığını iddia etmektedir. Buna göre, her gösterge, bireyler için anlam taşımakta ve göstergeler aracılığılıyla kişilerin toplumsal anlamlarla bağları kurulmaktadır. Öyleyse göstergebilim, anlam dizgelerini ortaya koymak ve hem anlamlamanın oluşum ve kavranım koşulları üzerinde genel bir düşünce, hem de anlamlı nesnelerin somut çözümlemelerinde uygulanacak bir yöntemler bütünü olmak ister (Yücel, 2007: 93).

Gösterge terimi, modern dilbilimin kurucusu kabul edilen Ferdinand de Saussure ile gündeme gelmiş olsa da, kavram, birçok kuramcının çalışmasıyla geliştirilmiştir. Saussure, göstergebilimi, "Göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bilim" olarak tasarlamıştır (Akt. Guiraud, 1994: 17). Buna göre, göstergebilim, yaşamdaki göstergeleri inceleyerek buradan toplumsal ruhbilime, en son da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim olabilir.

Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş çalışmasında Roland Barthes, göstergebilim ve nedensellik kavramı arasındaki bağa işaret eder. Barthes'ın "işlevler" ve "belirtiler" olarak tanımladığı bi-

rimler, anlamın yaratılmasında ve anlatıların çözümlenmesinde eleştirmene yardımcı olur (1988: 24-25). İşlevsel birim, sözcenin söyleniş biçimi değil, söylemek istediği şeydir. Belirtiler ise; anlatı kişileriyle ilgili karakter belirtileri, kimliklerle ilgili bilgiler, karakterlerin bıraktığı genel izlenime yönelik belirtmeler gibi öykünün anlamı için gerekli kaynaklar konumundadır. Çözümleme açısından ipucu sağlayan bu belirtiler, imgeler yaratır. Barthes'a göre imge, polisemik yapıya sahiptir yani dilsel göstergeleri de içeren diğer göstergelerden ve açık uçlu-çoklu anlamlamadan oluşur (Akt. Stam vd., 1992: 29). Bu nedenle çözümleme asla kolay işleyen bir süreç olamaz.

Göstergebilimsel yaklaşım için gereken kavramlara değinmeden önce, "gösterge"den (*sign*) bahsetmekte yarar bulunur.

Saussure'e göre, gösterge, bir kavram ile bir işitim imgesinin birleşimidir (1998: 20). Kavram ve işitim öğeleri birbirlerine sıkıca bağlıdır ve biri öbürünü çağrıştırır. Gösterge bir uyarıcıdır ve uyandırdığı imge zihnimizde başka bir uyarıcının imgesine bağlanır. "Göstergenin işlevi, bir iletişim doğrultusunda bu ikinci imgeyi canlandırmaktır" (Guiraud, 1994: 39). Bu doğrultuda anlamı olduğuna inanılan her şey gösterge olabilir. Göstergenin anlamı, bireyin deneyimlemesiyle öğrenilir ve kabul edilir. "Göstergelerin kendi başlarına bir anlamları yoktur. Yani vücut hareketleri ya da resimlerin unsurları, onların bir anlama sahip oldukları üzerinde anlaştığımız için birer gösterge haline gelir" (Burton, 1995: 221).

Saussure, göstergeyi açıklamak için kavram ile işitim imgesinin yerine "gösterilen" (*signified*) ve "gösteren" (*signifier*) sözcüklerini koymayı önermiştir. Gösteren, bir düşünceyi ya da anlamı dile getirmede kullanılan sözcük ya da sözcüklerdir. Gösterilen ise, bir göstereni anlama ya da yorumlamada kullanılan kavramdır (Mutlu, 1995: 140-144). Göstergede, gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki, iletişim biçimleri arasında ortak ve belli ya da belirsiz bir anlaşma üzerine kurulmuştur (Gündeş, 2003: 181). Gösteren, bir göz kırpış, bir kamera açısı, bir sözcük gibi, göstergenin bir şeyi işaret eden bir parçasıyken, gösterilen, göstergenin olası anlamının bir parçasıdır, çoğu zaman birkaç olası anlama da gönderme yapabilir (Burton, 1995: 220-221).

ABD'li Charles Sanders Peirce'e göre; göstergeler, görüntüsel gösterge, belirti ve simge olarak bölünmüştür (Akt. Wollen, 2004: 109). Görüntüsel gösterge, nesnesini, nesnesine olan benzerliğiyle temsil eden göstergedir ve temsil ettiği şeye benzer (Wollen, 2004:

110 ve Mutlu, 1995: 139). Ayrıca, "Kutsal kişi, varlık ve tanrıları resimlerle görüntüleme"yi de işaret eder (Guiraud, 1994: 139). Resimler genellikle görüntüsel gösterge olarak adlandırılır; çünkü kendi konularına benzerler. Görüntüsel gösterge, türün, bu türle ilgili anlamlarla çok fazla yüklenmiş olan simgesel bir unsurudur. Bir görüntüsel gösterge gerçekte türün bir simgesidir; örneğin dedektiflik filmi türünün simgeleri yağmurluk ve fötr şapkadır (Burton, 1995: 220). Belirti ise, kendisi ile nesnesi arasında bağ oluşturma özelliğiyle gösterge kimliği kazanır. Simge, ifade ettiği şeyle hiçbir gerçek ilişkisi olmayan ratlantısal göstergedir. Örneğin kelimeler simgeseldir (Burton, 1995: 225).

Sinemasal gösterge ya da sinema dili, sözel dil gibi, belirti ve görüntüsel göstergelerin yanında simgesel göstergeyi de içermektedir. Sinemanın simgesel, dolayısıyla kavramsal boyutunun varlığını kabul etmek özellikle önemlidir, böylelikle nesnel eleştirinin temel güvencesi sağlanmış olur. "Görüntüsel gösterge kaygan ve değişkendir; eleştirmenin ele geçirme çabalarına karşı koyar" (Wollen, 2004: 136). Gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin rastlantısal, nedensiz ve yapay oluşu yani bir kelime ile içeriği ya da gösteren ile gösterilen arasında mantıksal bir bağın olmayışı da, metinlerde anlamı bulmayı ilginç ve zor kılar (Berger, 1996: 16).

Burada pek çok yazarın dikkat çektiği bir nokta, konuşulan dil ile sinema dili arasında aşırıya kaçan benzerliklerin kurulmasının bir risk oluşturduğudur. Örnek olarak Christian Metz, sinemayı, konuşma dili gibi karmaşık bir sistem olarak görmez. Ona göre, sinema, kendisi çeşitli sistemleri içine alan bir dil ya da söylem şeklinde, "dilden çok dilyetisi olarak" tanımlanmalıdır (Metz, 1998: 229). Sinema, daha önceden var olan ve kendilerine has kurallarını yitirmemiş olan, görüntü, söz, müzik gibi çok sayıda anlatım biçiminin birleşmesinden oluşur. Sinema, yinelenen bazı düzenleme biçimlerine, genellikle kodlaşmış şemalara, değişik kalıplara sahiptir ve bu doğrultuda adeta bir "söylev"i hatırlatmaktadır (Metz, 2012(b): 188). O halde, konuşulan dil ile sinema dili arasında abartılı benzerlikler kurmaya çalışmak en başından anlamlı değildir. Metz, sekansı oluşturan imgeler ile cümleyi oluşturan kelimeler arasında bağ kurulmasını "olanaksız" olarak nitelendirir. Sadece eğer bu konuda bir zorlama yapılırsa, "plan, bir önerme niteliğine sahip söylev parçasına" benzetilebilir, yoksa çekim-kelime, sahne-cümle gibi bir bağ geliştirmek doğru olmayacaktır.

Bunun yanında, sinema ilk ortaya çıktığında esas olarak "görüntülü söylem"i beraberinde getirmiştir. Bu nedenle sinemanın özgüllüğü, film söylemi ve görüntülü söylem düzeyleriyle ele alınmalıdır.

James Monaco, sinemanın "kendine özgü bir dil gibi" olduğunu kabul etmesine rağmen, önemli bir farklılığı o da vurgular. Dil sistemleri gösteren ile gösterilen arasında çok büyük farkın olmasıyla gücünü ortaya koymaktadır, oysa sinemanın gücü, gösteren ile gösterilen arasında böyle bir farkın olmamasından ileri gelir. Örneğin sinemada, "bir gül, bir gülün görüntüsü olan bir gül görüntüsünü içerir". Öyleyse, sinemada gösteren ve gösterilen hemen hemen özdeştir (Monaco, 2001: 154). Monaco'nun sinemaya verdiği anlamlandırma genişliği, sanatçı olarak yönetmenin seçim şansının sınırsız olmasıyla kendini gösterir. Yönetmen çok sayıdaki gül türünden birini ve bu gülü görüntülemenin de çok sayıdaki yöntemlerinden birini tercih etmekle, kendi istediği gösteren ve gösterilen ilişkisini kurmaktadır. Bu tercihler, anlamın ortaya çıkarılmasında yararlanılan, göstergebilim içindeki iki eksene, dizisel ve dizimsel yapılanmaya işaret eder. Bu doğrultuda göstergebilim içinde önem taşıyan ve eleştiride kullanılabilecek diğer kavramları özetlemekte yarar bulunmaktadır:

(Buradaki kavramlar için genel olarak Christian Metz'in *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler* (*I.-II. Cilt*, 2012), Pierre Guiraud'un *Göstergebilim* (1994: 129-145), Arthur Asa Berger'in *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri* (1996), Erol Mutlu'nun *İletişim Sözlüğü* (1995) çalışmaları ve diğer kitaplar referans alınmıştır):

Anlamlama-Anlamlandırma: Anlamlandırma, bir göstergenin; bir nesnenin, bir varlığın, bir kavramın, bir olayın zihinde canlandırılmasına aracılık etmesiyle gerçekleşir. Gösterge, anlamı aktarır, bireyin zihni anlamı oluşturur. Anlamlandırma; anlamın eklemlenişi, üretiliş ve kavranışı anlamlarına da gelir. "Anlam bir *durum* ise, anlamlama bir *olay*dır" (Guiraud, 1994: 129). Daha teknik bir dille, göstergeye gösteren, olası anlamların her birine gösterilen ve alıcının göstergeye verdiği anlama da anlamlandırma denir (Burton, 1995: 40). Bu doğrultuda çözümleme, görünenin ötesinde, kendilerini bir araya getiren anlatımlar aracılığıyla yorumlanabilir nitelik kazanan ama dilbilimsel dizgenin kapanışlarını, dolayısıyla bileşimlerini "programlamadığı" çok sayıda anlamlamaya ulaşır (Tamba-Mecz, 1998: 138).

Göstergelerin anlamları, göstergeye doğal olarak ait değildir, öğrenilirdir. Gösterge ve anlam arasındaki bu ayrım, bireylerin aynı

gösterge ya da materyali farklı anlamlar ifade ediyormuş gibi görmelerini açıklar (Burton, 1995: 40). Christian Metz, anlamlandırmayı "mesajların izleyiciye taşındığı bir oluşum" şeklinde tanımlar (Akt. Andrew, 1995: 240).

Metz, sinematografik anlamlandırmanın az ya da çok her zaman güdülenmiş olduğunu, asla rastlantısal olmadığını savunur (1999: 75). Güdülenmede film ile kültür arasındaki ilişki, semboller aracılığıyla sürdürülmektedir. Sembolik sistemin dilyetisi gibi kullanılışı, filmin sosyolojik ve ideolojik söylem olarak işlemesine neden olur. Filmin içindeki farklı anlamlara yorumlanabilecek her gösterge, bir kod aracılığıyla izleyiciye ulaşmaktadır. Metin içinde kodlanmış mesajlar, izleyicinin zihninde bağ kurabilmesi için kültürel bilgiden yararlanılmasını gerekli kılar. Bu nedenle kodlar toplumsal ortamda konumlanır. Kültürel kodların çok boyutlu yapısı, her izlemeyi, yeni bir kurma olarak düzenlemektedir. Çünkü okur/izleyici, kodları, kendi anlamlandırma sistemini kullanarak, her seferinde yeniden adlandırır (Wolff, 2000: 107). Öyleyse göstergebilimsel çözümleme, toplumsal yapıya işaret eden sosyolojik yaklaşımla sıkı ilişki içindedir. Aynı zamanda, ideolojik çözümleme ve bireyi işaret eden psikanalitik yaklaşımla da işbirliği gerçekleştirilmelidir.

Temel Anlam-Düzanlam (*denotation*): Bir nesnenin, bir iletişim dizgesinin "mantıksal, nesnel, değişmez anlamı"dır (Guiraud, 1994: 134-143). Temel anlam, olağan ve sapmacasız anlamı işaret eder. Genel olarak göstergebilimciler için iletiler ve anlamlar, şifrelenmiş olarak izleyiciye sunulur ve çözülmeyi bekler (Wolff, 2000: 106). Bununla birlikte iletiler, "kendisi" olan temel anlamı her zaman barındırır. "Düzanlam, gösterilenin nesnel olarak ve olduğu gibi kavranmasıyla oluşur. Yananlamlarsa, göstergeye biçimi ve işlevi nedeniyle bağlı özel değerler anlatır" (Guiraud, 1994: 45). Sanatsal ürünler, genellikle yananlam ağırlıklıdır.

Yananlam (*connotation*): Bir nesnenin, bir iletişim biçiminin, sürekli anlamsal öğelerine ya da düzanlamına kullanım sırasında katılan ve bildirişenlerin tümünce algılanmayan, ikincil kavramlara, imgelere, öznel izlenimlere vb ilişkin olan duygusal, coşkusal ikincil anlam, öznel çağrışımsal değerdir (Guiraud, 1994: 144). Yananlamlar uylaşımlarla işler. İzleyici, temel anlama eklenen ya da onu aşan yananlamı kültürel olarak tanımlanmış ve bireysel olarak içselleştirilmiş uylaşımla anlamlandırır. Aksi takdirde tanımlamada ya da değerlendirmede bulunamaz. Metz, sinematografik yananlamın daima simgesel olduğunu savunmuştur (2012: 108).

Düzgü-Kod (*code*): Düzanlam ve yananlam kavramlarının çözümlenmesinde yararlanılan kodlar, göstergelerin konuşma, yazı ve resimler gibi belirli şekillerde toplanmış biçimine denir. Bu kodlar kendi gelenekleriyle ya da nasıl anlaşılacaklarını açıklayan yazılı olmayan kurallarla tanımlanır (Burton, 1995: 40-41). Kodlar, toplum ve kültür içinde öğrenilen, karmaşık çağrışım kalıplarıdır. Kodlar, hem mesajı gönderen hem de alan tarafından anlaşılır olmalıdır. Başka bir deyişle, kelimeler, davranışlar, renkler, sesler ve bunun gibi kodların kullanımında, bu kodlarla ilgili ortak anlamlar üzerinde uzlaşma sağlanmış olmalıdır (Martin ve Ringham, 2000: 34). Öyleyse kodlar, sözleşmeye dayalıdır. Bireylerin zihinlerinde yer eden kodlar, iletişim araçlarında bulunan göstergeleri ve simgeleri yorumlama tarzımızı etkiler. "Toplumsallaştırılmış ve bir kültür verilmiş olmak, birtakım kodlar öğretilmiş olmak demektir" ve bu kodların büyük bir bölümü kişinin toplumsal sınıfına ve coğrafi konumuna özel şekillenmektedir (Berger, 1996: 30-31). Kodların toplumsallaşma sürecinin parçaları olarak öğrenilmesi, kuralların fark edilmeden kabul edilmesine ve uygulanmasına yol açmaktadır. Kodlar, "Bize çok doğal geldikleri için görünmez olurlar" (Burton, 1995: 41). Eleştirinin amaçlarından biri, bu kodları hem ürün hem de izleyici açısından görünür kılmaktır.

Berger, kodların "tutarlılık, saklı olmak, somutluk, süreklilik, geniş kapsamlılık" gibi özellikleri olduğunu vurgulamıştır (1996: 33). Bu doğrultuda kodlar, simgesel sistemler halinde işler ve filmlerde tekrarlanarak toplumsal hafızada tutulur. Popüler kültürdeki kodlar, özellikle anaakım sinema içinde yer alan filmlerde ya da melodramlar gibi tür filmlerinde, sinema dışında; dedektif öykülerinde, pop müzikte ve benzer birçok alanda kabul edilmiş kuralları işaret eder.

Temsil-Betimleme (*representation*): Jacques Rancière, temsil etmeyi, bir sanat düşüncesi rejimi olarak ele alarak irdeler ve her varlık, olay ya da durumun sanat araçlarıyla temsil edilip edilemeyeceği konusunu araştırır. Rancière'e göre, temsil, görünür bir biçim üretmekten çok, bir "eşdeğer" sunma işidir (Rancière, 2008: 112). Buna göre görüntü, kaydedilen şeyin kopyası ya da ikizi değildir; görünen ile görünmez olan arasında kurulan ilişkiden ileri gelir. Öyleyse, "Görüntü, fotoğrafçı veya sinemacının karşısında duran şeyin röprodüksiyonundan ibaret değildir" (Rancière, 2010: 87). Kaydedilen görüntü, bir başkalaşma ve bozulmadır. Bu başkalaşma, mecazlarla işler.

Guiraud'a göre ise temsil, ortada olmayan bir şeyi imleme yoluyla aktarma; bu işlevi yapan göstergedir (1994: 131). Örnek olarak anaakım sinemada kadınların, çocukların, yaşlıların temsili belirli stereotiplerden oluşmaktadır. Stereotipleşmiş temsiller, daha önceki yerleştirmeler aracılığıyla seyirci tarafından öğrenilmiştir ve öykünün anlaşılmasına yardımcı olur (Hayward, 2006: 384).

Çıkarsama (*inference*): Bir önermenin, daha önce benimsenmiş önerme ya da gerçekle bağlantısından hareket edilerek benimsenmesine dayanan uslamlama biçimidir. Çıkarsama bilimsel yönteme kaynaklık eder. Örneğin tümdengelim bir çıkarsama yöntemidir. Özellikle tür filmi üzerine eğilen sinema çalışmalarında çıkarsama kavramının tartışmalı şekilde ele alındığı görülür. Tür çalışmaları yapan bazı yazarlar, aynı türdeki filmler hakkında çıkarsamadan yararlanarak ortak değerlendirmelere varılabileceğini savunurken, diğerleri, bu yaklaşımların tür filminin tanımlanmasında hatalara neden olacağına dikkat çeker (bkz. Tudor, 2011: 117-125).

Sapmaca (*figure*): Yeni bir imge yaratmak amacıyla olağan dizgeden sapmadır. Dilbilim terimi olarak sapmaca, "bir gösterge ya da göstergeler bütününün gerçek anlamı dışında kullanılması"dır. Söyleme incelik, canlılık ve etkinlik kazandırmak için, sözcüklerin kullanım ve anlamlarında değişiklik yapmayı içerir. Örneğin sözle ifade edilmesi beklenen bir anlatıda birden şarkı söylenmeye başlanması sapmacayı işaret eder. Ancak sapmaca, değişikliği uyguladığı andan itibaren tanınır hale dönüşür ve sapmaca özelliğini kaybeder. Çünkü değişiklik, zamanla olağanlaşır ve geleneksel kullanımlara evrilir (Guiraud, 1994: 139-140). Verilen örnek çerçevesinde müzikal filmlerde söylenen şarkılar, artık bir sapmacayı işaret etmez.

Düzdeğişmece-Düzsapmaca (*metonymy*): Yunanca "ad değiştirme" kavramına dayanmaktadır. Metonimi, "Bütünü işaret eden, bütünün yerine geçen parça" anlamına gelir (Hartley, 2005: 145). "Gazetenin en güçlü kalemi" denildiğinde gazeteci/köşe yazarının anlaşılması buna örnektir. Düzdeğişmece, "Kastedilen şeyin, özgün olanın, bir özelliği olan bir şeyle temsil edildiği bir söz mecazı; bir şeyin parçasını ya da bir öğesini bütünü temsil edecek şekilde kullanma"dır (Mutlu, 1995: 104). Birbiriyle yakın ya da uzak bağlantısı bulunan iki kavramdan birinin doğrudan doğruya ötekinin yerine kullanılması biçiminde yapılır. Örneğin; "Bütün şişeyi içti" tümcesinde şişe metonimik olarak içeriğindeki içecek ya da içki yerine kullanılmıştır (Guiraud, 1994: 134-135). Bir polisiye film-

de mekânlar kentin düzdeğişmeceleri olarak görülür ve seyircinin kente yönelik görüşünü belirler. Düzdeğişmeceler sayesinde öykünün geri kalan kısmını izleyici, zihninde kurmaktadır. Düzdeğişmeceler doğal gibi algılanır ve kolayca kabul edilirler. Farklı bir düzdeğişmece anlam sistemine eklendiğinde meydana gelecek değişiklikler çoğunlukla fark edilmez (Mutlu, 1995: 105). Hollywood klişelerinin çoğu düzdeğişmecelerden yararlanır: Dökülen takvim yaprakları, bir lokomotifin dönen tekerlekleri buna örnek gösterilebilir (Monaco, 2001: 163).

Eğretileme-Metafor (*metaphor*): Bir sözcüğü bilinen anlamına yakın olmakla birlikte ondan değişik anlamlı bir başka sözcük yerine kullanarak yapılan sapmacadır. Örneğin "Üzüntünün kaynağı" deyişinde, su çıkan yer anlamındaki kaynak sözcüğü, neden ya da köken yerine kullanılmıştır (Guiraud, 1994: 135). Bu bir eğretilemedir. Ya da "içimde yanan ateş" denildiğinde aşk kavramından bahsedilmektedir. Eğretilemede, iki şey arasındaki ilişki, benzerliğin kullanılmasıyla bildirilir (Martin ve Ringham, 2000: 84 ve Berger, 1996: 29).

Söylem (*discourse*): Bir bildiri ileten anlatım bütünü ve cümlelerin üstünde dilin örgütlü bir kullanımıdır (Mutlu, 1995: 309). Çağdaş göstergebilimin inceleme konusu söylemdir. "*Dil*, herhangi bir konuşucunun doğru yapıda sözcükler üretmek amacıyla sürekli kullanma durumunda olduğu öğeler ve kurallar bütünüdür. *Söylem*, herhangi bir konuşucunun, somut ve belli bir durumda yerini bulacak özel bir bildiriyi gerçekleştirmek amacıyla dilin birikimi içinde yaptığı seçimlerin sonucudur" (Guiraud, 1994: 141). Filmsel metin, sinema dilinin düzgülerinden yararlanarak oluşturulan ve gerekleştirilen sinema söyleminin bir birimidir (Gündeş, 2003: 42).

Söylen-Mit (*myth*): Yunanca *mythos* yani anlatı kelimesine karşılık gelmektedir. İnsan ya da doğa olaylarını açıklamak amacıyla doğaüstü varlıkların olağanüstü eylemlerini efsane biçiminde anlatan ve kuşaktan kuşağa geçen anlatı biçimidir (Guiraud, 1994: 141). Mitler, toplumların tarih ve kültürünü açıklamakta başvurulan birincil kaynaklardır. Aynı zamanda gerçekliğe aracılık ederler (Hayward, 2006: 282). Mitler zaman içinde değişik özellikleri bünyelerine alarak şekillenir ve günlük yaşamın parçası haline dönüşürler.

Simge (*symbol*): Bir şeyi temsil eden ama onunla doğal bir ilişkisi olmayan bir sinyaldir (Mutlu, 1995: 302). Siyah rengin yas simgesi olması buna örnek gösterilebilir.

Dizisellik/Dizimsellik: Dizi (*paradigm*), göstergelerin birbirinin yerine geçebilecek şekilde var oluşlarını simgeleyen seçim yapılan birimler kümesidir. Dizisel aşamada, benzerler arasından seçim yapma vardır. Örnek olarak alfabedeki harfler bir dizidir ve kelimeler, diziden seçim yapılarak oluşturulur. Dizim (*syntagm*) aşamasında ise, dizilerden seçilenlerin yan yana getirilmesi vardır. Cümlenin kuruluşu dizimseldir, sözlerin arka arkaya dizilmesiyle anlamlı bir bütün oluşturulur (Mutlu, 1995: 98). Sinemada yönetmen birden çok çekim dizisinden birini seçer. Bu seçimlerin arka arkaya eklenmesiyle de film oluşur. Dizisel ve dizimsel yapılanmalar, filmin ne anlama geldiğini anlamanın araçları olarak büyük bir öneme sahiptir. "(...) bir sanat olarak sinema, neredeyse tamamen bu iki seçme dizisine dayanır: Yönetmenin *ne* çekeceğine karar vermesinden sonra, zihni sürekli meşgul eden iki soru; bunun nasıl çekileceği (çekmek için neyin seçileceği: Dizisel) ve çekimin nasıl sunulacağıdır (bunun nasıl kurgulanacağı: Dizimsel)" (Monaco, 2001: 159).

Christian Metz, sinemasal imgenin her zaman bir sav sunduğunu dile getirmiştir. Ona göre, imge düzeyinde oluşturulmaya çalışılan dizisellik kısmi kalmaktadır. Çünkü sinematografik dilyetisi, konuşulan dillerden daha fazla yaratıcılığa ihtiyaç duyar. Dilleri konuşmak için dili kullanmayı bilmek gerekirken, sinematografik dilyetisini ise "yaratmak" gereklidir (Metz, 2012: 98). Yaratılan bu dilyetisi, izleyici tarafından bilinen ve anlaşılan uylaşımları paylaşmak zorundadır.

Filmlerde, tüm katmanları hedefleyen söylemlerin çözümlenmesinde kullanılan yöntemlerden biri, Fransız filozof Jacques Derrida'nın "yapıbozumu" (yapısöküm; *deconstruction*) kavramından yararlanmayı işaret eder (bkz. Hayward, 2006: 97). Derrida'nın, gösterge kavramını bozuma uğratarak alt metinleri ortaya çıkarmasıyla gündeme getirdiği yapıbozumu, "tüm yapıları söküp bozmayı amaçlayan bir çözümleme yöntemi"dir (Mutlu, 1995: 356). Derrida'ya göre; gündelik dil, masum veya yantutmaz değildir. "Dil, birbirinden ayrılamaz olan varsayımları taşır ve az dikkat edilmiş olmasına karşın, varsayımlar bir sistem şeklinde birbirlerine düğümlüdür" (Derrida, 1994: 34). Yapıbozumuyla egemen sinemanın üretim biçimleri, kod ve uylaşımları irdelenerek, filmlerin içindeki ataerkil yaklaşımları bozuma uğratmak mümkündür.

Göstergelerle ilgili olan bu bölümde Jean Baudrillard'ın bir eleştirisini de gündeme getirmekte yarar bulunmaktadır. Baudrillard, günümüzdeki estetik anlayışı ve sinemanın ilişkisini değerlendirdiği yazısında, bazı filmlerin "kendilerini içeriden yıktıkları için" eleştiriye yer bırakmadığına atıfta bulunur (2011: 28-31). Baudrillard'ın kastettiği, teknolojik olanakları olabildiğince kullanarak, imgeleri özellikle "hırpalamak" ve etkilerini tüketerek anlatıları alaycı bir parodiye dönüştürmek derdinde görünen bu filmlerin, sinemanın doğasında bulunan "yanılsamayı" yok ettiğidir. Ona göre, teknoloji geliştikçe ve sinematografik etki kusursuzlaştıkça sinemada yanılsama ya da "ima" kalmamaktadır. Bu durum eksiltisiz, aralıksız, boşluksuz görüntü ve anlamları destekler; artık, imgenin, göstergenin, kavramın yararsızca kusursuzlaştırılmasına doğru ilerlenilmektedir.

Yukarıdaki bilgilere ek olarak ele alınabilecek, göstergebilimsel yaklaşım içinde yararlanılan önemli iki kaynak Propp'a aittir. Propp, *Masalın Biçimbilimi* ve *Olağanüstü Masalların Dönüşümleri* isimli çalışmalarında, Rus masallarını biçimci yaklaşımla incelemiştir (bkz. Propp, 2005 ve 2008: 3-147). Propp, geliştirdiği yöntemle, anlatının, "işlevler" olarak adlandırdığı temel parçalara nasıl ayrıştırılabileceğini ve bu parçaların tüm öyküler içinde nasıl tekrarlanarak devam ettirildiğini göstermiştir. Propp, bütün masalları otuz bir işleve indirgemiştir. Bu işlevler, sinema çalışmaları alanında sıkça yararlanılan ve westernler gibi bazı film türlerinin yapılarının açıklanmasına olanak tanıyan özellikleri işaret eder. Propp, masallardaki kişilerin, görünüş, yaş, cinsiyet, uğraş, medeni durum ile diğer niteliksel özellikler açısından farklı olmakla birlikte, eylem süresince aynı edimleri yerine getirdiklerinin gözlemlenebilir olduğunu savunmuştur (2005: 221). Örnek olarak anlatılardaki "kahraman" daima bir kişiyi ya da bir şeyi aramak için yola çıkar. Bu yapıyı tür filmlerinde açıkça görmek mümkündür. Masalların, gelenekler ve din gibi sosyal kuruluşlarla temas ettirilebilen ilişkisi, göstergebilimsel açıdan biçimci bir metin olarak ele alınacak filmin toplumsal yapıyla bağını göz önünde tutmanın gerekliliğini vurgular. Sinemanın "kurgulanmış olma" özelliği, Propp'un önerdiği gibi, olay örgüsünün sistematik çözümlemesine ihtiyaç hissettirir. Anlatılardaki eylemler, değiştirilmiş gerçek ve gizlenmiş korkuları seyircinin bilinçaltına gönderir. Göstergebilim bu gerçeği ve korkuları ortaya çıkarmada önemli bir aracıdır. Bunu yaparken de psikanalitik yaklaşımdan destek alır.

Yönetmenden İzleyiciye Eylemin Gizli Nedenlerini Belirlemek İçin Psikanalitik Yaklaşım

Avrupa temelli eleştiri biçimlerinin en önemlilerinden biri psikanalitik yaklaşımdır. Psikanaliz, yani ruhsal ya da ruhbilimsel çözümleme; "Zihinsel hastalığı bilinçdışını araştırmak ve kişiliğin dinamiklerini anlamak suretiyle sağaltma yöntemi"dir (Mutlu, 1995: 289). Psikanaliz, bireyi temeline alması ve bireyin bilinçdışına ait verileri değerlendirmesi nedeniyle, güvenilirlik bakımından tartışılabilir bulunmuştur. Bununla beraber psikanaliz, "(...) günlük yaşamımızda güdüleme kanalıyla idare edilen, kontrol altına alamadığımız ve genellikle farkında olmadan aldığımız kararlarımızı herhangi bir şüpheye yer bırakmaksızın açıklayıp, ispatlamıştır" (Berger, 1996: 69).

Psikanaliz, filmlerde yansıtılan kadın ve erkek konumlandırmalarını, arzuları, ihtiyaçları, ataerkil bilinçdışı yapılanmaları açıklaması açısından önemli görülmüştür. Psikanalitik eleştiri, Christian Metz tarafından, ruhsal çözümlemenin film seyretme etkinliğini –yani filmle nasıl etkileşime girildiğini, filmin anlamlarını nasıl yarattığını, izleyicinin hangi anlamları kurduğunu– anlamada yardımcı unsur olarak değerlendirilmiştir (1999(b): 810).

Psikanalitik yaklaşım ilkönce, filmin yaratıcısı olarak yönetmenin bilinçdışında var olan özelliklerini ortaya çıkararak, filmin anlaşılmasını sağlamaya çalışır. Psikanalitik yaklaşım, Freud'un, düş görme ile sanatsal yaratım sürecini benzer tutmasından hareket eder. Filmin yaratıcısı olarak yönetmenin yanında "(...) bir düş süreci gibi ele alınan filmsel sürecin düş görücüsü olarak sinema seyircisini, düş sürecinin anlatısına benzer bir şekilde anlatı yapısına sahip olan film anlatısını ve film-öykü-süreçsel malzemeyi oluşturan öğelerin toplamından oluşan içeriğinin çözümlenmesini gerçekleştirmektedir" (Özden, 2000: 156 ve 158).

Bu doğrultuda filmlerde yenilenen nesneler, hareketler, renkler, yönetmenin sık sık kullandığı objeler çözümleme için gerekli ipuçlarını oluşturur. Psikanalitik eleştiri, yalnızca bireyle ilgilenir görünse de aslında bireyin toplum içindeki konumu, sosyal yapı ve ideoloji de çok önemlidir. Buna göre, psikanalitik eleştiri, "(...) öznelerin ideolojiler içinde nasıl oluştuklarını araştırmanın bir yöntemini önermektedir" (Wolff, 2000: 128).

Sinemada psikanalitik eleştirinin kökeni edebiyata dayanır. Edebiyat kuramı psikanalizden 1930'lu yılların sonlarında yararlanmaya başlamıştır. Kavramın sinema alanına tamamıyla girmesi ise

1960'ların sonlarında gerçekleşmiştir. Psikanaliz ve sinema arasındaki ilişki, Martha Wolfenstein'ın 1950 yılında yazdığı *Filmler: Bir Psikolojik Çalışma* isimli kitabında şu şekilde açıklanmaktadır: "Sinema, toplumun genelinin düşlerini, mitlerini ve korkularını kristalize eder". Bu cümlede de işaret edildiği üzere psikanalitik yaklaşım, filmi düşe ya da fanteziye benzetir. Düşsel anlatım savunusu, izleyicinin filmlere yönelmesini açıklamak için de kullanılır. Bu görüşe göre, özellikle Hollywood, aynı rüyaları ve mitleri yeniden üreten bir düş fabrikası olarak işlemektedir (Akt. Stam, 2000: 159).

Tür filmlerinin ve deneysel öncü-sinemanın başlamasıyla sinemanın fantezi ve düşlerle ilk bağlantılarının kurulması, bilinçsiz bir şekilde psikanalizle de bağlantının kurulmasına işaret etmiştir (Hayward, 2006: 311). Psikanalitik eleştiri için, psikanalizi geliştiren Sigmund Freud'un ve onun çalışmalarını yorumlayan Jacques Lacan'ın yazılarının bilinmesi gerekmektedir. Sinemada psikanaliz konusunda 1960'lı yıllarda iki yaklaşımın gündeme geldiği görülür. Bunlardan ilki, 1960'ların sonlarında, daha önce egemenliğini kurmuş olan yapısalcılığa karşı gelişen post-yapısalcılık hareketidir. Diğeri ise Jacques Lacan'ın sinemada psikanalizin kullanılmasını sağlayan çalışmalarıdır. Bu noktada sinema eleştirisi alanında Freud'un ve Lacan'ın hangi konularla ele alındığına kısaca bakmakta yarar bulunmaktadır.

Freud'a göre birey –özellikle cinsel olan– ihtiyaçlar ve arzularla doludur. Toplum bunları belirli baskılar altına alırsa, birey büyük ıstırap yaşar. Bu güdüler toplum tarafından onaylanmadığında birey arzuları nedeniyle kendini suçlu hisseder ve kişisel eleştiri, bazen kendine dönüşen nefrete yol açabilir. Freud'a göre birey, düşüncelerin verdiği acı nedeniyle bunları bilinçdışına iter. Bilinçdışına itmek bu düşünce ve arzuları tamamıyla ortadan kaldırmaz, koruma alanı içinde yüzeye çok yakın bir yerde tutar. Bu yer düşlerdir. Düşler, bastırılmış olanı sunar, öyleyse önceden bilinçte ne olduğunun ortaya çıkarılmasında işe yarayan araçlar olarak ele alınmalıdırlar (Hayward, 2006: 312).

Freud'a göre, düşler, gerçekliğin sembollerle ifade edilmesinden oluşur (1998: 61). Düşlerde esas olan, onu meydana getiren fikirlerdir, "bu fikirler daima bir anlam taşırlar, tutarlı ve belli bir sıraya göre düzenlenmişlerdir" (Freud, 2002: 133). Nesneler düşlerde sembollere dönüşerek, kişinin yaşamı hakkında bilgi vermektedir. Freud, düşlerde karşımıza çıkan sembolizmin, masallarda ve popüler geleneklerde de var olduğunu savunmuştur (2000: 436).

Filmlerin düşlerle bağlantısı, sinemanın kuramsal yapısının ilk incelenmeye başladığı dönemlerden bu yana değerlendirme altına alınmıştır. Baudry, film gösteriminin, sinema salonunun karanlığına doğru, seyircinin göreli pasifliğiyle ve yanıp sönen ışık ve gölgelerin hipnotize edici etkisiyle, yapay da olsa rüya benzeri bir durum yarattığını savunmuştur (Akt. Turner, 2006: 147). Buna göre sinema, rüya gibi, zihnin bilinçdışı süreçlerini akla getirmekte ve Freud'un ifade ettiği haz ilkesine işaret etmektedir. Freud tarafından geliştirilmiş olan haz ilkesi, bireylerin dolaysız doyum aradıklarını ve hazzın gerçekleşmesiyle güdülendiklerini varsayar (Mutlu, 1995: 153-154). Buna göre filme bir düş görme süreci olarak yönelme, basitçe, hazza dolaysız yoldan ulaşma arzusu olarak değerlendirilir. Film bir "düş düzeni" olarak ele alındığında, düşün de filmin de "herhangi bir soruya yanıt bulmak için imgelerin bir araya gelmesinden ibaret" olduğu dikkat çekmektedir (Mamet, 1997: 22). Buna göre filmler düşlere veya gündüz düşlerine benzetilmiştir. Bu benzetmelerin, Freud'un psikanaliz için geliştirdiği sembollerle ifade etme ve alegorilere başvurma gibi yöntemlerle (Plantinga, 2009: 45), bilinçdışının açıklanması çabası yanında, filmlerin görünen yapısının altında saklı anlamların ortaya çıkarılması için kullanılması mümkündür.

Berger'e göre de, düşler ile filmler veya TV'deki yayınlar gibi iletişim ortamlarının sunduğu görsel yapılar arasında ilişki kurmak olanaklıdır. Ona göre, "Rüyalar filmler ve TV programlarında görüntüler gibi üretilmiştir. Genel olarak anlatımsal yapıya sahiptirler ve etraflıca anlamak çok kolay değildir" (1996: 82). Çünkü düşlere dair yorumlamalar gibi, filmlerin de, semboller ve alegoriler açısından çokanlamlılığa sahip olduğu görülmektedir. Edgar Morin'in 1958 yılında gerçekleştirdiği çalışmada, izleyici, gösterileni seyreden kişiden çok, toplumsal olarak biçimlendirilmiş olan ve filmi nevrotik bir yoğunlukla "yaşayan" kişi olarak değerlendirilmiştir (Akt. Stam: 2000: 159). Bu doğrultuda sinema, izleyicinin hareketlerini, tutumlarını ve arzularını fotoğraflayan ve bunları tekrar tekrar yansıtan, "ruhların arşivlendiği" bir araç olarak nitelendirilmiştir.

Çalışmalarının ilk döneminde Freud'un yaklaşımına uygun şekilde psikanalizin yanında yer alan, ikinci döneminde ise fikirleri Freud'dan ayrılan Carl Gustav Jung, rüyaların sadece kişisel çelişkilerin yansımalarını değil, bireyleri aşan çelişkileri ve evrensel sorunlarla denk düşen kolektif bilinçdışının yansımalarını da içerdiğini savunmuştur. Jung'a göre, rüya sadece bilinçten çıkarılan bir

psikolojiyle yorumlanamaz, bu nedenle rüyalara bilincin psikolojisiyle öznel olarak yaklaşmak doğru değildir. Bireylerin rüyalarda efsaneleri ve masalları deneyimlediğini söylemek mümkündür, bu doğrultuda "Bir kişi rüya görmez, rüyada yer alır. Biz rüyaya 'maruz kalırız', bizler onun nesnesiyiz"dir (Akt. Jacobi, 2002: 103). Jung'un yaklaşımına göre bireyler, rüyaları, uyanıkken çözümledikleri gibi değil, sanki onları yaşantılarında gerçekten olup bitiyorlarmış gibi deneyimlemektedir. Jung, bu açıklamasıyla dikkati, bireylerin bilinçdışı yolla algıladığı ve içinde yaşanılması kaçınılmaz olan kültürel bilince yönlendirmektedir.

Freud-merkezli psikanalizin film kuramında kullanımı, rüya benzetmesinden başlayarak çeşitlenmektedir. Göstergebilimciler, psikanalitik yaklaşımı, Freud ve Lacan'dan yararlanarak, sinema aracının barındırdığı filmsel imge ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi kurmak üzerine kullanmıştır. Buna göre film aracı kamera, yansıtıcı, perde temelinin yanında, algılayanı da, yani sinemasal ortamda yer alan "arzulayan özne" olarak izleyiciyi de kapsamına almaktadır (Stam, 2000: 160). Özne üzerine düşünme, psikanalitik eleştiri için gerekli olan bazı kavramları incelemeyi gerekli kılar.

Bunlardan ikisi bilinç ve bilinçdışı kavramlarıdır. Bilinç, "insan zihninin bir kişinin kendisinin, çevresinin ve zihinsel etkinliğinin ayrımında olan kısmı" (Mutlu, 1995: 64) olarak tanımlanabilir. Freud'a göre bilinç, yaşamın küçük bir parçasını oluşturmakta, zihinsel yaşamın büyük bölümü bilinçdışında gizli kalmaktadır. Bilinçdışı ise, ruhsal yapıda, dışarıdan bir kişinin incelemesine açık olmayan, gerçekleşmemiş olan arzuların bastırma gücüyle atıldığı yere işaret etmektedir. Freud, ruhsal yapının bilinçdışı kısmını "bilinçsiz" olarak tanımlamaktadır (1998: 17). Freudcu bilinçdışının iki temel görünümü vardır. Birinci olarak, bilinçdışı sistemi, bilincin dışında tutulan, bastırmayla bilinçten radikal biçimde ayrılmış olan ve bir çarpıtmaya maruz kalmadan bilince geri gelemeyendir. İkinci olarak ise, bilinçdışı ayrı duran bir yer değildir, "tüm ben, üstben ve id düzenekleri ondan türer" (Cléro, 2011: 31).

Lacan, Freud'un bilinçdışı okumasına yeni bir yorum getirmiştir. Ona göre bilinçdışı kavramının deneyimde karşılığı yoktur: "Bilinçdışı, özneyi kurmak için harekete geçen şeyin üzerinde kurgulanan bir kavramdır" (Akt. Cléro, 2011: 31). Öyleyse bilinçdışı, öznenin ondan hareketle kendisini kurduğu şeyin simgeselidir, bu doğrultuda içerideki "ben"in derinliklerinde gizlice var olan değildir. Lacan, bilinçdışının dil gibi yapılandığını söyler ve bilinçdışı-

nın, özne tarafından tanınmasa da öznenin şimdiki halini alması için harekete geçmiş hikâyesinden doğduğunu savunur (Akt. Cléro, 2011: 32-33).

1981 yılında Paris'te ölen Lacan'ın yapısalcı özelliği, görüldüğü gibi psikanalizle ilgili kavramları dille ilişkilendirmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda Lacan'ın çalışmalarında simgesel düzenden bahsederken, söylemle bağlantı kurmak gerekir. Söylem bağlantısı, özellikle medya çözümlemeleri açısından önem taşır. Lacan'ın, Freud'u yeniden yorumlarken bilinçdışı ve öznenin belirleniminde dilin merkezi konuma yerleşmesi, çocuğun gelişiminde kendini tanıma sürecine ve pek çok farklı aşamadan geçerek kendisini diğerlerinden ayırıp özne olmasına işaret eder. Lacan'a göre dilin öğrenilmesiyle birlikte simgeler düzenine giren çocuk, ailenin ve toplumun ideolojik ve simgesel ilişkileri içinde yer almaya başlamaktadır (Hayward, 2006: 318). Dilin, toplumsal cinsiyet anlamında kişilikle ilişkisi ise dikkat çekicidir. Çocuk dille birlikte kendisini kız ya da erkek, oğul ya da kız çocuk olarak tanımlamayı öğrenir. "Lacan, cinsiyetin ve cinsi rollerin aile içinde öznenin oluşumu sürecindeki merkezi önemini baba otoritesiyle bağlantısı çerçevesinde açıklamak için geleneksel Freudcu sınıflandırmalara başvurmaktadır. Erkek ve kız çocuklar babaerkil bir kültürel yapılanma içinde dil ve simgeler alanına farklı kapılardan girmek zorunda kalmaktadırlar" (Wolff, 2000: 128).

Lacan, bu doğrultuda, "kimliklendirme" üzerinde durmuştur. Kimliklendirme, bireyin kendisini ilkönce ailesiyle olmak üzere, diğer insanlarla ilişkilendirmesinde kurduğu özne kimliğinin yapılanmasını ele alır. Kimliklendirmede "arzu" ve "öteki" kavramlarının yeri çok önemlidir. Lacan'a göre "arzu", biyolojik bir dürtüden çok, ruhsal ya da cinsel çekiciliği olan bir nesneye yönelik fanteziye dayanan bir yönelmedir. Çocuğun ilk fantezisi ise anneyle bütünleşmek üzerinedir (Metz, 1999(b): 802). Lacan, İmgesel yani Hayali olarak adlandırdığı aşamada yeni doğmuş çocuğun annesiyle bir bütün olma hazzını dile getirir. "Ayna evresi", kısaca, aynada kendi imgesini gören çocuğun kendisiyle ve "öteki"yle ilgili karışık hisler beslemesine dayanmaktadır (Dick, 1998: 251). Başlangıçta kendisi ve çevresindekiler arasında bir fark olduğunu algılamayan çocuk, altı ve on sekiz aylık dönemler arasında, kendini, annesinin kucağında aynada görür ve bu yansımayı bütünleşmiş bir "ben" kavramının ilk görüntüsü olarak duyumsar. Çocuk aynadaki imgesinin görünenden daha bütünleşik olduğu yanılgısıyla yansımadaki be-

denin kendinden ayrı bir ideal-ego olduğunu düşünür ve aynada gördüğü ideal imgeye ilgi duyar. Oysa çocuk, anneden ayrıdır ve kendisi de sevgiyle kucaklanan bir "ben"den ibaret değildir. Bu doğrultuda "gerçek", asla ideale ulaşamayacağından dolayı, aynada gördüğü imgeyi yaşamı boyunca arasa da ona bir daha ulaşamayacak ve bu anlamda ideal olan, her zaman arzulanan olarak kalacaktır (Lacan, 1993: 34). İlerleyen yaşlarda bu ideal-ego içselleştirilir ve birey diğerleriyle özdeşleşme arzusu hisseder. Çocukken edinilen bu deneyim, sinema çalışmalarında ele alındığı üzere, yaşamın ilerleyen aşamalarında, filmlerdeki karakterlerle özdeşleşmekten haz alma isteğine uzanır (Gabbard ve Gabbard, 2001: 306).

Gülseren Güçhan, sinemayı kişilerin psikolojik ihtiyaçlarını yerine getiren bir araç olarak inceleyen araştırmaların çokluğunu hatırlatarak, insan-sinema ilişkisine dair genel söylemi vurgular. Buna göre, en yaygın olgu "kişinin, gördüğü kişiler ve durumlarla kendini özdeşleştirdiği"dir (Güçhan, 1992: 64). Filmdeki durum, karakter ve yıldız oyuncuyla özdeşleşen seyirci, belirli bir doyum hissine ulaşır.

Öyleyse çocuğun aynada gördüğü "imgesel olan"la kurduğu ilişki doğrultusunda, daha sonra sinemada kullanılacak bir yaklaşım edinilmektedir. Özdeşleşme, bireyin kendini izlediği karakterin yerine koyup o karakter gibi duyumsamasına dayanır (Mutlu, 1995: 271). Christian Metz'in *Hayali Gösterge-The Imaginary Signifier* (1982) başlıklı çalışmasının dayanaklarından biri olan bu yaklaşıma göre, sinemada karşılaşılan görsel imgelerle kendimizi özdeşleştirmek, aslında çocukluk deneyimlerimizi yeniden canlandırmaktadır (Akt. Gabbard ve Gabbard, 2001: 307). Özdeşleşme, sadece seyirci ile olumlu film karakterleri arasında gerçekleşmemektedir. Birey, izlediği karakterin, teşhirci ya da röntgenci, sahip ya da köle, kurban ya da kurban eden özellikleriyle de özdeşim kurabilir. Örnek olarak ataerkil yapısı içinde özellikle klasik dönem kara filmlerdeki temel kadın karakterlerin çoğu kurban şeklinde resmedilmiştir (Silver ve Ursini, 2004: 130) ve kadın izleyicinin bu filmlerden çıkardığı anlam da bu yönde işlemiştir. Buna göre filmlerin, seyirci için ilgi çekici izlenceler olmasının nedeni, ayna evresinde "ben" ile "öteki" arasında ayrıma varılamayan ilk dönemlerle filmler arasında kurulan yakın ilişkiye dayanmaktadır.

Sinemada "arzulayan özne" olarak izleyicinin konumunu irdelemeyi genişletmek için Freud ve Lacan'ın özne yaklaşımlarına değinmek gerekir.

Freud'un özne olma yaklaşımı önemli bir açıdan sinema kuramına etkide bulunmuştur. Bu da "Oidipus kompleksi" (Ödipal kompleks/kriz – Oedipal kompleks) fikridir. Freud, mitolojiye dayanan Oidipus kompleksine ilk olarak *Rüyaların Yorumu* kitabında yer vermiştir (bkz. Freud, 1998: 343-347). Eski Yunan mitolojisinde Teb Kralı'nın oğlu Oidipus'un, bilmeyerek babasını öldürmesi ve annesiyle evlendirilmesiyle gelişen felaketleri anlatan trajedi, insanın ilahi güç karşısında çaresiz olduğunu savunur. Freud'a göre, erkeğin gelişimi mitolojidekine benzer şekilde gerçekleşmektedir. "İlk cinsel dürtülerimizi annemize, ilk nefretimizi ve ilk cinayet arzumuzu babamıza karşı hissetmemiz belki de hepimizin kaderidir. Rüyalarımız, durumun böyle olduğu konusunda bizi ikna eder" (Freud, 1998: 345). Freud'un ileri sürdüğü Oidipus kompleksine göre, ilk cinsel eğilimleri doğrultusunda çocuk annesine yönelmekte, babasını annesinin sevgisini kendisiyle paylaşmaya kalkışan bir rakip olarak görmektedir. Çocuk, babasını, sahip olduğu cinsel uzvu-fallusu nedeniyle tehdit olarak değerlendirir. Ona göre baba, hadım yani iğdiş etme gücüne sahiptir. Babanın, erkek çocuğun anneye cinsel ulaşımını yasaklaması, çocuğun anneye olan arzusunu hadım edilme korkusuyla baskılamasına yol açar. Aynı zamanda hayranlık beslediği bir uzva yani fallusa sahip olan baba, çocuğun iğdiş edilme kompleksinde cinsel ilgilerinin korkulan hasmı rolüne bürünmüştür (Freud, 2002: 181). Fallus, basitçe cinsel uzuv anlamından ötede iktidar ve güçle özdeşleştirilir. Sosyal bilimlerde ve psikolojide "fallus merkezli kültür" (*phallocentric culture*) adı verilen kavram kaynağını buradan almaktadır. Babaya yöneltilen korku, yetişme alanının ve kültürün dayatmasıyla çocuğun, hayali birliğini anneden ayırmasını zorunlu kılar. Babasının fallusa sahip olduğunu zihnine yerleştiren çocuk, annesinin fallusunun olmadığını fark eder. Çocuk, annesinin hadım edildiğini varsayar, bu nedenle babasının onu hadım etme gücüne sahip olduğunu sanır. Freud'a göre, Oidipus, bireye kendi çocukluk arzularının gerçekleşmesini gösterir ancak bireyler psikonevrotik olmadığı sürece cinsel dürtülerini anneden koparmayı ve babaya karşı duyulan kıskançlığı unutmayı başarır (1998: 345).

Hem kurallar koyan baba hem de bu kuralları uygulayan anne, çocuk için hadım etme gücünü taşıyanlardır. Çocuk eğer babanın yasaklamasını kabul etmezse anne gibi, iğdiş edilmekle ve eksik kalmakla tehdit edilir. Bu fikir özellikle Hitchcock'un 1960 yapımı *Sapık* filminde kullanılmıştır. Hadım edilmiş varsayılan anne filmde

yer alırken, baba hiç gözükmez, sadece olumsuz etkileri anlaşılır. Babanın olmaması nedeniyle anne, fallusun yani gücün temsilcisi durumuna dönüşmüş, Norman Bates için kurallar ve yasaklar koyan iktidar rolünü üstlenmiştir.

Lacan, özne kavramını irdelerken, öznenin kurulma yeri olarak "dil"in incelenmesi gerektiğine yani sembolik düzene vurgu yaparak, kavramı Freud'dan ileriye taşımıştır. Lacan'a göre sembolik düzen, dile yani kültürün kendisine girilen noktadır. Dille girilen sosyal boyut, bilinçdışı şekilde paylaşılmaya başlanır (Stam vd., 1992: 133). İmgesel evreden simgesel evreye dille girilir. Simgesel evre bu imgelerin kontrol altına alınmasını ve bu imgelerden anlam çıkarılmasını sağlar. Lacan, simgesel düzen ile kompleks arasında yakın bir ilişki kurar. Aslında Lacan, Oidipus kompleksi ve iğdiş edilmenin en eski ve ilkel yasasının dil kurallarıyla benzer olduğunu savunmuştur (Akt. Nasio, 2006: 66). Dünyayı yapılandırma aracının dil olması ve kompleksin sadece bu yapılanmayı sağlayan ataerkil değerlerin özümsenmesiyle çözülmesi, çocuğun, simgesel düzenle birlikte cinsel farklılığın bilincini edinmesine de yol açar. "Lacancı söylem, hem cinsel farklılığın penis-merkezli anahtarı olarak hem de dünyayı daha simgesel anlamda varlık ya da yokluk bağlamında görme açısından, özellikle "yoksunluk' kavramını içerir" (Gabbard ve Gabbard, 2001: 307). Bu paylaşımda, imgeselden sosyal düzeni içeren semboliğe geçiş üç aşamayla gerçekleşmektedir. Bunlar; ayna evresi, dile giriş ve Oidipus kompleksidir (bkz. Hayward, 2006: 315-321):

Ayna evresinde annesinin kucağında çocuk, kendini dünyanın merkezi olarak algılar. Bu an narsistik kimliklendirmesi içinde saf bir "jouissance"-mutluluk-zafer şenliği hissine sahip olduğu dönemdir. Beden "aşk-öznesi" olarak algılanır. Çocuk kendini bütün olarak "görür". Ayna imgesi, ideal imgedir, birdir, bütündür. Ben'in narsistik idealize edilişi yanlış tanımlamayı da beraberinde getirir. Çocuk kendisini ayrı bir varlık olarak algılamaya başladığında annenin yokluğunu ilk kez duyumsar. Çocuğun söylemeye çalıştığı ilk kelimeler her zaman eksiktir, bu nedenle de eksik olanı işaret eder. Lacan'a göre çocuk eksik olanın içine doğar ve bundan sonraki yaşamını (kız da olsa erkek de olsa), annesiyle olan hayali birlik anının hayaliyle geçirir ve onu tekrar oluşturmak isteğinde olur.

Dille kurulan ilişki, çocuğun sembolik düzene girdiği aşamadır. Bu düzen "Babanın Yasası"nı temsil eder. Dilin sembolik düzenine giriş, çocuğu "eksik" düzene sokmaktadır. Lacan, herkesin konuşan varlıklar olduğunu vurgular ve dil ve konuşmanın bireyi iğdiş edilmeye

maruz bıraktığını savunur (Akt. Wright, 2002: 20). Dil, kurallı bir sistem olarak, babanın yasasının temsilcisidir ve tüm konuşan varlıklar üzerinde sınırlama yapar. Bu sınırlamayla bedenin motivasyonu yani güdü, tam bir tatminden yoksun burakılır. Bu da simgesel kimlik ile o kimliği taşıyan beden arasında, ister erkek ister kadın olsun, bölünmüş bir özne, yani Lacan'ın ifadesiyle "yasak özne"yi yaratmaktadır (Wright, 2002: 21). Çocuğun anneyle birlikte kendi tamamlanmış hayali/imgesel benliğini de kaybetmesi, "ben" vurgusunu yapmasına, ancak bu vurgunun bilinçdışında yaşattığı eksiklikle "Ben eksiğim" demesine işaret eder. Dille sosyal alana giren çocuk, bir daha asla tam olarak tatmin edilemeyecek arzuların eksikliği içinde her zaman kayıp olan nesneyi arar. Dil, sadece bir diğeriyle ilişkiyi tanımlamakta aracı olduğu için "ben"in birliği mümkün değildir, özne olma sadece başkalarıyla ilişki içinde ortaya konabilir.

Oidipus kompleksi açısından Freud ve Lacan'ın farkı, Lacan'ın, kompleksi, Freud'un biyolojik içgüdüyle temellendirmesinden ileriye taşıyarak, dille ilişkilendirmesinde yatar. Dille ilişkilendirme, toplumsal olanla birey arasında ilişki kurmaktadır.

"Ben", babanın yasasının devamını işaret etse de çocuğun anneye olan arzusu sona ermez ve bilinçdışına itilir. Örnek olarak Lacan, ileri dönemlerde fetiş nesnelere duyulan düşkünlüğü bu şekilde açıklar. Kadın ayakkabısına düşkünlük ya da kadın giysilerine olan fetişleştirme, annenin/kadının fallusunun simgeleridir. Örneğin kara filmlerde *femme fatale* karakterlerin -yapışık siyah elbise, yüksek topluklu ayakkabılar, kırmızıya boyalı tırnaklar gibi- fetişleştirilmiş özelliklerle resmedildiği bilinmektedir. Aynı zamanda François Truffaut'un filmlerinde kadın bacağına olan düşkünlüğün sık sık yansıtıldığını görmek mümkündür. Fetişleşmiş nesne, fallusu simgelediği için aslında "giysinin altına saklanmış güç-fallus" imgesi taşır (Hayward, 2006: 319-320). Aynı zamanda kadın bedenindeki "eksikliği" yok sayar ve farklılığı reddeder. Hitchcock'un *Sapık* filmi bu açıdan okunduğunda, Norman Bates'in, annesini, hadım edilme korkusuyla fetişleştirdiği, aynı zamanda annenin sahip olduğu güç ile anneye karşı duyduğu arzuya paralel olarak, onun "arzusunun nesnesi" olma özelliğiyle kimliklendiği görülür.

Hayali olana eğilim asla yok olmaz, bu nedenle ileriki yaşlarda da kişilerin ilişkilerinde yer alır. Sembolik olan ise, sosyal alanda yenilenmeye devam edilir. İmgesel ve simgesel olana ek olarak, özneliğin üçüncü yasası olan "gerçek" de göz önünde tutulmalıdır.

Lacan'ın, "real-gerçek" olarak tanımladığı düzen, öznenin dışında ne olduğuna işaret eder. Örnek olarak çocuk hadım edilmeyi sembolize edemez ama gerçek düzen ona hadım edilmeyi parmağın kesilmesi olarak sanrılamak/kurgulamak/kuruntulamak olanağı verir. Jane Campion'ın yönetmenliğini yaptığı *Piyano* filmi bu konuda önemli bir örnektir.

1970'li yıllarda, özellikle Metz, Bellour, Baudry gibi Fransız film kuramcıları, yapısalcı yaklaşımın sınırlarının farkına vararak psikanalize yönelmiştir. Freud'un yaklaşımlarını ve Lacan'ın ayna evresi aşamalarını, filmlerin bilinçdışı seviyede nasıl işlediğine yönelik açıklama yapmak için kullanmışlardır. Perde bir ayna olarak ele alındığında, izleyici-perde ilişkisi üzerine değerlendirmede bulunmuşlardır. Her izlemenin seyirci için "rolü canlandırma" olduğunu ve seyircinin imgeselden simgesele geçişi izlediğini savunmuşlardır. Bellour'a göre, sinema işlevleri, eşzamanlı biçimde hem ayna olarak imgesel hem de film söylemine yönelik olarak simgeseldir. İzleyici bu ikisi arasında daimi şekilde alımlama işlevinde bulunur (Akt. Hayward, 2006: 324).

Günümüzdeki film çalışmalarında psikanaliz, eski etkisinde olmasa da hâlâ kullanılmaktadır. Özellikle Žižek'in çalışmalarıyla Lacancı psikanalizin sanat ve sinema ürünlerine yönelik yeniden okuması yapılmaktadır. Slavoj Žižek'in, Hitchcock filmleri üzerine gerçekleştirdiği irdelemeleri dikkat çekicidir. Aşağıda Žižek'in kitabından alınan kısa bölüm, Hitchcock'un *Kuşlar* filminde insanlara saldıran kuşların, psikanalizden yararlanarak nasıl çözümlenebileceğini örnekler:

> "Korkunç kuşlar figürü aslında öznelerarasında ilişkilerdeki bir uyumsuzluğun, çözümsüz kalmış bir gerilimin gerçekteki cisimlenişidir. Filmde, kuşlar Oidipus'un Teb şehrini vuran vebayı andırırlar: Aile ilişkilerindeki temel bir bozukluğun ete kemiğe bürünmüş halleridirler – baba yoktur, babalık işlevi (pasifleştirici yasa işlevi, Babanın-Adı) askıya alınmıştır ve bu boşluk (ancak baba metaforunun yol göstericiliğiyle mümkün olabilen) 'normal' cinsel ilişkiyi engelleyen keyfi, kötücül, 'akıldışı' annesel süperego tarafından doldurulur. *Kuşlar*'ın gerçekte konu aldığı çıkmaz, şüphesiz, modern Amerikan ailesinin çıkmazıdır: Babadan gelen kusurlu ego-ideali, yasanın vahşi bir annesel süperego yönünde 'gerileme'sine yol açar ve cinsel keyfi etkiler – 'patolojik narsisizm'in libidinal yapısının tayin edici özelliğidir bu: 'Anneye ilişkin bilinçdışı izlenimleri o kadar şişirilmiş ve saldırgan itkilerden o kadar çok etkilenmiştir ve annenin ilgi tarzı çocuğun ihtiyaçlarıyla o kadar alakasızdır ki çocuğun fantezilerinde anne adam yiyen bir kuş olarak görülür' " (Žižek, 2005: 136-137).

Burada yazarın amacı, yönetmende ve toplumsal bilinçaltında var olduğu savunulan bir korkunun ortaya çıkardığı kadına yaklaşımın, psikanalitik sebepleri üzerine irdeleme gerçekleştirmektir. Benzer eleştiri biçimi Robin Wood'un yine Hitchcock filmlerini ele alan çalışmalarında görülebilir. Aşağıda alıntılanan Wood'un gerçekleştirdiği kısa eleştiri, Hitchcock'un *Arka Pencere* (1954) filmine yöneliktir:

> "*Arka Pencere* önemli ölçüde evlilik üzerinedir ve filmin radikalliği evlilik ile iğdiş edilme teması arasında ilişki kurmasında yatar. Erkeğin iğdiş edilmesi olarak evlilik: böyle ifade edilince film yüzsüzce kadın düşmanı olarak görülür ve birçok yönden bu okuma desteklenebilir. Ancak bu da diğer öğeleri görmemek anlamına gelir. Film aslında erkekleri ve kadınları birbirine zıt roller içinde oluşturan ideolojik bir sistem içinde başarılı insan ilişkileri kurmanın olanaksızlığı üzerinedir. Film büyüleyici bir biçimde, Wollen'ın Ford ve 'western'ler için ana motif olarak gördüğü göçebelik ve yerleşiklik arasında ilişki kurar. Filmin merkezinde ideal Amerikan erkeği Jefferies ('göçebe/serüvenci'; ikinci el olsa bile başkalarının serüvenlerini fotoğraflar) ve ideal Amerikan kadını Lisa (yerleşik, fazlasıyla uygar, sürekli Jefferies'ye kendisiyle birlikte yerleşik yaşama geçmesi için baskı uygulayan, mükemmel 'bakış' nesnesi) yer alır. Onlar öldürücü bir biçimde Thorwaldlarda yansıtılırlar (göçebe/serüvenci yolculuklara çıkan satış elemanına, 'yerleşik' karısı da yatalak kadına indirgenir). Apartmanların diğer sakinleri (...) bu temayla ilişkilidir: bu insanlar evlilik ve tek başınalığın ikili cehennemini somutlaştırırlar (uygarlığımız, başarısını olanaksızlaştırdığı halde, ilkini talep eder). İğdiş edilme ve sonunda ulaşılan iktidarsızlık üzerine vurgu kültürümüzün erkeklerden ve benzer biçimde kadınlardan desteklenemeyecek tarzda talep ettiği 'iktidar' (erkeklik) anlayışını sorgular" (Wood, 2004: 403).

Görüldüğü gibi psikanalitik eleştiri, yönetmenin filmlerinde kurduğu anlamlar aracılığılıyla, yönetmenin olduğu kadar toplumsal bilinçdışının korkularını ve eğilimlerini de açıklamaya hizmet etmektedir. Bu konudaki yaklaşımların feminist eleştiri için ilgi çekici tartışma alanları yarattığını söylemek olanaklıdır. Feminist film kuramcıları, özellikle Lacan'ın dil ile toplum arasında ilişki kurmasını önemseyerek, psikanalizin alt başlıklarını eleştirilerinde irdelemiştir. Kadınların psikanalizi bir araç olarak kullanmasının çok önemli olduğunu söyleyen Ann Kaplan, psikanalizi, kapitalist ataerkil yapılanmayı içeren sosyalleşme sırlarının "kilitlerini açan bir anahtar" olarak değerlendirmiştir (1991: 24).

Özetle, Freud'u akılda tutarak Lacan okumaları ve genel olarak psikanalitik film eleştirisi, şu kavramlardan haberdar olmayı ge-

rekli kılmaktadır: Babanın adı/Babanın yasası, Oidipus kompleksi/karmaşası, iğdiş (hadım) edilme korkusu, bilinç, bilinçdışı, id, ego ve süperego, dürtü, ayna evresi, imgesel/simgesel/gerçek düzenler, özne (kuramı), ben, bölünmüş kimlik/kişilik kavramı, haz ilkesi, özdeşleşme, eksik, kaygı, parçalanmış beden, bakış, röntgencilik, öteki, arzu, fantezi, fetişizm, yoksunluk, varlık-yokluk, yadsıma, yansıtma, feminist film kuramı, toplumsal cinsiyet ve diğer birçok kavram. Bu kavramlar kesinlikle çoğaltılabilirdir. Her birinin açıklanmasında bir ya da birden çok yeni kavramı gündeme getirmek de gerekebilir.

Anlam Tamamlayıcısı Olarak İzleyiciyi Düşünmek İçin Bilişsel Yaklaşım

Psikanalitik çözümlemenin getirdiği irdeleme biçimine yönelik eleştiri, psikolojideki bilişsel kuramdan esinlenen sinema teorisyenleri tarafından geliştirilmiştir. Edward Branigan, Noël Carroll ve David Bordwell gibi yazarların bilişsel (*cognitive*) yaklaşımı, psikolog Hugo Munsterberg gibi öncülerin izinde, psikanalitik kuramın film çalışmalarındaki alımlama yaklaşımlarını reddederek, farklı bakış açısı ile irdeleme biçimi öne sürmeleriyle kendini gösterir.

Yaklaşımın tanımlanması bazı zorluklar içerse de, bilişsel yaklaşım, genel olarak, insan zihninin işlevlerini ve nasıl düşünebildiğini ortaya koymaya çalışır. Bilişsel yaklaşım, bu soruların yanıtını bulmak için bilişsel psikoloji, dilbilim, yazın kuramı ve dil felsefesi gibi disiplinlerarası alanlarda incelemeler yapar. Bu doğrultuda sinema çalışmalarında bilişsel yaklaşım, filmleri merkezine koymakla birlikte, edebiyat ve tiyatro gibi sanatlar ile anlatı analizi yapılabilen diğer alanları da incelemelerine dahil eder.

Bordwell ve Carroll, bilişsel analiz ya da tanımlamayı, bir kuram olmaktan çok, insan düşüncesini, duygusunu ve davranışını zihinsel temsil, doğalcı yöntemler gibi aracılara başvurarak anlama arayışında olan "bir duruş" olarak nitelendirmiştir (1996: xvi). Bilişsel duruş, izleyiciyi merkezine alarak, belirtildiği gibi psikanalitik film kuramının yaklaşımını eleştirir ve onun yerine alımlama, akıl yürütme ve etki-tepki, zaman-mekân gibi kavramlar açısından değerlendirme yapar.

Bilişsel yaklaşım, eklektik olma, sistematik düşünme biçimine sahip olma ve bilişselliği, diğer kuramlarla "kesme ve karıştırma" biçimiyle ilişkide tutma eğiliminde olmuştur (Stam, 2000: 237-238).

Bu doğrultuda bilişsel kuramcılar, göstergebilimde yer alan dilsel modelin kullanılış biçimini de reddederek kendi anlayışlarını geliştirmişler ve insanın algılaması ile filmin biçimsel unsurları arasında eşleme yapmışlardır.

Noël Carroll, filmin anlamlandırılması konusunda, Freudcu bilinçdışı yaklaşımı da dahil olmak üzere, psikanalitik başvurulardansa bilişsel açıklamaları tercih ettiğini açıklar. Carroll'a göre psikanalizin çalışma alanı irrasyonelliktir, bu nedenle psikanalize uygun çözümleme yapmak rasyonel olanın çöküşünü ifade eder. Oysa filmi anlamlandırma rasyoneldir ve algılamaya dayalı bilişsel yöntemle açıklanabilir. Psikanalitik irdeleme ise buna olanak tanımaz. Carroll, filmlerin, örnek olarak çeşitli çerçeveleme biçimi ile konuların daha rahat anlaşılmasına olanak vermesi nedeniyle, sinemanın araçsal olarak, tiyatro gibi sanatlara göre daha bilişsel olduğunu dile getirir (1996: 84).

Buna göre, izleyicinin ilgisini ana karaktere yönlendirecek merkezi konumlamayı yapmak, hareketi kontrol etmek, ışık-karanlık dengesini anlatıya göre oluşturmak, ses, diyaloglar, spot aydınlatmalar, önemli karakterlerin ve nesnelerin düzenlenmesini sağlamak gibi konularda tiyatro da sinema da benzer özelliklerden yararlanmaktadır. Ancak sinema, yönetmene izleyicinin düşüncesini yönlendirebilmek için daha fazla olanak sağlar. Örnek olarak sinemada seyirci, bakması istenen yere, tiyatrodaki gibi dağınık bir sahne düzenlemesi içinde yer alan ışık kullanımıyla yönlendirilmez. Sinemada seyirci, bakışının dışarıya taşması önlenecek şekilde keskin ve yakın bir çekimle konuya baktırılacaktır. Çerçeveleme, seyircinin konuya bakmasını, ne kadar istenirse o kadar bakmasını ve neyi nasıl görmesi isteniyorsa o şekilde görmesini sağlayacaktır.

Çekimler arasındaki geçiş yöntemleri ve kamera hareketleri de algılama üzerinde, sinemacının yaratılmasını istediği anlamı oluşturur. Karakterin yüzüne yakın çekim uygulandığında, seyircinin sahnenin diğer yanında duran nesneyi algılaması ve ilgisinin dağılması mümkün değildir. Bu doğrultuda bir filmde her şey öyküye yönelik düzenlenir ve oluşturulmak istenen anlamın dışındaki her nesne filmsel evrenden çıkarılır. Perdede gördüğüne "yakın" olma hissi, seyirciyi anlatının içine dahil eder.

Göz, tiyatroda eylemi uzaktan hissederken, sinemada, mekân kaybına neden olmadan seyircinin ne görmesi gerektiğini doğrudan izlemesine olanak veren bir organa dönüşür. Bu durumda gözü en iyi şekilde yönlendiren sinema da, görsel anlatıyı kurarken,

seyirciye "görsel sorular" sorduracaktır (Carroll, 1996: 90). Örnek olarak, seyircinin düşüncesinde oluşacak "Ana karakter vurulacak mı?" sorusunu, silahın yakın çekimde verilmesiyle zihne yerleştirmek mümkündür. Böyle bir sahnede, kurgunun özellikleri ve kullanılan diyaloglar da seyircinin ne düşünmesi gerektiğini yönlendirir. Öyleyse çekim ölçekleri, kamera hareketleri, aksiyon, mekân, ışık, ses düzenlemeleri gibi görsel anlatının araçları, sorulması istenen soruların zihinde belirgin hale gelmesine yardım eden aracılar olarak değerlendirilmelidir.

Bilişsel ve psikanalitik kuramcıların film ve izleyici arasındaki ilişkiye odaklandığına dikkat çeken Elsaesser ve Buckland, iki yaklaşım arasındaki farkları dile getirmiştir. Buna göre psikanaliz, bilinçdışı arzular ve fantezilerle ilişki kurarken, bilişsel kuram, izleyicinin filmleri algılamasındaki yeterliliği ve bilgisi üzerinde durur (Elsaesser ve Buckland, 2002: 5). Öyleyse her iki yaklaşımın çıkış noktası da izleyicinin film izlemeyle ilgili deneyimini irdelemektir. Ancak bu çıkış noktasından sonra yöntemleri tamamen farklılaşır.

Bilişsel yaklaşım izleyicinin alıştığı (ya da alıştırıldığı) rasyonel film algısının ötesine giderek, filmlerde algılamanın kırıldığı ya da güçleştiği yerler üzerine özellikle eğilmektedir. Güçlüğün filmsel yapıyı nasıl kırdığı ya da anlamı nasıl etkilediği soruları üzerinde durulması önemlidir. Örnek olarak David Lynch'in filmleri, bilişsel yaklaşım tarafından irdelenen filmler arasında gösterilebilir.

Bilişsel yaklaşımın en önemli temsilcilerinden David Bordwell, psikanalitik yaklaşımın izleyicinin konumunu belirlemek için önemli bir aracı olabileceğini kabul etmekle beraber, bilinçdışı kavramının başka alanlarda kullanılmasını anlamlı bulmadığını dile getirir (Akt. Elsaesser ve Buckland, 2002: 170). Bordwell'e göre, bir kurmaca filmin seyirci tarafından anlaşılabilmesinde etkide bulunan ilk aşama bizzat anlatının kendisidir. Seyirci anlatıyı basitçe absorbe eden biri değil, anlamı aktif olarak inşa eden kişidir. Bilişsel yaklaşımı savunanların verdiği bir örnek konunun daha rahat anlaşılmasına aracı olabilir. Bir kişi altı yönlü bir kübün doğrudan yalnızca üç yönünü görebilir. Fakat bu tamamlanmamış deneyim, kişinin diğer üç yönü zihninde eklemesini de olanaklı kılar. Bordwell ve bilişsel yaklaşıma sahip diğer film kuramcılarına göre film, seyircinin yalnızca üç yönünü görebildiği, bu altı yönlü kübe benzer. Seyirci zihninde diğer üç yönü ekleyerek, filmi tamamlamak zorundadır. Bu konumdaki seyirci, boşlukları istediği gibi doldurma şansına çok da sahip olmayacaktır. Öznelerarası biçimler, film-

sel kurallar ve uylaşımlar seyirciye yol gösterici olur. Seyirci yol göstericiler yardımıyla, parçaları, bilişsel kuramın öngördüğü gibi, zihindeki kalıplar çerçevesinde "şemalar" halinde birleştirir ve anlamı oluşturur.

Edward Branigan, sinema çalışmalarında bazı temel soruların sorulmasıyla anlatı şemalarının çözümleneceğini dile getirir (1992: 86). Bu doğrultuda "Ne oluyor?", "Nasıl oluyor?", "Ne zaman oluyor?" gibi temel sorulardan yola çıkarak, "bilginin bağlantılı hiyerarşik yapısını" ortaya koyacak şekilde anlatıyı irdeler. Bu noktada diegetic özelliklerin anlatıya yön verişi ön planda tutulmaktadır.

Branigan'ın anlatı irdelemesinde dikkat çeken noktalardan biri de, izleyicinin neyi unutup neyi unutmayacağının asla rastlantısal olarak gelişmediğidir. Buna göre sinemacı, anlatıyı yapılandırma sırasında, seyircinin kübün tamamlamasına yarayacak bilgilere ulaşıp ulaşmaması gücünü elinde tutar ve bu gücü istediği zaman kullanarak istediklerini seyirciye hatırlatır.

Bu doğrultuda bilişsel yaklaşım, psikanalizden farklı olarak, izleyicinin zihinsel kalıplarının anlamı tamamlama yetisini ortaya koyması üzerine eğilir. Bu eğilme genel biçimiyle, anlamın oluşturulmasındaki kontrolü, yaratıcı olarak sinemacıya veren yönlendirici bir alanı işaret etmektedir.

Toplumsal Cinsiyetin Tüm Uygulamalarını Ortaya Koymak İçin Feminist Eleştiri

Feminist eleştiri, feminist ideolojiye dayanmaktadır. Feminist ideoloji, toplumlardaki cinsiyetçi yaklaşımlara karşı çıkmakta ve gelecekte kurmayı hedeflediği toplumun bu yaklaşımlardan arınmış olmasını amaçlamaktadır. "Kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin" (Kayhan, 1999: 9) olarak tanımlanabilecek feminist ideoloji genel bir çerçeveyle; kadınların erkeklerden aşağıda görülmeyeceği, sosyal eşitliğe dayanan bir dünya yaratmak hedefindedir. "Farklı dünya yaratmak" varolan düzenin değiştirilerek yeni bir düzenin kurulmasını amaçlar, feminizm bu nedenle, yani sosyal değişimi hedeflediği için, bir ideoloji olarak kabul edilmektedir (Humm, 1995: 94).

Feminist ideoloji, toplumsal ve sosyal alana yönelik özgürleştirici düşüncelerden biri olarak, kadınların maruz kaldığı bireysel korkuların, aslında toplumsal sorunlar olduğunu ortaya koymaktadır. Kadına kişisel sorunuymuş gibi dayatılan ve tek başına altın-

dan kalkması -daha doğrusu kalkmaması- beklenen baskı ve korkular, ataerkil ideoloji doğrultusunda işler. Feminizm bu korkuları, kadınlar arasında ortak bilinç oluşturarak tartışmaya açmış, erkek egemen toplumun dayatması olan olumsuzlukları milyonlarca kadının yaşadığını ortaya koymuş ve bunlara karşı çözüm yolları önermiştir.

Feminizm, egemen sistemi anlayarak ve çözümleyerek değişiklik yapılması gerekliliğini öngörür. Bu anlama ve çözümleme işlemi, çok sayıda analiz yöntemini kullanarak yapılmaktadır. Farklı feminist teoriler, farklı çözüm önerilerini uygulamalarına yansıtmıştır: Ayrılıkçılık, bireysel eylem, yeni rol modelleri oluşturma, eşitlikçi bir ebeveynlik için çaba harcanması, dil ve öbür dışavurum tarzlarında değişiklikler yapılmasına gayret edilmesi, toplumsal-siyasal dönüşümler gerçekleştirilmesi çabası bunlara örnek gösterilebilir (Steeves, 1994: 148-149).

Yukarıda ele alındığı gibi, feminist eleştiri içinde psikanalitik çalışmaların önemli etkisi vardır. Psikanalitik çalışmalarda Oidipus kompleksi, ayna evresi, özne olma, iğdiş edilme korkusu gibi konuların genellikle erkek çocuğu işaret etmesi feministlerce sorgulanmıştır.

Freud'un, anatomik farklılığın cinsiyetlerin ve dolayısıyla kadın ya da erkeğin güç ya da güçsüzlüğünün nedeni olduğunu savunması, feministler için temel eleştiri noktalarından birini oluşturur. Freud'un çalışmalarına göre, "anatomi yazgıdır" ve insan kaderini oluşturmaktadır (2000(b): 312). Buna göre cinsiyet farklılığı ruhsal farklılığın da nedenidir.

Freud, kız çocuğun da erkek çocuk gibi anneyle olan ilişkisinden hoşlandığını savunmuş ancak kız çocuktaki Ödipal dönemi, erkek çocuğun tamamıyla zıddı olarak değerlendirmiştir. Buna göre, Oidipus kompleksi konusunda küçük erkek çocuklarda komplekse tepki, bilinçaltı iğdiş edilme korkusuyla desteklenip hükmetmeye dönüşürken, küçük kız çocuklarda erkekleri kıskanma ve "erkeklik organına imrenme" (*penis envy*) ile tanımlanmıştır (Freud, 2000(b): 329). Freud'a göre kız çocuk annedeki eksikliği fark eder ve fallus sahibi olabilmek için, buna sahip olduğunu düşündüğü babaya yönelir. Babaya olan arzu, büyüyünce erkek olan bir başkasına kaymaktadır. Kız çocuk için tamamlanma, böylelikle, fallusa sahip olanla evlenerek ve annelikle gerçekleşecektir. Ancak Freud, hadım edilme korkusu yaşamadığı için kız çocukta Ödipal kompleksin tam olmadığını savunmuştur. Feminist araştırmacılar, çözümle-

melerinde kompleksle ilgili verileri kullanmakla birlikte, Freud'un penis kıskançlığı düşüncesine şiddetle karşı çıkmış ve kadının ne olmadığıyla değil ne olduğuyla tanımlanması gerektiğine dikkat çekmiştir.

Lacan'a göre, kadınlık ve erkeklik biyolojik özler değil, simgesel konumlardır. "Erkekler, kadınlar ve çocuklar, bunlar sadece gösterenlerdir. Bir erkek gösterenden başka bir şey değildir. Bir kadın bir erkeği gösteren sıfatıyla arar. Bir erkek bir kadını sadece söylemden konumlanan sıfatıyla arar" (Akt. Cléro, 2011: 37). Lacan'a göre kız çocuk, başlangıçtan itibaren hadım olduğunu düşündüğü için babaya yönelir. Kız çocuk, kendisini fallusa yani güce sahip olanla tanımlamaya başlar ve "ben" kavramını, "Ben kimin beniyim?" sorusuna dönüştürür. Tekrarlamak gerekirse, Lacan'ın, fallus yani güç üzerine açıklamaları, dille bağlantıyı kültürel olana aktardığı için önemlidir. Mary Ann Doane, fallusun uzuv anlamını aşarak, eksikliğin göstereni olarak adlandırıldığını hatırlatır. Buna göre fallus, erkeğe ait değildir, her iki cinsiyet de kendini fallusla yani güçle ilişki içinde tanımlayabilir (Doane, 2000: 90). Bununla birlikte Lacan'a göre, erkeklerin ataerkil kültürle bağlantısını sağlayan fallusun sembolik gücüne sahip olmayan kadın, birey anlayışından yoksun ve "öteki" konumundadır. Kız çocuk, otoriteyi kuran babanın özelliklerine sahip olmadığı için erkek çocuk gibi özne konumuna gelemez. Kadın, fallik fonksiyon için öteki olduğundan nesne olarak kalır.

Freud'un feminist ideoloji açısından kullanılan diğer yaklaşımı düşlerin analizi üzerinedir. Freud'un, eski çağlardan beri düşlerin çözümlenmesi ile bireylerin ruh durumlarının ortaya konduğunu söylediği ve kültürle bağdaştırdığı semboller, genellikle cinsellikle ilgili açıklamaları içermiştir. Örnek olarak; "Sopa, ağaç gövdesi ve şemsiye (...) gibi bütün uzun nesnelerin yanı sıra, bıçak, kama, mızrak gibi kesici, delici aletler de erkek organına karşılık gelir (...) Kutu, sandık, dolap ve ocak kadar içi boş nesneler, gemiler ve her türlü kap da rahmi temsil eder" (Freud, 2000: 445). Freud'un, düşlere ilişkin sembolleri açıklayan yorumları genişletilebilir.

Kadın ve erkek arasındaki ayrımın biyolojik olduğunu iddia etmek ve sosyal kuralları buna göre düzenleyerek kadınları ikincil konuma yerleştirmek "toplumsal cinsiyet" kavramının önyargılı yapısını göstermektedir. Toplumsal cinsiyet, kadınların ve erkeklerin biyolojik olarak birbirlerinden farklı oldukları iddiasından hareket ederek, onları, davranış, değerler, tutumlar ve inançları açısından

kategorize etmekte ve birbirlerinden ayırmaktadır (Hartley, 2005: 95). Toplumsal cinsiyet, ideolojiktir ve kültürel yapılanmaya işaret etmektedir. Judith Lorber, toplumsal cinsiyet olgusunu, "insan buluşu olan sosyal bir kurum" olarak adlandırmaktadır (1994: 1 ve 6). Buna göre toplumsal cinsiyet, günlük yaşamı düzenleyen, toplumun, ekonomi, ideoloji, aile, politika gibi temel sosyal organizasyonlarında yapılanmaktadır. Toplumsal cinsiyet olgusunun kurumlar aracılığıyla topluma yerleştirilmesi, kalıplarını dayatması, hegemonyaya dayanması ve tekrarlanarak devamlılığını sağlaması, ideolojik yapısına dikkat çeker.

Toplumsal cinsiyet kalıpları, kadın ve erkek rollerini, toplumun görmek istediği şekilde tanımlamaktadır. Buna göre kadın ve erkek, kendini topluma sunarken, yani konuşur, davranır ve yaşarken, belirli kodlara uymak zorunda kalır (Yüksel, 1999: 70). Toplumsal cinsiyet olgusu kadını, erkeğe göre fiziksel güçsüzlük içinde tanımlamaktadır. Bu doğrultuda kadının "ev içinde" kalmasını ve kendisine atfedilen "doğal görevlerini" yerine getirmesini dayatır. Ev içine hapsedilen kadının evin dışında yer alması sınırlandırılmaya çalışılır. Erkek egemenliğini aşarak kamusal alanda başarılı olan çoğu kadının çabası ise azımsanmaktadır.

Toplumsal cinsiyet gibi, feminist eleştiri açısından tartışmaya açılan diğer önemli bir kavram da "ataerkillik"tir. Ataerkillik (patriarkal, pederşahi, babasal), "Babanın yasası; kadınların erkekler tarafından yönetilmesi, erkeklerin kadınlara, yaşlı erkeklerin genç erkeklere baskın olması" şeklinde tanımlanabilir (Demir, 1997: 65). Ataerkillik, erkeğin, maddi kazancı nedeniyle elde ettiği gücü, hem ev içinde hem de dışında otorite sağlayan bir yetki olarak kullanmasına işaret eder.

Feminist çalışmalar ataerkilliği, farklı yönlerine odaklanarak ele almıştır. Radikal feminizme göre ataerkillik, erkeklerin kadın cinselliğini ve doğurganlığını kontrol altında tutabilmek için baskı aracı olarak kullandıkları, kadın düşmanı yapı ve yöntemi ifade etmektedir (Lorber, 1994: 3). Marksist feminizme göre ataerkillik, kapitalist düzende işçi olarak sömürülen kadın ve erkeğin varlığı yanında, kadının ev hayatında da istismarının sürdürülmesi anlamını taşımaktadır. Psikanalitik feminist yaklaşıma göre ise ataerkillik, toplumsal cinsiyete yönelik cinsiyetçilik ve bilinçaltının babaya bağlı kurallarını temsil etmektedir. Çeşitlenen feminist teorilerin ortak noktası ise ataerkil sistemin getirdiği erkek egemenliğinin kırılması gerekliliğidir.

Fransız filozof Simone de Beauvoir'a göre ataerkil kültür eril olana üstünlük vermekte, dişil olanı negatif olarak tanımlamaktadır (Akt. Humm, 1995: 21) Simone de Beauvoir, *İkinci Cinsiyet* kitabında, ataerkil kültürün, erkekliği onaylarken kadınlığı olumsuz yani "öteki" olarak adlandırıldığını savunmuştur (de Beauvoir, 1949). Simone de Beauvoir'a göre ötekilik, insan düşüncesinin temel kategorilerinden biridir. Buradan imgesel ve simgesel düzenlere bağlanmak olanaklıdır.

Sinemanın toplumla ilişkisiyle ilgili sıkça rastlanan söylemlerden birini oluşturan "değişen toplumu yansıtan bir ayna gibi" oluşu, feminist irdelemeciler tarafından eleştirilir. Feministlere göre bu ayna, "her zaman sınırlı yansıtıcı olarak" işler ve gerçekleri "deforme ederek" yansıtır (Chaudhuri, 2007: 22). Deformasyon, eril bakış açısı kaynaklıdır. Bu durum yanlış bilinç yaratmakta, sinemada kadın karakterlerin stereotipleştirilmesine neden olmakta ve onları "olmayan"a dönüştürmektedir.

Feminist eleştirinin temellerinin daha iyi anlaşılabilmesi için feminist ideoloji içinde çeşitlenen feminist yaklaşımlardan bahsetmekte yarar bulunur (Feminist yaklaşımların daha geniş açılımı için bkz. Humm, 1995 ve Demir, 1997):

1. Liberal Feminizm

Liberal feminizm, tarihsel yapılanmada ilk feminist hareket olarak yer almıştır. En çok ABD'deki feminizm üzerinde etkili olmuştur (Steeves, 1994: 114). Liberal feminizmin düşünürleri, kadın ile erkek arasında zihinsel kapasite açısından fark olmadığını, kadının tarih içinde erkekten geri kalmış olmasının nedeninin eğitimde fırsat eşitliğinin sağlanmamasından kaynaklandığını savunmaktadır. Kadının, sabırlılık, duygusallık, uyarılmaya müsaitlik, bakıcılık, uysallık, eğlendiricilik, esneklik gibi; erkeğin ise zekâ, cesaret, sakin olma, mantıklılık, adaletlilik, rasyonel olma gibi sıfatlarla tanımlayarak farklılaştırılmasına ve mesleklerin erkek ve kadın için, pilot-hostes, doktor-hemşire, patron-sekreter, okul müdürü-öğretmen gibi cinsiyetlere göre ayrılmasına karşı çıkılmıştır (Demir, 1997: 50).

Liberal feminizm kitle iletişim araçlarında kadının ele alınmasının değiştirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Medyada kadınlar, ya hiç görünmemekte ya da eş, anne, kız evlat, kız arkadaş olarak kalıplaşmış şekilde ve genç ve güzel resmedilmekte, sekreter, hemşire gibi sınırlı mesleklerde çalışan kişiler veya seks aracı olarak

yansıtılmaktadır (van Zoonen, 1997: 473). Bu kalıpların yıkılabilmesi için medyada, kadın ve erkek, geleneksel olmayan rollerde gösterilmeli ve cinsiyetçi olmayan bir dil kullanarak yansıtılmalıdır.

2. Marksist Feminizm

Marksist feministler, ekonomik düzen değişikliğini gerekli görür. Kapitalist düzen, kadını ya evde oturmak ya da ucuz işçi olarak çalışmak zorunda bırakmaktadır. Bu nedenle kadın, evlilik kurumu içinde, ekonomik bağımlılığından dolayı kocasına cinselliğini sunmaktadır. Kapitalizm kadının aile içinde yaptığı işleri üretken iş saymamakta, değersizleştirmekte ve kadınların düşük ücretli, sıkıcı ve değersiz görülen işlerde çalıştırılmasına neden olmaktadır (Demir, 1997: 59).

Ev işlerinin toplumsallaştırılmasını ve devlet tarafından ücretlendirilmesini gerekli gören Marksist feminizm, "(...) kadınların kitle iletişim araçlarındaki ya da başka yerlerdeki durumlarının değişebilmesi için önce tüm toplumun kapitalist üretim tarzından başlayarak değişmesi gerektiğini" (Steeves, 1994: 154) savunmaktadır.

3. Radikal Feminizm

Radikal feministler, kadınların özgürleşmesi sorununa liberal ve Marksist feministlerin çözüm bulamayacağına inanmışlardır. Kadının nesne olarak görülmesi sorunu ancak erkek egemenliğinin silinmesiyle çözülebilir. Bunun için devrimci bir değişim gerekli görülür. Radikal feministlere göre, "(...) kadınların baskı altına alınmasının kökeninde, kapitalizm değil, ataerkillik vardır" (Kayhan, 1999: 44). Marksist feministler cinsiyete göre emeğin bölümlenmesi üzerinde dururken, radikal feministler cinsellik ve cinsiyet üzerine yoğunlaşmıştır. "Radikal feminizmin kökenleri sıklıkla, de Beauvoir'ın erkeği 'Özne' ve kadını 'Öteki' olarak betimleyişinde bulunur" (Steeves, 1994: 108).

Radikal feminizm, Freud'un psikanalitik kuramında olduğu gibi, cinsiyetler arasında biyolojik olarak doğuştan gelen farklılıklar bulunduğunu ancak bu farklılığın kadının lehine işlediğini savunmuştur. Gelecekte olumlu bir kültüre sahip toplum kurulmak isteniyorsa, bu toplum kadınlar tarafından oluşturulmalıdır.

4. Lezbiyen Feminizm

Lezbiyen feminizm, radikal feminizmin içinde gelişmiştir. Lezbiyen feministler, yalnızca kadın olmaktan değil, lezbiyen olmaktan ötürü de baskı gördüklerini savunmuşlardır. Lezbiyen feministler, amaçlarını, cinsiyetçilikle birlikte ırkçılık ve heteroseksizmle savaşmak olarak açıklamıştır (Steeves, 1994: 113).

Radikal lezbiyenlere göre, kadınlar politik, cinsel ve ekonomik alanlarda birbirlerini destekleyerek erkek-kadın zıtlığı karşısında alternatif olarak kadın-kadın ilişkisi oluşturmalıdır. Bu alternatif, ikili karşıtlığın içerdiği hiyerarşinin bozulmasına yardımcı olacaktır. Heteroseksüelliğin temelinde ataerkilliğin bulunduğunu savunan lezbiyen feministlere göre, sosyal değişimi sadece kendileri sağlayabilir, bu nedenle görüşleri radikaldir.

5. Sosyalist Feminizm

Sosyalist feminizm kadının konumunun açıklanması için sadece toplumsal cinsiyet olgusu üzerine odaklanmamakta, kadınların sınıfsal ve ekonomik koşullarını da çözümlemelerine dahil etmektedir (van Zoonen, 1997: 479). Sosyalist feminizme göre sınıflı toplumdan da ataerkil düzenden de kurtulmak gerekmektedir. Ataerkilliğin içinde yaşadığı kapitalizm, kadını, hem tüketiciler olarak sömürü nesnesi yapmakta hem de seks objeleri olarak ele almaktadır (Trowler, 1996: 195). Sosyalist feminizm ile Marksist feminizm arasındaki en önemli fark, sosyalist feministlerin cinsiyetçi baskıları ikincil olarak görmemesidir. Sosyalist feminizme göre ekonomik yapı da cinsiyetçi ataerkil baskılar da eşit derecede önemlidir.

6. Kültürel Feminizm

Kültürel feminizmin savunucuları, erkek kültüründen farklı bir kadın kültürü yaratmaya çalışmışlardır. Kültürel feministler, siyasal dönüşüme odaklanmaktansa geniş bir kültürel dönüşümü hedeflemişlerdir (Donovan, 1997: 69). Yaratılacak kadın kültürü, müzik, sanat, şiir, bilim ve tıp alanlarında ataerkil ve otoriter olmayan bir biçim oluşturacaktır. Ayrı bir kadın dünyası yaratmaya çalışmak, kadın ve erkeği bir araya getirmekten daha kolaydır. Kadınlar yeni kültürü, feminist ritüelleri, sembolleri ve yeni bir dili kullanarak, kadın arkadaşlığı ve işbirliğinin sağlanmasıyla kurmalıdır.

7. Anarşist Feminizm

Anarşist feminizm, kadının ikincil olarak görülmesinin, kadını nesne olarak ele alan sistemden kaynaklandığını ve bu sistemin yasalarla desteklendiğini söylemektedir. Bu nedenle yasal düzenlemeler eşitlik getirmez, sosyal davranışlar cinsel ve psikolojik özgürlükle gelişebilir. Ekonomik bağımlılık bir kadın için önemli olduğu kadar tüm kadınlar için önemlidir ve her kadın için tehdit unsurudur. Bu düşünce en fazla Carol Hanish'in, "Kişisel olan politiktir" sözüyle karşılığını bulmuştur (Humm, 1995: 9). Anarşist feministler düzenin tamamıyla yok edilmesi düşüncesini taşımaktadır. Bu anlayış, özellikle edebiyat alanında, Ursula Le Guin gibi yazarların feminist yönelimlerinde karşımıza çıkmaktadır.

8. Fransız Feminizmi

Fransız feminizmine göre, ideolojiyi taşıyan en önemli sembolik sistem dildir. Dil, kadın için baskı unsurudur ve erkeğe hizmet etmektedir. Erkek, cinsel iktidara sahip olmak, çevresindeki kadınların cinselliği üzerine denetim kurmak, otoritesini kullanmak ve bu özelliklerini toplum üyeleriyle paylaşarak "erkekliğini pekiştirmek" (Uluyağcı, 1999: 51) için bedensel söylem gibi dili de kullanmaktadır. Bu yapıyı kırabilmek için kadınca bir dile gereksinim duyulur.

Derrida'nın, yapıbozumu yaklaşımı, özellikle Fransız feministleri tarafından sıkça kullanılmıştır. Derrida'ya göre kimliklerin yapılanması, ne olmadıklarının ortaya konmasıyla mümkündür. Yani kadın, erkek olmadığı için kadındır. Buradan hareketle Derrida'nın çalışmalarının karşıtlıklar üzerine kurulduğu görülür. Bu karşıtlıklar; beyaz-siyah, erkek-kadın şeklinde ikili zıtlıkların kurulmasıyla oluşturulmuştur. İkili zıtlıklar, hiyerarşik bir yapıyı beraberinde getirir. Özellikle Batı toplumunun sosyal ve politik düşüncesinde sık rastlanan ikiye-bölme (*dichotomy*) erkek ve kadını toplumsal cinsiyet kalıplarına göre tanımlamaktadır ve erkeğin kültürle üstün olarak, kadının doğayla ikincil derecede tanımlandırılmasını içerir (Boyne, 1998: 16). Bu doğrultuda yapıbozumu ile metin içinde asıl söylenmek istenen ama görünüşte dışarıda bırakılmış, isimlendirilmemiş, dışlanmış ve gizlenmiş olan yönler ortaya çıkarılmalıdır.

9. Psikanalitik Feminizm

Psikanalitik feministler, Freud ve Lacan'ınkiler başta olmak üzere psikanaliz alanında yapılmış çalışmalardan yararlanmışlardır. Kadını toplumsal cinsiyet içinde öteki olarak konumlayan Freud'un metinlerindeki kadının durumunu yapıbozumuna uğratarak inceleyen Luce Irigaray, tarihsel yapılanma içinde kadınların "nesne" halinde tutulduğunu ve seks objeleri şeklinde ele alındığını dile getirmiştir (Humm, 1995: 223). Psikanalitik feminist bakış açısına göre, toplumsal cinsiyet bilinçaltına gömülüdür ve cinsiyet, dil gibi yapılarda kendini göstermektedir. Cinsiyet baskısı, hem bedenle hem de bilinçdışıyla ilişkiyi kurduğu için, kültürel ve ideolojiktir.

Özetlenmeye çalışılan feminist anlayışlara ek olarak siyah feminizm, üçüncü dünya feminizmi, devletçi feminizm, modern feminizm, postmodern feminizm, varoluşçu feminizm, eko-feminizm gibi ayrımlar da yapmak mümkündür (bkz. Demir, 1997: 43 ve 92). Bunlar arasında postmodern feminizm, toplumsal cinsiyet kavramını tümden yoksayarak, cinsiyete dayalı ayrımın yapılmasına karşı çıkmıştır. Tarih içinde yapılanan feminist teoriler ve anlayışlar çeşitlenmekle birlikte, feminizm genel olarak, kadınların ve cinsel azınlıkların, erkeklere göre ikincil olarak algılanması ve konumlanmasını ortadan kaldırmaya çalışmaktadır.

Bu yapılanma içinde feminist film kuramı ile feminist film eleştirisinin ilişkisini şu şekilde özetlemek olanaklıdır:

İlk dönem feminist film eleştirisi, genellikle Hollywood filmlerinde kadınların stereotipleşmiş görünümlerini incelerken, 1980'lerden sonra psikanalitik inceleme, feminist film teorisinin egemen yaklaşımı haline gelmiştir (bkz. Smelik, 2008: 1-25). Feminist film eleştirisi, Laura Mulvey, Annette Kuhn, E. Ann Kaplan gibi isimlerin Lacan ve onun ayna evresi açıklamalarını temeline alan eleştirileriyle dikkat çekmiştir. Buna göre sinematik ayna-perde, imgeleri yansıtır fakat bu "gerçek" değildir. Yansıtma izleyicinin zihninde gerçeğe dönüşürken, aslında bir anlamda Platon'un mağara alegorisine benzer (Baudry, 1999: 353). Sinema perdesinden yansıyan sembolik gerçeklik, ben'e dönüşmektedir. Sembolik gerçeklik, doğrudan "bedensel ben"e dönüşmez, dünyayı anlamlandırmaya aracı olarak karakterlerle özdeşleşmeye ve yansıtılan kimliğin sorumluluğunu taşımaya karşılık gelir. Özne olmanın kuralları kamera tarafından yapılandırılarak seyirciye sunulur. Böylelikle kamera ve sinema, kişiyi özne konumuna taşımayı önererek, gerçek ve ulaşılması hedeflenecek bir dünya yaratır görünür ve ideolojik bir aygıta dönüşür (Baudry, 1999: 355).

Egemen ideoloji tarafından bir "araç" haline gelen sinema, çözümlenmediği sürece bilinçdışı şekilde işleyecektir. Bu nedenle eleştiriye ve özellikle feminist eleştiriye ihtiyaç duyulmaktadır.

Hollywood stüdyo sistemi, erkek-yaratıcılı ve erkek-temelli bir endüstridir, bu nedenle ayna evresinin ötesine geçemez (Kaplan, 1991: 30). Klasik Hollywood filmlerinde, gerçek ve ideal kadın ayrımı, kadının ötekileştirilmesine hizmet etmekte ve kadını nesneleştirmektedir. Kadın, özellikle erkek bakışının nesnesidir, göğüs, bacaklar, ağız, kalça gibi anatomik kısımlar kadının görülecek kısımlarına karşılık gelmektedir ve yakın ve ayrıntı çekimlerle, bu bölümler bölünmüş şekilde sunulur (Dick, 1998: 251).

Anaakım sinemada, Lacan'ın öne sürdüğü fallus merkezli gücün erkeğe verdiği potansiyel iktidar, filmlerde erkeğe var olma şansı tanımaktadır. İdeolojik biçimde erkek tarafından sunulan kadın, erkek olmayan olarak olumsuz şekilde resmedilir. Kadın fallus gücünden yoksun görüldüğü için, toplumda olduğu gibi filmlerde de yoktur. Bu nedenle filmlerde "kadın olarak kadın", "bulunmayan"dır, "yok"tur. Bu yokluk güç, otorite ve konuşma (dil) yokluğunu simgeler (Dick, 1998: 252). Konuşmanın güçmerkezliliği, konuşmada önceliği erkeğe tanımaktadır. Suskunluk ve sessizlik ise kadına atfedilir. Anaakım filmlerde kadınlar konuşsa bile pasif yapılanmışlardır, erkekler ise kadınlara göre aktif ve başrolde yer alırlar. Sinemadaki kadın oyuncular genellikle erkeğin, kadına karşı cinsellik yüklü arzusunun imgelerini içermektedir. Bu imgelem, erkeği aktif hale getirmekte, kadını seyretmenin verdiği zevk, sinemasal kalıpları aşarak, toplum içinde görülen cinsiyet yapılanmasını onaylamaktadır.

Benzer özellikler, kadınların ürettiği filmlerde de görülmüştür. Özellikle Hollywood yapılanmasında, kadın yönetmenler tarafından üretilen filmlerde, sinemanın geleneksel uylaşımlarına karşı kadın karakterlerin üretilmesine sıcak yaklaşılmamış; bunlar, kadın-erkek görünümlerini "tahrip edici" olarak nitelendirilmiştir (Mayne, 1981: 29). Bu nedenle kadın yönetmenler, filmlerinde, derinlikten yoksun, kendilerinden önce tanımlanmış ve şekillendirilmiş kadın karakterlere yer verebilmişlerdir.

Feminist film eleştirisi, kadının "gerçek" haliyle sinemada neden temsil edilmediği, yer alan kadın karakterlere rağmen, filmlerde erkek söyleminin nasıl devam ettirildiği, bu söylem içinde kadınların nasıl resmedildikleri ve gerçek yaşamdaki kadın deneyimlerinin filmlerde neden göz ardı edildiği gibi soruların yanıtını aramaktadır (Gledhill, 1999: 251). Filmlerde kadına yönelik cinsiyetçi yapı-

lanmanın ortaya çıkarılmasında, anlatı, tür, aydınlatma, mizansen gibi anlamların oluşturulmasına yardımcı olan unsurlar çözümlenmeye çalışılır.

Feminist film eleştirisinde izleyicinin konumu da önem taşımaktadır. Geleneksel erkek egemen yapı içinde varlığını sürdüren izleyicilerin, feminist film kuramının öngördüğü gibi, filmlerden ilerici anlam çıkarmaları düşük bir ihtimaldir. Bu düşünceden hareketle feminist eleştiri, kadın sinemasının sayıca artması ve izleyicilerin bilinçlenmesi gerekliliğini öngörür.

Sinemada, erkek izleyici bakışın öznesi konumundadır (Hayward, 2006: 176). Bakış (*gaze*) ve "*voyeurism*" (röntgencilik/dikizcilik) kavramları izleyici-film ilişkilerini değerlendirmede büyük önem taşır. Feminist eleştiriye göre, anaakım filmlerin çoğu, özellikle erkek izleyicinin röntgencilik eğilimlerini karşılamaya yöneliktir. Röntgenci haz, izleyicinin konumu nedeniyle Lacan'ın ayna imgesindeki yanlış tanımlamaya eşdeğer algılanır (Allen, 1995: 143).

Dikizcilik ya da röntgencilik, bir insanın başka insanların cinsel etkinliklerini ya da cinsel organlarını izni olmaksızın seyretmesi ve bu bakış eylemini cinsel etkinlik olarak yeğlemesi olarak tanımlanmaktadır (Mutlu, 1995: 94). Dikizcilik, izlemekten cinsel haz duymayı işaret eder. Özellikle psikanalitik film kuramında yer alan terim, genellikle bakmaktan haz almayı dile getiren *scopophilia* (skopofili) kavramıyla birbirlerinin yerine geçecek şekilde kullanılır. Oysa *scopophilia*, bakmaktan alınan genel hazzı tanımlarken, dikizcilik özel bir sapkınlığı dile getirmektedir (Mutlu, 1995: 94). Seyirci, sinemada perdedeki kişileri nesneler olarak izler, ancak dikizcilik, sadece izleyiciyle sınırlı değildir. Kameranın filme alması da bir anlamda dikizlemedir (Hayward, 2006: 481). Dikizleme düşüncesi filmlerdeki karakterlere de sıkça yansıtılmıştır. Alfred Hitchcock'un *Arka Pencere* ve *Sapık* filmleri buna örnek gösterilebilir.

Narsistik görsel zevki irdeleyen en önemli feminist makalelerden biri, Laura Mulvey'in, 1975 tarihli, *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* (*Visual Pleasure and Narrative Cinema)* başlıklı çalışmasıdır. Hollywood sinemasının cazibesini anlamak için psikanalizi kullanan Laura Mulvey, sinemanın çok sayıda zevki izleyiciye sunduğunu dile getirmektedir (1993: 113). Bunlardan birisi skopofili yani bakmaktan alınan hazdır. Freud'un *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* çalışmasında ele aldığı bakış, Mulvey'in yorumuyla *scopophilia*, cinselliğin bir içgüdü parçası olarak tanımlanmaktadır (Freud, 2000(b): 66).

Bakışın verdiği hazdan yola çıkılarak sinema, izleyiciye röntgenci/dikizci fantezi sağlar. Dikizci görsel zevk, bakanı özne yerine koymaktadır. Bu bakış erildir yani erkeğe aittir. Bakış hem seyirciyi hem de film karakterlerini kapsar. Filmin anlatısında erkek karakterler bakışlarını doğrudan kadın karakterlere yöneltmektedir. Egemen sinemada kadın, erkeğin bakışından kurtulamaz. Bakış, aktif-erkek, pasif-kadın yapılanmasında, kadını erkeğin arzu nesnesi halinde tutmaktadır (Mulvey, 1993: 116). Bu açıdan sinema, erkek arzusuna uygun mükemmel bir görsel makinedir. Erkek kontrol eden roldeki kişidir ve sinemada kadın, ikona, erotik olana ve farklılığı vurgulanarak "öteki"ne indirgenendir. Mulvey, anlatı ve görsel tekniklerin erkeklere göre, yani dikizciliği kurmak için nasıl düzenlendiğini çözmeye çalışırken, sinemadaki izleyicinin de kendini erkek bakışlı olarak tanımladığını söylemektedir; çünkü kamera seyirciyi erkek karakterin bakış açısına yerleştirir (1993: 118). Annette Kuhn'a göre de klasik anlatı sinemasında bakışın hazzı, perdedeki imgelerin dikizlenmesiyle elde edilir (1985: 65). Eğer bakış ve görsel haz cinsel farklılığın genel yapılanması üzerineyse, izleyici ile metin ilişkisi sinemada sağlanmış olur (Kuhn, 1985: 66).

Mulvey'e göre, ataerkillik ve fallus-merkezcilik doğal olarak birbiriyle bağlantılıdır ve filmlerde fallus, gücün sembolü olarak kullanılır (silahlar=fallus=güç) (1993: 111). Mulvey, sinemanın, karanlık, rahim benzeri yerde, izleyiciye dikizci bakış açısı için olanak sağlarken, beyin yıkama konusunda büyük bir gücü elinde tuttuğunu dile getirmektedir.

Ann Kaplan, Mulvey'in makalesinden yola çıkarak, sinemada kadınlara ait bakışın bulunmasının mümkün olup olmadığını ve kadın izleyicinin anlamını araştırır ve "filmin grenine karşıt okuma" yaparak, filmlerde kadının bakışın nesnesi olması gerekmediğini savunur (2000: 120). Filmin grenine karşıt okuma, filmlerde gerçek haliyle var olmayan kadının durumunu ortaya koymaya yöneliktir. Kaplan'a göre, bakış tamamıyla erkeğe ait değildir ancak kadın izleyicilerin bakışında, erkekte olduğu gibi, dikizleme arzusunun gücü yoktur. Kadın eril konumlandırmaya geçerek, baskın hale gelebilir ve farklı içerikte de olsa, bakışın öznesi konumuna taşınabilir.

Feminist eleştiride, bakış konusu, "beden" kavramını önemli hale getirmektedir. Bedenin sinemada görünümleri, kadın gibi, erkek, gay, lezbiyen ve travestileri de kapsayacak şekilde ideolojik hal alır.

Çizilen çerçeve doğrultusunda feminist eleştiride temel olarak şu konular dikkate alınmaktadır: Cinsel kimlik, cinsel farklılaşma, özne, nesne, aile, kamusal alan, özel alan, bakış, özne-izleyici, evlilik, boşanma, yalnız kadın teması, namus kavramı, masumiyetin egemen ideolojideki karşılığı, cinsel arzu, aşk, yasak aşk, sevgi, fedakârlık, psikanalizden gelen penis kıskançlığı yaklaşımı üzerine düşünceler ve diğer kavramlar.

Prof. Dr. Şükran Esen, *80'ler Türkiyesi'nde Sinema* kitabında feminist eleştiri için örnek oluşturabilecek bir yazıya yer verir. Esen, burada, Türk sinemasında kadına geniş bir perspektiften bakmaktadır. Aşağıda bu bakışa yönelik değerlendirmeden kısa bir bölüm bulunmaktadır:

> "1980'li yıllara kadar, Türk sinemasında kadın tipleri incelendiğinde, başlıca iki tip kadın görünmektedir. Kadınlar ya namuslu, evinin kadını, çocuklarının anası, cinselliği olmayan (kendi cinsel tercihleri olmayan), sevgi dolu, sürekli bağışlayan, ezildiğini hissetse de gözyaşlarını içine akıtıp evin mutluluğunu bozmayan kadınlardır. Ya da cinselliğinden başka bir şeyi olmayan, kötü, mutlu yuvalara düşman, erkekleri kötü yollara sürükleyen vamp kadınlar. Bu iki ana tipin dışında, filmlerde ortalıkta gezinen, olayın akışı içinde perdede görünen ama varlıkları bile fark edilmeyen kadınlarla dolu Türk sineması" (Esen, 2000: 29).

Feminist eleştiri açısından ele alınabilecek diğer bir örnek, 1964 tarihli *Gurbet Kuşları* için yazılan değerlendirmede görülmektedir:

> "Kadının ev dışı üretime katılması, aile içi ilişkilerde geleneksel ataerkil aile düzenine ait kalıplardan kısa sürede ve hızla kopmayı getirmemektedir. Örneğin; *Gurbet Kuşları*'nda kadının sadece ev içinde sorumlulukları vardır. Bu sorumluluklar ona daha etken olma şansı vermez" (Güçhan, 1992: 141).

Görüldüğü gibi, çok geniş alanlar ve kavramlarla ilişkisi kurulabilen feminist eleştiri, özellikle anaakım sinemanın eril yapılanması devam ettiği sürece etkisini sürdürecek önemli bir anlama aracı olacaktır. Anaakım sinema toplumsal cinsiyete dayalı ideolojik yapılanmasını özellikle tür filmleri içinde sürekli olarak yinelemektedir.

Devrin Popüler Kültürü ve Özelliklerine Göre İrdeleme Yapmak İçin Tür Filmi Eleştirisi

Tür filmlerinin eleştirisi konusunu detaylandırmadan önce, tür yapılanmasının yukarıda ele alınan tüm yaklaşımlardan hem etkilendiğini hem de onları etkilediğini vurgulamakta yarar bulunmaktadır. Sinemada türler, doğası gereği, sosyolojik, ideolojik, tarihsel, göstergebilimsel, psikanalitik, bilişsel yaklaşımlar ile feminist ideolojinin dikkat çektiği kavramların uyarlanabildiği, çok özellikli bir alanı işaret etmektedir. Buna göre tür filmleri, bir yandan popüler olanı gündemde tutmakla nitelendirilirken, bir yandan da sinemacı-film-seyirci arasında çok katmanlı tartışmaların yapılabileceği bir inceleme ortamı yarattığını okuyucuya daima hatırlatır.

"Genre" kelimesi Fransızca'da "tip, tür" anlamlarına gelir. Tür, filmin biçimi ya da belirli çeşidi içinde yer alan çok sayıda motifin paylaşıldığı, benzerlikler üzerine işleyen kategoriler olarak tanımlanabilir (Kaminsky, 1988: 9). Akademik film çalışmaları içinde tür, filmlerin popüler üretim ve tüketimi ile biçim ve içeriklerine yönelik incelemelerde sıkça gündeme gelmektedir. Barry Keith Grant, tür filmlerini, yineleme ve çeşitleme aracılığıyla, benzer durumlar içindeki benzer karakterlerle benzer öyküleri anlatan ticari uzun metrajlı filmler olarak tanımlamaktadır (2007: 1). Sinemada tür; çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirini andıran, ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan filmlerin kümelendirilmesini tanımlamaktadır (Özön, 1990: 122). Türler, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsar. Tür filmlerinin tarihi incelendiğinde hem Hollywood'da hem de dünya genelinde birçok ülkenin sinemasında büyük miktarlarda film üretildiği görülür. Farklı ülkelerde farklı türler öne çıkmasına rağmen, üretim, dağıtım ve gösterim özellikleri açısından tür filmlerinin benzer özellikler taşıdığını söylemek olanaklıdır. Film türlerinin tanımı ve tartışılması, genel olarak anaakım-ticari filmleri işaret eder, özelde öncelikle Hollywood filmlerine yönelmektedir (Neale, 2007: 9).

Tür yapılanması, temel olarak "kitle tüketimi"ne dayandırılmıştır. Sanayi Devrimi'yle yoğunlaşan kent nüfusu, kitle halinde kültürel faaliyetlere yöneldiğinde türlerin ortaya çıkışı başlar. Yeni yaşam tarzının getirdiği üretim ve tüketim, geleneksel anlatıların yanında yeni anlatı biçimlerini gerekli kılmış, tür kavramı, resim ve edebiyattan başlayarak öteki sanat faaliyetlerinde de yerleşmeye başlamıştır (Abisel, 1999: 17). Bazı kaynaklarda filmler, elektriğe dayalı teknolojinin gelişimi ile iletişim çağının başlamasına dayanan, ade-

ta "ikinci endüstri devrimi" ürünleri olarak nitelendirilmektedir (bkz. Belton, 2009: 64). Görüntüleme aygıtlarının teknolojik olarak ilerlemesi, sinemada üretim yapısını etkilemiştir. Klasik Stüdyo Sistemi'nin çökmeye başlamasından oldukça sonra dile getirilen ve 1950'li yıllarda "bir rüya fabrikası" ya da "eğlence fabrikası" olarak tanımlanan Hollywood, sanat ve endüstri yapılanmasının bir arada işletilmesi esasına dayandırılmıştır. Tıpkı fabrika ürünleri gibi birbirine yakın nitelikte ve çok sayıda film üretmek sistemin hedefi olmuştur.

Hollywood, tür üretimini gerçekleştirirken, işbölümü ve uzmanlaşmaya önem veren ve standartlaşmış seri üretimi öngören bir yapılanmayı getirmiştir (Belton, 2009: 65). Türlerin ticari ürün olarak değerlendirilmesi, filmleri, tüketici için cazip hale getirmeye yöneltir. Bu da yapılanmayı, ürünün haz sağlaması ve oyuncuların yıldızlaşması kavramlarına taşır. Tür filmi eleştirisinin bir bölümü, bu doğrultuda filmlerin pazarlanmasını ele almaktadır.

Bu açılardan ele alındığında türler, en az üç grubun etkisiyle üretilmektedir: Endüstri ve endüstrinin üretim pratikleri; seyirciler ve onların beklentileri ve türe katkısı içinde bütün olarak algılanabilecek metin (Turner, 2006: 123). Bu biçimde türlerin, "dilsel sistemler" gibi kurallar içerisinde yapılandığı savunulur. Kurallar, türler içindeki filmlerin ortak söylemlerini oluşturmaktadır. Seyirci, bu söylemlere daha önceki filmlerle hazırlanmıştır ve haz almayla doğru orantılı olarak izleme pratiklerini geliştirmiştir. Türün endüstriyel yapılanmayla olan ilişkisi, bu noktada seyircinin tatminini sağlayarak, yeni bir filme bilet almasını garantilemeye yönelik çalışır.

Theodor Adorno, "kültür endüstrisi" kavramsallaştırmasıyla, üretim ve tüketim anlamında, genel olarak anaakım sinemanın ve özellikle tür filmlerinin içine dahil edilebilecek bir yaklaşımı gündeme getirmiştir. Adorno'ya göre kültür endüstrisi, standartlaştırma ve yaygınlaştırmanın rasyonelleştirilmesine yönelik işler. Sinema alanında bireysel üretimi önemli gösterir gibi görünmekle birlikte, endüstri, filmlere, dolayımlama ve şeyleştirme içinde var olabilme şansı tanımaktadır. Bu durumda seyirci için ortaya konulan bireysel yaratımı seyrediyor olma hissi, aslında egemen olanın ideolojisinin güçlendirilmesine yaramaktadır. Sanatın ticari olarak sömürülmesi, seyirciye, önceden yaratılmış isteklerini verir gibi görünürken, gerçekte ideolojiyi meşrulaştırır. Adorno'ya göre, kişiler geçici doyumlar sağlama koşuluyla, arzu etseler kendilerinin de içyüzünü görebileği bir aldatmayı istemekte, "maruz kaldıkları ve

ne amaçla imal edildiklerini bildikleri şeyleri, kendilerini aşağılayarak" olumlamaktadır (Adorno, 2011: 115). Kişilerin bu yolla elde ettiği "ikame doyum", onları, hem aldatmakta hem de bir dahaki sefere de aldatılmaya hazır "kitle"lere dönüştürmektedir.

Bu bakış açısı akılda tutularak tür konusuna yaklaşıldığında, türlerin, bilinen ve tanınabilen birçok unsuru içerdiğine dikkat çekilebilir. Bu unsurlar öykünün ve karakterlerin oluşturulmasında formüllere dayandırılmıştır. Formüller, türlerin popüler ve ticari açıdan kârlı olmasına hizmet eder. Burton, tür yapılanmasının bütününün yinelemeye dayandığını söylemektedir (1995: 98-227). Türlerin içerdiği iletiler gibi, türün unsurlarını inşa etmek de yinelemeye dayanır. Yineleme, seyircinin filmlere yönelik bilme ve anlama özelliklerini devam ettirir. Örnek olarak Türk aile melodramlarının kötü adam tiplemeleri, seyirci için vakit kaybetmeden tanımlanabilecek doğrultuda şekillenmiştir. Genellikle aynı oyuncuların benzer roller oynaması bir süre sonra yüzleriyle tanınmalarına da yol açmıştır. Bununla birlikte türler, izleyici kaybetmemek için durağanlıktan kaçınmakta ve yeni unsurları filmlere yerleştirerek yenilenmelere açık olmaktadır. Bu doğrultuda türler dinamiktir ve değişir (Turner, 2006: 121).

Türler, film üretim ve tüketimlerinin ve bunların kültür ve toplumla yakın ilişkilerinin anlaşılmasında çok önemli araçlardır (Langford, 2006: vii). Bu nedenle türleri çözümlerken, yukarıda belirtildiği gibi, en fazla sosyolojik, göstergebilimsel, ideolojik ve psikanalitik eleştirilerden yararlanılır. Tür filmi eleştirisi, üretildiği ülkeye yönelik, türün nasıl yapılandığının öneminin ortaya konmasına, kültürel dinamiklerin şekillenmesi ve anlaşılmasında neye hizmet ettiğinin belirlenmesine, karakterlere, kimliğe ve kültüre dair neler içerdiğinin saptanmasına hizmet etmektedir. Slavoj Žižek, 11 Eylül saldırılarıyla ilgili filmler üzerine yaptığı değerlendirmede, tür ile sosyal yapılar arasında bağ kurarak, bu konuda bir örnek sunmuştur: "Felaket filmlerine duyduğumuz hayranlığın alttan alta sürmesinin sebeplerinden biri de bu ütopik bakış açısı: Neredeyse toplumsal dayanışma ruhunu canlandırmak için büyük bir afete ihtiyacımız varmış diyeceğiz" (Žižek, 2011: 13).

Andrew Tudor ise, tür filmi eleştirisi konusunda, tanımlamalardaki sınırlandırmalar ve sınırlılıklar üzerine yorumlamada bulunur (Tudor, 2011: 117-125). Ona göre bir filmi bir tür adı altında değerlendirmek, belki de sadece genel bir bilgiye sahip olunmasına aracı olmakla sınırlıdır. Bu kapsamda çoğu tür, "özellikleriyle tanımlan-

mak yerine", -türün tanımlanması için Tudor'a göre hiçbir önemi olmayan ve seyirciyi merkezine alan- "amaçlarla" adlandırılmaktadır. Korku filmleri buna örnek gösterilebilir. Tudor, bu durumu, "bireysel tanımlanan kategoriler" olarak yorumlamıştır. Buna göre, çözümlemeler bir temanın varlığına ya da yokluğuna dayanmaz, yazarın önce belirli bir film grubu içinde var olduğu varsayımıyla hareket ettiği, ardından ele alınacak filme yöneldiği bir yaklaşımı işaret eder. Öyleyse, irdelemenin sonuna kadar hangi türde olduğu belli olmayacak olan filmler için henüz başlangıçta bir tür tanımlaması yapmak, hatadır. Tudor'a göre, tür üzerine yazmak, her zaman tuzağa düşülmesine neden olabilecek çelişkilerin farkında olmayı gerekli kılar.

Tür filmleri biçim ve içerik özelliklerine sadık kalan yapılar şeklinde işlediği için, hem estetik hem de politik açıdan tutucu bir nitelik taşır (Abisel, 1999: 66). Bu doğrultuda Hollywood sistemi içinde üretilen ve tüm dünyaya dağıtılan filmlerde var olduğu savunulan egemen geleneksel değerler şöyle özetlenebilir (Ryan ve Kellner, 1997: 17):

(Merkezinde kişisel yeterlilik ve hükümete karşı güvensizlik olmakla birlikte genel yararı savunan) Bireycilik,
(Rekabet, dikey hareketlilik ve en iyinin ayakta kalması değerleriyle) Kapitalizm,
(Erkeklerin imtiyazlı kılınması, kadınların ikinci sınıf toplumsal rollerde konumlandırılmasıyla) Ataerkillik,
(Toplumsal iktidarın eşitsizce pay edilmesiyle) Irkçılık.

Tür filmi eleştirisi içinde; türlerin doğuşu, gelişimi, ölümü, film üretim biçimleri, içeriğe yönelik benzerlikler, yıldız oyuncuların kullanımı, seyirci beklentilerinin oluşturulması, seyircilerin tüketim alışkanlıklarının ve alımlamalarının irdelenmesi, türlerin ideolojileri, ikonografik özellikleri, tür gibi popüler oluşumlar içinde yer almalarına rağmen auteur konumunda kabul edilen yönetmenler, alttürlerin oluşumu, türler arasındaki geçişlilikler, türün zamana yönelik toplumsal karşılıkları ve daha birçok konu, sinema çalışmalarında ele alınan başlıklar arasındadır.

Bu doğrultuda tür filmlerine yönelik birkaç kavramı özetlemekte yarar bulunmaktadır:

Türler popülerdir, yinelemelere dayanır ve seyirlik hazzı ön planda tutar.

Film üretiminin pahalı yapılanması, türlerin benzer tekniklerle çok sayıda çekilerek, üretim gelirlerinin düşürülmesine aracı olmuştur. Böylelikle tür filmleri için teknolojik yatırımlar yapılmasının devamı sağlanmaktadır. Üretilen filmlerin tüketiminin riske atılmaması için, seyirci kitlelerin beklentileri, filmler tarafından oluşturulmuştur. Bu beklentiler, yine filmler aracılığıyla karşılanır.

Türler, uylaşımlara dayanır. Sinemada ticari filmler, benzerlikleri kullanarak, izleyiciler arasında uylaşımların algılanmasını, tanınmasını ve diğer filmlerde de fark edilmesini sağlar. İzleyicinin beklentilerini hazırlayan uylaşımlara, "türsel uylaşım" denir. Tür filmlerinin arketipsel (prototip, ilkörnek) öykü kalıpları ve biçimlendirilmiş uylaşımları, izleyicinin, yaşadığı kültür ya da çağın temel inançlarına, korkularına ve endişelerine katılımını sağlar (Gianetti ve Eyman, 1991: 131). Tür anlatısında, örneğin macera filmlerinde, çatışmalar ve çözümler, türe özgü benzerlikler taşır. İzleyici tür içindeki filmlerin hepsinde, örneğin, kahramanın intikamını almasını bekleyecektir. Edward Buscombe, türleri, dekor, kostüm, karakterlerin fiziksel özellikleriyle bir arada işleyen belirli biçimdeki davranışlar (kötü Meksikalı'nın çirkin de olması gibi), kullanılan döneme ait silahlar ya da teknolojik aletler gibi karakteristik görsel uylaşımlar yani ikonografik özelliklerine yönelik olarak tanımlamıştır (Akt. Langford, 2006: 13). Buna göre kahraman-karakter yapılanması, senaryo, set kurulumu, giysi ve aksesuar benzerlikleri gibi görsel özellikler, türler içinde birbirine uyumlu şekilde bulunur.

Bütün türler fark edilebilir başrol oyuncularına ya da önemli karakterlere sahiptir (Burton, 1995: 94). Bunlar genellikle basmakalıp karakterleri işaret eder ve temsil etmeyle inşa edilir. Temsil etme, klişeler üzerine kurulur. Basmakalıp örnek, kişinin görünümü, kişiliği ve inançlarının basitleştirilmiş ve genellikle abartılmış olarak temsiline dayanır. Basmakalıp karakterler, kolay tanımlanabilirdir. "Basmakalıp örnekler her zaman kötü değildir, bu nasıl kullanıldıklarına ve hangi değer yargılarını ortaya koyduklarına bağlıdır" (Burton, 1995: 107). Türk sinemasında Hulusi Kentmen'in birçok filmde canlandırdığı, şişman, babacan, fabrikatör rolü, basmakalıp tiplemeye örnek oluşturmaktadır.

Tür filmleri içinde birçok basmakalıp karakter, kahraman olarak yapılanmıştır. Buna göre erkekler cesaretli, yakışıklı, aktiftir ve kadınlar tarafından tercih edilir niteliklerle tanımlanır. Kadınlar ise güzel ve genellikle pasif şekilde yapılandırılmıştır.

Türlerin, karakter yapılanması anlamında en belirgin özelliklerinden biri, sürekli olarak belirli bir rolü canlandıran canlı ya da cansız "oyuncu"lar tarafından ortaya konan, fark edilir ama küçük karakterlerin varlığıdır. Graeme Burton, bu karakterleri "Stok karakter" olarak adlandırır (1995: 94). Star Wars filmlerinin uşak robotları bilimkurgu filmlerinde kullanılan stok karakterlere örnektir.

McDonald, film türlerinin incelenmesinde üç önemli nokta olduğunu dile getirmektedir: "Görsel karakteristik, anlatı kalıpları ve genişleyen ideoloji" (2007: 11). Görsel karakteristik, ikonografiyi işaret eder. Bunlar arasında mekânlar, davranışlar, kostümler ve stok karakterler bulunur. Örnek olarak romantik komedilerin kostümleri düğünlere özgü kıyafetler, stok karakterleri de kahramanların komik yaradılışa sahip olan, aslında hep doğruyu söyleyen ve ihtiyaç duyulduğunda yakınlarda bulunan "en yakın arkadaş" tiplemeleridir. Günümüzdeki romantik komedilerde az da olsa değişiklikler yaşanmaktadır. Çiftlerin heteroseksüel olmasının desteklenmesi devam ederken, stok karakter olarak gay çiftlerin kullanılmasında artış görülmektedir.

Türlerin anlatı kalıpları açısından yapısı ise aynı türdeki filmler arasında benzerliklerin takip edilmesine izin verir. Örneğin, korku filmlerinde kimin öldürüleceğine ya da tehlikenin nereden geleceğine dair beklenti izleyicide oluşturulmuştur.

İdeolojik anlamda ise türlerin toplumsal yapıyla birebir ilişkisi ele alınır. Örnek olarak gangster filmleri, izleyicilere yasadışı karakterleri kahramanlaştırma hazzını yaşatırken, filmlerin sonunda bu karakterlerin ölmesi yasanın temel olduğunun ve bunun dışına çıkanların cezalandırılacağının göstergesidir. Benzer yapı tüm tür filmlerine uyarlanabilir.

Rick Altman, tür filmlerinin temel özellikleri paylaştığını söylemektedir (2006: 24). Buna göre konu ve yapı bakımından filmler sınıflandırılabilir. Tarihsel film, dram, melodram, komedi, romantik komedi, western, müzikaller, macera filmleri, kadın filmleri, gangster ve casusluk filmleri, polisiye filmler, dedektiflik filmleri, gerilim filmleri, savaş filmleri, korku, bilimkurgu gibi fantastik filmler, çizgi filmler ve sinema çalışmalarında türden çok bir biçem olarak kabul edilen kara filmler gibi türlerin yanında, casusluk filmleri, alternatif komediler, radikal romantik komediler (McDonald, 2007: 59), gotik korku filmleri (Neale, 2007: 9) gibi çok sayıda alttür de vardır. Günümüzde türler arasında geçişlilik artmıştır ve tek bir türü içeren filmler oldukça azdır. Altman'a göre türler arasında ge-

çişliliğin artmasının nedeni, çağımızdaki biçimsel gelişmelerin izleyicinin demografik özellikleriyle ilişkili olarak değişmesine bağlanmalıdır (2006: 142).

Film türleri, genellikle ikili yapıları işaret eder. İyinin karşısında kötü, erkeğin karşısında kadın, kahramanın karşısında canavarın olması gibi zıtlıklar kurulmaktadır. Hem metin içinde hem de metinlerarası ilişkilerde tür yapılanması aynı materyalleri kullanır.

Sıradan izleyici ile sinema en çok film türleri aracılığıyla buluşur. Örneğin filmin afişine bakarak sinemaya gitme eğiliminde olan seyirci, film seçimini, korku filmi ya da romantik komedi gibi tercihlerde bulunarak türlere göre şekillendirmektedir.

Umberto Eco, kitle iletişim araçlarında her yeni buluşun zincirleme taklitlerini ürettiğini söylemektedir (1993: 146). Böylelikle tür filmleri arasında ortak bir dil oluşmuştur. Eco'ya göre, bu üretimler aynı zamanda hafızadan yoksundur. Çünkü bir kez taklitler zinciri oluşturulmaya başlandığında kimse ilkörneği kimin verdiğini hatırlayamaz. Bununla beraber taklitler üretildikçe kitle iletişim ürünleri daha iyisini yapmayı da öğrenir. Bu nedenle *Yıldız Savaşları*'ndaki uzay gemileri, ilk bilimkurgulardaki gemilerden daha inandırıcıdır ve eskisi, onun taklitçisi gibi görünür.

Sinemada türler, hem kültürel hem de evrensel köklere dayanan popüler anlatı biçimlerine dayanmaktadır. Ticari yapılanmanın ön plana çıktığı türler, aynı zamanda birçok yönetmenin kattığı değer ile sanat olma anlamını da taşıyabilmektedir. Bu durum, türlerle auteur yönetmenler arasında bağ kurulmasını gündeme getirir.

"Yaratıcı Yönetmen"i Çözümlemek İçin Auteur Eleştirisi

Yazar John Belton, 1940'ların sonları ve 1950'lerin başında Fransa'da auteur kuramının ortaya çıkışının öyküsünü şöyle özetlemektedir (2009: 362-363): Söz konusu tarihlerde Henri Langlois Paris'teki elli koltuklu küçük Fransız Sinematek'inde günde yedi kez eski filmleri göstermektedir. Her ülkeden her türlü filmi gösterim programına dahil eden Langlois, yeni nesil film izleyicisinin Griffith, Dreyer, Eisenstein, Murnau, Maurice Stiller gibi birçok yönetmenin 1910 ve 20'lerde ürettiği sessiz filmleriyle tanışmasına olanak tanır. Burada izleyiciler, Howard Hawks, John Ford, Alfred Hitchcock ve Orson Welles gibi Amerikalı yönetmenlerin sesli

filmlerini keşfeder. Aynı zamanda kendi ülke sinemalarını da Louis Lumière, George Méliès, Louis Feuillade, Jean Renoir ve diğer Fransız yönetmenlerin filmleriyle öğrenirler. Sinematek, Langlois'in gösterdiği her şeyi izlemeye gelen bir grup film fanatiğinin buluşma yeri olur. Bu sinemaseverler arasında özellikle beşi düzenli olarak gösterimlere katılır ve ileride film kültürünün ortaya çıkmasında önemli rol oynar. Bu kişiler, filmleri izlemekte, üzerine konuşmakta ve tartışmaktadır. Ardından yeni yayımlanan film dergisi *Sinema Defterleri*'nde (*Cahiers du Cinéma*) filmler üzerine önemli değerlendirmeler yaparlar. Bu isimler; François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Jacques Rivette ve Claude Chabrol'dur. Bu yazarlar daha sonra Fransız Yeni Dalga akımının en önemli isimleri olacaktır.

Auteur yaklaşımı, kısaca "yaratıcı yönetmen" kavramını öngörmüştür. Filmi, yönetmeniyle ilişkilendirerek irdelemeye dayanır. Auteur yaklaşımı, ilk başta, tek yaratıcı olarak, bireysel kaynağa yönelmeyi işaret etmiştir. John Hartley, edebiyattaki auteur kavramının temelinin ortaçağ dinsel okumalarına dayandığını savunmaktadır. Buna göre, İncil gibi kutsal metinlerin "yazar"ının da kutsal ve mükemmel olduğu başından kabul edilmiş, okuyucular metin içindeki ipuçlarından "yazara ait niyetler"i ortaya çıkarmış ve bunları tek doğru kabul etmiştir (Hartley, 2005: 13).

Yukarıda ele alınan Fransız eleştirmenler, ABD'de üretim yapan bazı yönetmenlerin filmlerinde "kişisel stil"lerinin var olduğunu savunmuşlardır (Kolker, 2011: 169). Eleştirmenlere göre, bu filmler, stüdyo sistemi ve tür yapılanması içinde üretilmiş olsa da yönetmenin kişisel yaratıcı stilinin yansıtıldığı, dikkate değer, saygın eserlerdir. Eleştirmenler, Amerikan filmlerini Amerikalılardan daha fazla ciddiye almışlar ve filmleri bir eğlence aracı olmaktan çok, "yazarların politikası" olarak değerlendirmişlerdir (Gabbard ve Gabbard, 2001: 302).

Fransızca "yazar" kavramından uyarlanan "auteur yönetmen" yaklaşımı, yönetmenin, filmlerinin her aşamasında etkin olmasına işaret etmektedir. Auteur kavramının önemli bir tanımlaması, Alexandre Astruc'un 1948 yılındaki "Yeni Bir Öncünün Doğumu: Kamera-Kalem" başlıklı makalesinde kullandığı "caméra-stylo" (*camera-pen*, kamera-kalem) kavramından yola çıkmaktadır (Stam, 2000: 83). Bu yaklaşıma göre yönetmenler, tıpkı bir yazarın kitabını kalemiyle yazması gibi, kameralarını kullanarak filmlerini çeker. Auteur yaklaşımıyla "filmin yazarı", yönetmen olarak tanımlanmış-

tır. Filmi yazmak, film üretiminin aşamalarının tümünde söz sahibi olmayı içerir. Kamera-kalem, yönetmenlere, geleneksel öykü anlatma yöntemlerini değiştirme özgürlüğü tanır. Kavram, zaman zaman iyi yönetmenleri kötü olanlardan ayırmak için de kullanılmıştır (Bordwell ve Thompson, 1986: 381).

Auteur yaklaşımı, yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarladığı motifleri, filmlerinin içeriklerinin ve biçimlerinin tutarlılığını, diğer yapıtlarla ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır (Özden, 2000: 108). Auteur kavramı, yönetmenin tüm filmleriyle ortaya koyduğu, anlama yönelik, teknik ve benzeri özellikleri olduğunu işaret eder. Örnek olarak auteur yönetmenin tüm filmlerindeki karakterlerin ya da kurgu biçimlerindeki benzerliklerin irdelenmesi gerçekleştirilebilir. Bu yüzden yönetmeni tek bir filmiyle değil, auteur özelliğine sahip olmasını sağlayan filmlerinin bütünü içinde irdelemek gerekmektedir.

Auteur yaklaşımı, film eleştirisi alanında büyük bir etki yaratmıştır. François Truffaut, 1954 yılında yazdığı *Fransız Sinemasının Kaçınılmaz Bir Eğilimi* isimli makalesinde, auteur yönetmeni tanımlarken, aynı zamanda Fransız Yeni Dalga akımının manifestosunu belirlemiştir (bkz. Truffaut, 2008: 9-18). Truffaut, Fransız sinemasında az sayıda yönetmenin, filmin yaratıcısı olarak önemli role sahip olduğunu savunmuştur. Makalesinde, iyi yönetmenlerin eserlerinde belirgin içerik ve biçim benzerlikleri olduğunu belirtir. Auteur yönetmenler, belirli bir sinemasal vizyona sahiptir ve filmlerinde, tanımlanmalarını sağlayan anahtar temalara, türsel içeriklere, görsel stillere ve geliştirilmeye açık olmakla birlikte, anlatıların temel yapılarında tekrarlanan motiflere yer verirler. Truffaut; "kişisel filmler" çektiğini savunduğu Renoir, Bresson, Cocteau, Tati gibi yönetmenleri auteur olarak kabul eder.

Auteur yaklaşımı, 1957 yılında André Bazin tarafından, "Auteur'ların (Yazarların) Politikası" makalesinde ele alınır (bkz. Bazin, 2008: 19-28). Bazin, auteur yaklaşımı konusunda, *Sinema Defterleri* yapılanması içinde örneğin Truffaut ya da Rohmer'le aynı düşüncelere sahip olmadığını belirtse de, bu durumun auteur düşüncesinin kapsamına inanmasına engel olmadığını dile getirir. Ona göre "Yazarların Politikası", kısaca, standart başvuru olarak sanatsal yaratıcılık içinde yönetmene ait kişisel etkenin seçilmesi ve ardından, bu etkenin bir filmden diğerine devam edeceğinin, hatta ilerletileceğinin kabul edilmesini içerir. Bazin, Amerikan sinemasının, "diğer sinemalardan daha iyi" olarak görülmesinin,

sadece belirli yönetmenlerin kalitesiyle açıklanamayacağını söyler. Ona göre Amerikan sineması, aynı zamanda, canlılığa sahiptir ve gelenekte mükemmel bir yapılanmayı içerir. Hollywood'un üstünlüğü sadece rastlantısal olarak tekniğe dayalıdır; üstünlük daha çok, sosyolojik yaklaşımlar ile film üretimine yönelik analiz edilmesi ve tanımlanması gereken "Amerikan sinemasal deha" ile açıklanmalıdır.

"Yazarların Politikası", 1960'larda Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris tarafından ABD'ye taşınmış, kavram Sarris'in "1962'deki Auteur Kuramı Üzerine Notlar" başlıklı makalesiyle, "kuram" olarak ele alınmaya başlanmıştır (bkz. Sarris, 1999: 515-518). Auteur yaklaşımını İngilizce'ye aktaran Andrew Sarris'e göre, auteur kuramının üç önermesini, iç içe geçmiş üç daireyle görselleştirmek olanaklıdır. En dıştaki daire teknik, ortadaki daire kişisel üslup ve en içteki daire de içsel anlama işaret eder. Yönetmene uygun görülen roller, bu maddeler çerçevesinde, bir teknisyen, bir stilist (üslupçu) ve bir "yazar" olarak tasarlanabilir. Öyleyse her yönetmen auteur değildir. Böylelikle auteur yönetmen, filmleri genelinde sergilediği içeriğe ve biçimin tekrar eden özelliklerine, kendi imzası gibi işlev gören kişisel değerini yükler.

Sarris, auteur'ü eleştiren yazarın, sanatın ve sanatçının bütünlüğünü aklından çıkarmaması gerektiğini dile getirmiştir (2011: 198). Buna göre eleştirmen, filme de yönetmene de bir bütün olarak bakar. Film, parçalar tek tek ele alınsa da, yönetmenin ürünü olarak irdeleme kendi içinde tutarlı olmalıdır.

Jean-Luc Godard, bir eleştirmen ve yönetmen olarak, Hitchcock filmlerinde tanımladığı özellikler çerçevesinde auteur eleştiriye uygun bir örnek vermektedir:

> "Seyirciler onun bir filminin daha ilk planını gördüklerinde, Hitchcock filmine geldiklerini anlar. Ancak büyük ressamlarda rastlayabileceğimiz bir tabloyla karşılaşırız hemen ve bu tablolar zinciri birbirine eklene eklene sürüp gider. Bir çiçeğin çekimini yaptığında, ortaya başlı başına bir öykü çıkmıştır bile. İnsanlardan, size bir Hitchcock filmini anlatmalarını isteyecek olun; kendilerine çarpıcı gelen bir görüntüden söz edeceklerdir. Hatta görüntü bile değil, bir nesneyi anlatacaklardır. Ayakkabılar, kahve fincanı, bir bardak süt, şarap şişeleri. Bu kadarı bile en azından olağanüstü bir şeydir; birine *Aşktan da Üstün*'ü görüp görmediğini soruyorsunuz, o da sizi, 'Şarap şişeleri olan film' diye cevaplıyor. Tıpkı Cézanne için olduğu gibi. Cézanne'ın elmalarından, Hitchcock'un *Aşktan da Üstün*'deki şarap şişelerinden söz edildiği gibi söz edilir" (Godard, 1991: 162).

Peter Wollen, eleştirel yöntem anlamında, auteur kuramının oldukça düzensiz geliştiğini savunmuştur. Bu konuda kolektif çalışmaya dayalı yayınlar yapılmadığı için, auteur kuramı geniş anlamlarla yorumlanabilir hale dönüşmüş, eleştirmenler kuramı farklı yöntemlere başvurarak açıklamıştır. Zamanla özgün kuramın dağınıklığı nedeniyle iki temel auteur eleştirmen okulu gelişir: "Biri temayla ilgili motiflere, anlam odaklarına önem verirken, öteki biçem ve *mise en scène*'i" vurgulamıştır (Wollen, 2004: 70). Auteur eleştiri, yönetmen hakkında bilgiye ulaşılmasını gerekli kılar. Yönetmenin yetiştiği sosyal çevre, eğitim düzeyi, aile yapısı, filmlerinde otobiyografik özelliklere yer verip vermediği gibi noktalar, filmlerinin çözümlenmesinde ipuçları sağlamaktadır.

Wollen, auteur kuramının, Hollywood sinemasına yaratıcı kişilik düşüncesini sokmanın bir yolu olarak görülmesini eleştirir. Ona göre auteur kuramını, "bir 'kişilik kültü' ya da yönetmenin tanrılaştırılması gibi yanlış anlaşılmalardan kurtarmak" gerekmektedir (2004: 149). Wollen'a göre auteur kuramı, aslında "sanat sineması" düşüncesinden radikal bir kopuşu işaret eder:

> " 'Sanat' sineması düşüncesi, yaratıcılık ve bireysel bakış açısının ifadesi olarak görülen film düşüncesinde yatar. *Auteur* kuramının söylemek istediği, herhangi bir filmin, özellikle bir Hollywood filminin 'uyumlu' bir sonuca ulaşmadan önce birbirleriyle çelişen farklı görüşlerin ürünü olduğudur. İzleyicinin bir düş gibi izlediği, aslında 'filmin önyüzüdür', filmin 'bilinçaltında' yatan süreci gizleyen ve maskeleyen 'ikinci gözden geçirimin' sonucudur. Bazen bu 'önyüz' öylesine işlenmiş, öylesine düzleştirilmiş ya da farklı öğelerle öylesine örtülmüştür ki bundan ötesini görmek imkânsızdır ya da filmde karakterler, diyalog, olay örgüsü vb'den başka bir şey görmek mümkün değildir. Bazen de öteki filmlerle yapılan karşılaştırmalar sonucu tutarlı bir dünya görüşü ya da mesaj değilse de, filmin altını çizip ona biçimini veren, yoğun enerji yüklü bir yapı deşifre etmek mümkün olabilir. *Auteur*cü analizin filmden alıp çıkarmak istediği şey budur" (Wollen, 2004: 149).

Bu doğrultuda Wollen, auteur eleştirinin, bir film hakkında söylenebilecek her şeyi tüketemeyeceğini savunur. Ona göre bu yaklaşım filmin mekanizmasının nasıl çalıştığını ortaya koyarak filmin kodunu çözer ve bundan fazlasını da gerçekleştirmez. Oysa önerilebilecek başka tür kodlar da vardır. Bunların değerinin olup olmadığı, metne, yani filmlere başvurularak ortaya konabilir.

1950'lerde auteur yönetmeni merkeze oturtan ve anlamın yaratıcısı olarak tanımlayan "Yazarların Politikası" yaklaşımının izleyi-

ci ya da ideoloji gibi kavramları dışarıda bıraktığı görülmektedir. 1960'lı yıllarda yapısalcılığın etkisiyle, metinlerin yapısının önemi vurgulanmış, yapı; auteur ile dilsel ve sosyal kuruluş çerçevesinde irdelenmiştir. Bu dönemde hâlâ izleyiciye ya da ideolojiye yer verilmediği görülür. 1970'li yıllardan itibaren ise post-yapısalcılığın etkisiyle, göstergebilim, psikanaliz, feminizm gibi teoriler ile yapıbozumu gibi çözümleme teknikleri devreye girmiş, bu yaklaşımların bir tarafında auteur, diğer tarafında alımlayan izleyici yer almıştır (Hayward, 2006: 32). 1970'li yıllarda film eleştirmenleri auteur kuramının yönetmene verdiği yetkiyi eleştirirken, bir filmi tek kişinin "yaratamayacağı" düşüncesine dayanmışlardır. Artık anlamın üretiminde auteur yönetmenin tek başına yer almadığı görülmektedir. Ayrıca yönetmenlerin filmleri üzerinde tam bir denetim kurmaları fikri, pratikte uygulanabilir bulunmamaktadır. Yönetmenin kişisel, toplumsal, siyasal ya da ekonomiyle ilgili birçok alanla ilişkileri, bunun yanında oyuncuların, görüntü yönetmeninin, varsa senaristin, yapımcının ya da ortak yapımcının, set ekibinin ve set koşullarının durumu ve sınırlılıkları, film yapımını etkilemektedir.

Özellikle 1990'lı yıllardan itibaren Hollywood içinde auteur kuramının bir pazarlama aracına dönüştüğü savunulmaktadır. Yönetmenlerin yıldızlaşması, auteur kuramı çerçevesinde özellikle devam ettirilmeye çalışılmaktadır. Yönetmenlerin öne çıkarılması, yönetmenleri filmin pazarlanmasında tanıtım aracı şeklinde kullanmayı içermektedir. Bununla birlikte auteur yönetmen yaklaşımı, birçok ülkede hâlâ, sanat-ticarilik karşıtlığı içinde yönetmenleri tanımlama amacıyla, aslında başlangıç noktasından oldukça uzaklaşmış şekilde, kullanılmaya devam edilmektedir.

Yönetmenin Tercihleri İle Filmi İrdelemek İçin Mizansen Eleştirisi

Mizansen eleştirisi, daha önce belirtilen mizansen kavramını temeline alır. Tekrar etmek gerekirse mizansen (*mise-en-scène*), "sahneye koymak" anlamına gelmektedir. Mizansen eleştirisinde genel olarak, mizansenin temel öğelerinin irdelenmesi yer alır. Mizansen, dekor/mekân, aydınlatma, kostümler, saç, makyaj ve karakterlerin hareketleri başta olmak üzere perdede görünen tüm öğelerden oluşur. Ayrıca, kamera hareketleri ya da çekimleri de mizansene hizmet eder.

Mizansen kavramına ilk dikkat çeken sinema düşünürleri, auteur yaklaşımında da ele alındığı gibi, Godard, Chabrol, Rivette, Truffaut gibi *Sinema Defterleri* (*Cahiers du Cinéma*) eleştirmenleri olmuştur. Mizansen eleştirisinde, özellikle Truffaut tarafından gündeme getirilen bir konu, senaryo ile film çekme eylemi arasındaki zıtlığa değer verilmesini işaret eder. Truffaut, *Fransız Sinemasının Kaçınılmaz Bir Eğilimi* makalesinde belirttiği üzere, auteur yönetmen ile *metteur-en-scène* ya da aktarıcı (sahneye koyan-uyarlayan) arasında fark olduğunu savunur. Edebi senaryolara karşı çıkan Truffaut ile onun gibi eleştirmen olan ve ileride Yeni Dalga akımının filmlerini üretecek arkadaşları, auteur'ün senaryoyu mekanik şekilde aktaran kişi olmadığını, tersine kendi stili ve görüşü çerçevesinde senaryonun ötesine geçen insan olduğunu dile getirmiştir. *Metteur-en-scène*'in ise, dar anlamıyla, filmlerinin kalitesinin senaryoya bağlı olduğu yönetmenleri işaret ettiğini savunurlar. Buna göre iyi filmler, iyi senaryoyla kötü filmler ise kötü senaryoyla açıklanabilir. Auteur ise senaryo iyi olsa da kötü olsa da daima iyi filmler çeker; çünkü o, senaryonun sınırlarını aşarak, ötesine geçmeyi başaran yönetmendir (Akt. Elsaesser ve Buckland, 2002: 86).

Thomas Elsaesser ve Warren Buckland, mizansen eleştirisinin genel olarak konu ve biçim arasındaki ilişkiyi yani "ne" ile "nasıl" arasındaki ilişkiyi işaret ettiğini belirtmiştir. Onlara göre, "çekimin süresi, çekim ölçeklendirmesi, kamera hareketi, çekim açısı, çekimin uzunluğu ve kesmenin ne zaman kullanıldığı" gibi özellikler, mizansen eleştirisi içinde "istatistiksel biçim analizi" olarak adlandırılmaktadır (Elsaesser ve Buckland, 2002: 86).

Bu doğrultuda mizansen eleştirisi yapan bir eleştirmen, çekimden çekime kesmelerin nasıl ve ne zaman kullanıldığını ve bu şekilde aksiyonun ve diyalogların nasıl kurulduğunu irdeleyebilir. Mizansen ön planda ve geri planda olan her şeyi işaret eder. Filmsel evrenin kurulumu içindeki her kişi ya da nesne, karakterlerin küçük hareketleri, ses tonu, dil sürçmeleri de dahil olmak üzere, mizansene eklemlenir.

Mizansen eleştirisinin, okuyucu tarafından anlaşılabilmesi, okuyucunun mizansenin öğelerinin ne olduğunun farkında olduğu varsayımına dayanmaktadır. Böylelikle eleştirmen, mizansenin ne olduğuna ve neler içerdiğine dair açıklamaları yapmak zorunda kalmadan, çözümlemesini gerçekleştirebilir.

Mizansen eleştirisi, yönetmenin nedenler ve nasıllar arasındaki tercihlerinin nedensiz olmadığı düşüncesine dayanmaktadır. Mi-

zansen eleştirisi, film çekimi, film biçimi ve konu arasında yaratıcı bir ilişkiyi içerir ve konunun biçimsel dönüşümünü yansıtarak, değerlendirir.

Buna göre, mizansen eleştirisinde görsel stil olarak çekimlerin uzunluğu, hangi çekimden hangi çekime geçildiği, kamera kaydırma hareketlerinin kullanılıp kullanılmadığı, bu durumun türle bağlantısının olup olmadığı, aydınlatmada kullanılan ışığın nedenleri, hareketli çekimlerin sebepleri, benzer sekansların teknik karşılaştırması gibi noktalar ele alınır.

Örnek olarak *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin açılış sekansı, kullanılan tek ve uzun çekimle aslında filmin atmosferini tanımlamaktadır. Yönetmen bu tercihle henüz karakterleri dahi görmeden filmle ilgili izlenimi seyircinin edinmesini sağlar. İzleyici, hareketsiz kameranın görüntülediği geniş alanda ilerleyen arabaların farlarına odaklanarak, genel plana rağmen, olayın yakından bir takipçisine dönüştürülmekte ve bu uzun açılış sekansı aslında filmin tamamına ismini koyan bir "arayış"ın nitelendirmesine öncülük etmektedir. Az sayıda sekansla oluşturulmuş filmin ritmi, cesedin bulunmasından sonra da hızlanmaz.

Bir Zamanlar Anadolu'da filminin diyalog ve monologları da anlam yaratımında önemlidir. Nuri Bilge Ceylan'ın birçok filmiyle karşılaştırıldığında, karakterlerin en fazla konuştuğu yapımlardan biri olan *Bir Zamanlar Anadolu'da,* kişilerin konuşmasının, her zaman doğruyu işaret etmediğine izleyiciyi tanık eder. Bazı yerlerde monologa dayanan ve olabildiğince öznelleşen konuşmalarda, imgenin söze katkısı, filmin takibini kolaylaştırmaz. Çürümüş elmaların yanına yuvarlanan elma, Doktor karakterinin, filmin sonunda yaptığı tercihten anlaşılacağı gibi diğerleri gibi "çürüyeceği"nin işaretini verirken, anlamlandırma yapmada seyirciye geniş bir alan bırakır. Doktorun diyalogları da, geçirdiği dönüşümün ardından, diğerlerininki gibi, adeta içsel bir monologa evrilir.

Mizansen eleştirisi konusunda Brain Henderson'in verdiği bir örnek, "uzun çekim"in önemine değinmektedir. Henderson, uzun çekimin mizansen üzerine etkisini incelediği yazısında, bu çekim türünün "yönetmene imgeyi başka bir imgeye geçmeden geliştirme ve değiştirme olanağını" verdiğini savunur (Henderson, 2011: 276). Buna göre uzun çekim, mizanseni olanaklı kılar. Bazen uzun çekimlerin bir sekansı oluşturabildiği de görülmektedir. Bu doğrultuda sekansa yönelik çözümleme de mizansen eleştirisinin kullandığı aracılardan birine dönüşür.

Sekanslar arasındaki ilişkiden yola çıkarak, mizansen eleştirisini gerçekleştiren John Gibbs, mizansen eleştirisinin başlangıç noktasında yönetmenin spontan gelişmelere izin verip vermediğine dikkat edilmesi gerektiği savunmaktadır. Gibbs, "demir senaryo"larla çalışan ve sette, hazırladığı çekim senaryosunun dışına çıkmadığı bilinen Alfred Hitchcock'un yarattığı mizansene yönelik çözümleme ile Jean Renoir gibi spontan gelişmelere izin veren ve filmin gidişatını çekimler sırasında yönlendiren yönetmenlerin tercihlerinin, filmin anlamının yaratılmasındaki önemini karşılaştırır. Buna göre Hitchcock "kesinlikleri"yle, Renoir ise "eğilimlerine" göre mizansen eleştirisine tabi tutulmalıdır.

John Gibbs, makalesinde, sekanslar arasındaki ilişki biçimi üzerine "sekans çözümlemesi" gerçekleştirmiştir (bkz. Gibbs, 2011, 80-83). Böylelikle belirli sekanslar arasında yönetmenin tercihinin anlam yaratmadaki rolü üzerinde durulur. Gibbs'e göre "biçim-temelli eleştiri" olarak ele alınabilecek mizansen eleştirisi, eleştiri yazarının, yaratım sürecine tanıklık etme şansı bulması durumunda daha başarılı şekilde gerçekleştirilebilir. Eleştirmen bu şekilde, önce ve sonrasını takip edebildiği mizansen yaratımını karşılaştırarak sonuçlara varma şansına sahip olur.

Özetlemek gerekirse, yönetmenin sekans içeriklerinde kullandığı çekim ölçeklerine yönelik tercihlerin, filmin müzik kullanımının örneğin popüler kültür içinde yer alıp almamasının, karakter seçimlerinin ve bunların hareketlerinin, sahne aydınlatmasının, kamerada optik hareketler kullanılıp kullanılmamasının ve kurgunun özelliklerinin, genel olarak filme yönelik tüm tercihlerin ortaya konmasıyla mizansen eleştirisi gerçekleştirilmesi olanaklı olmaktadır.

Sonuç

Film eleştirisi yazımı, çok çeşitli okuma ve araştırmaya dayanan önemli bir sinemasal etkinliktir. Eleştiri, filmlerin içindeki anlamların ortaya çıkarılarak irdelenmesini, metindeki anlatı, karakter yapılanması gibi yaklaşımların, sosyolojik, psikolojik, ideolojik ve diğer temellere dayandırılarak incelenmesini ve değişik bakış açılarının izleyiciye sunulmasını sağladığı için, sinema sanatını zenginleştiren bir çaba olarak kabul edilmiştir. Film irdelemelerinde oluşturulan bu geniş evren, izleyiciyi/okuyucuyu filmlerle ilgili çok katmanlı bilgilenmeye davet eder.

Film eleştirisi, sinemanın, sadece seyretmeye dayalı bir eğlence aracı olmadığına dikkat çeker. Eleştiri, sinemanın, incelemeye, başka sanatlarla ve sosyal bilimler alanlarıyla bağlantı kurmaya, çözümlendikçe yeni anlamlara ulaşmaya uygun bir sanat olduğunu vurgular. Bu doğrultuda eleştiri, filmin "tüketilmesi"ni, okuma, bilgilenme, gerekirse araştırma yapma aşamalarından oluşan geniş bir zamana yayma konusunda aracı olmaktadır. Bu yolla da hem yazarını hem de okuyucusunu bilişsel haz almaya çağırır.

Eleştiri yaklaşımlarının filmler ile izleyici arasında kurduğu bağda, yüksek bilgilendirme ve anlamlandırma yapılması esastır. Bu yaklaşımların işaret ettiği çok sayıda farklı konu üzerine düşünme ve yorumlama yapma, günümüzde, seçici izleyici kitlesi için ulaşılmak istenen bir ihtiyaca dönüşmüştür.

Filmlerin seyircileri ile ilişki kurmasında, okuyucuların ideolojilerinin, düşüncelerinin, dünyayı algılayışlarının nasıl işlediği ile filmlerin onlara taşıdığı anlamlar arasında kurulan bağlantıda eleştirinin üstlendiği rol son derece önemlidir. Olabildiğince tarafsız yapılması gereken ve filmlerin birden çok anlamını ortaya koymaya çalışan eleştiri etkinliği, eleştirmenin, filmi bir materyal olarak değerlendirmesine, kendi zihninde oluşan soruları çözümlemek amacıyla metne taşımasına ve izleyiciyle/okuyucuyla paylaşmasına olanak sağlar.

Filmlerin anlatısı ve biçimi üzerine düşünmek ve bunu kâğıda dökmek, seyretmenin verdiği hazla, filmleri derinlemesine anlamanın hazzını birleştirmektedir. Günümüzde yazılan çok sayıdaki eleştiri, popüler film okumalarının bilişsel hazzı göz ardı etmesi nedeniyle, hazzın çifte yaklaşımını okuyucuyla paylaşamamaktadır.

Herkes filmleri eleştirme hakkına sahiptir. Ancak bu eleştirme hakkı, tüm filmlerde ideolojik, psikolojik, sosyokültürel anlamların bulunacağının göz ardı edilmesine zemin oluşturmak için kullanılmamalıdır. Öyleyse eleştiri yapma hakkına sahip olmak, filmlere gidilmesini sadece davet etmeye ya da filmi beğenmemeye dayalı reddetmeye yönelik bir "kötüye kullanma"yı gerekli kılmaz. Eleştiri, izleyiciye, ne seyrettiğinin açıklanmasındansa ne anlamlarla çevrili olduğunun birden çok katmanından birini ya da daha fazlasını sunmalıdır. Böylelikle iyi bir eleştiri, filmin yaratıcısı, film ve izleyici arasındaki ilişkinin kurulmasında bilmeye önem vererek, filmin "okundukça" zenginleşmesiyle duyulan keyfin yaygınlığını artıran bir unsura dönüşür.

Kaynakça

Abisel, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1999.

Adorno, Theodor W., *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Akbulut, Hasan, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2005.

Allen, Richard, *Projecting Illusion-Film Spectatorship and the Impression of Reality*, USA, Cambridge University Press,1995.

Althusser, Louis, *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

Altman, Rick, *Film/Genre*, UK, British Film Institute, 2006.

Andrew, J. Dudley, *Büyük Film Kuramları*, Çev. İbrahim Şener, İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1995.

Atay, Simber, *Film Eleştirisine Dair*, İzmir, İdeart, 1991.

Barthes, Roland, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, Çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1988.

Baudrillard, Jean, *Sanat Komplosu-Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1*, Çev. Elçin Gen-Işık Ergüden, İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Baudry, Jean-Louis, "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" (1970), *Film Theory and Criticism*, der. Leo Braudy, Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 1999, s. 345-355.

Bazin, André, "Bazin'den-Eleştirmenin Görevi", (Türk Dili-Eleştiri Özel Sayısı, Temmuz 1963 aktarımı), ... *Ve Sinema*, İstanbul, Hil Yayın, Sayı:8, Temmuz 1989, s. 43.

Bazin, André, "De la Politique des Auteurs", *Auteurs and Authorship*, der. Barry Keith Grant, USA, Blackwell Publishing, 2008, s. 19-28.

Belton, John, *American Cinema, American Culture*, NY, McGraw Hill, 2009.

Benjamin, Walter, "Şiddetin Eleştirisi Üzerine", *Şiddetin Eleştirisi Üzerine*, der. ve Çev. Aykut Çelebi, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

Berger, Arthur Asa, *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, Çev. Murat Barkan, Uğur Demiray vd., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1996.

Beauvoir, Simone De, *The Second Sex*, (1st Publ.1949),
http://www.marxist.org/reference/subject/philosophy/works/fr/2ndsex.htm

Biryıldız, Esra, *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*, İstanbul, Beta, 2002.

Biryıldız, Esra, *Film Eleştirisi ve Gençlik*, İstanbul, Es Yayınları, 2003.

Bordwell, David, Thompson, Kristin, *Film Art*, New York, Alfred A. Knopf, 1986.

Bordwell, David, Carroll, Noël, *Post-Theory-Reconstructing Film Studies*, USA, The University of Wisconsin Press, 1996.

Bottomore, Tom, vd., *Marksist Düşünce Sözlüğü*, Çev. ve der. Mete Tunçay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

Boyne, Roy, *Foucault ve Derrida'da Feminizm ve Ayırım*, Çev. Ayşe Banu Karadağ, İstanbul, Sel Yayıncılık, 1998.

Branigan, Edward, *Narrative Comprehension and Film*, Londra ve New York, Routledge, 1992.

Burton, Graeme, *Görünenden Fazlası*, Çev. Nefin Dinç, İstanbul, Alan Yayıncılık, 1995.

Carroll, Noël, *Theorizing the Moving Image*, USA, Cambridge University Press, 1996.

Chaudhuri, Shohini, *Feminist Film Theorists*, Londra ve New York, Routledge, 2007.

Cléro, Jean – Pierre, *Lacan Sözlüğü*, Çev. Özge Soysal, İstanbul, Say Yayınları, 2011.

Corrigan, Timothy, *Film Eleştirisi El Kitabı*, Çev. Ahmet Gürata, Ankara, Dipnot Yayınları, 2007.

Dick, Bernard F., *Anatomy of Film*, New York, St. Martin's Press, 1998.

Diken, Bülent, Laustsen, Carstsen B., *Filmlerle Sosyoloji*, Çev. Sona Ertekin, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.

Deleuze, Gilles, *Cinema 1-The Movement-Image*, Çev. Hugh Tomlinson, Barbara Habberjam, Londra, The Athlone Press, 1986.

Deleuze, Gilles, *Negotiations*, Çev. Martin Joughin, USA, Columbia University Press, 1995.

Deleuze, Gilles, *Cinema 2-The Time-Image*, Çev. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, Londra, The Athlone Press, 2000.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, Çev. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

Deleuze, Gilles, *İki Delilik Rejimi – Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, Çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2009.

Demir, Zekiye, *Modern ve Postmodern Feminizm*, İstanbul, İz Yayıncılık, 1997.

Derrida, Jacques, *Göstergebilim ve Gramatoloji*, Çev. Tülin Akşin, İstanbul, Afa Yayınları,1994.

Doane, Mary Ann, "Woman's Stake: Filming the Female Body", *Feminism & Film*, der. E. Ann Kaplan, Oxford, Oxford University Press, 2000, s. 86-99.

Donovan, Josephine, *Feminist Teori,* Çev. Aksu Bora vd., İstanbul, İletişim Yayınları, 1997.
Eagleton, Terry, *İdeoloji,* Çev. Muttalip Özcan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996.
Eagleton, Terry, *Eleştirinin Görevi,* Çev. İsmail Serin, Ankara, Ark, 1998.
Eco, Umberto, *Açık Yapıt*, Çev. Yakup Şahan, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 1992.
Eco, Umberto, *Günlük Yaşamdan Sanata,* Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Adam Yayınları, 1993.
Eisenstein, Sergey M., *Film Biçimi,* Çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınevi, 1985.
Elsaesser, Thomas, Buckland, Warren, *Studying American Film-A Guide to Movie Analysis,* GB, Arnold, 2002.
Erdoğan, Şenol (haz.), *Sinema Manifestoları-Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi*, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2011.
Esen, Şükran, *80'ler Türkiyesi'nde Sinema,* İstanbul, Beta, 2000.
Freud, Sigmund, *Rüyaların Yorumu (1),* Çev. Selçuk Budak, Ankara, Öteki Yayınevi, 1998.
Freud, Sigmund, *Rüyaların Yorumu (2),* Çev. Selçuk Budak, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000.
Freud, Sigmund, *Cinsellik Üzerine Üç Deneme,* Çev. Selçuk Budak, Ankara, Öteki Yayınevi, 2000(b).
Freud, Sigmund, *Totem ve Tabu,* Çev. K. Sahir Sel, İstanbul, Sosyal Yayınlar, 2002.
Gabbard, Glen O., Gabbard, Krin, *Psikiyatri ve Sinema,* Çev. Yusuf Eradam, Hasan Satılmışoğlu, İstanbul, Okuyan Us Yayın, 2001.
Gaut, Berys (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*. UK, Cambridge University Press.
Gianetti, Louis D., Eyman, Scott, *Flashback: A Brief History of Film,* USA, Prentice Hall, 1991.
Gibbs, John, "The Cry of the Owl: Investigating Decision-Making in A Contemporary Feature Film", *Movie: A Journal of Film Criticism,* No.:3, UK,
http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/
Gledhill, Christine, "Recent Developments in Feminist Criticism", *Film Theory and Criticism - Introductory Readings,* der. Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 1999, s. 251-272.
Godard, Jean-Luc, *Godard Godard'ı Anlatıyor-Söyleşiler,* Çev. Aykut Derman, İstanbul, Metis Yayınları, 1991.
Grant, Barry Keith, *Film Genre - From Iconography to Ideology,* Londra ve New York, Wallflower, 2007.
Guiraud, Pierre, *Göstergebilim,* Çev. Mehmet Yalçın, Ankara, İmge Kitabevi, 1994.
Güçhan, Gülseren, *Toplumsal Değişme ve Türk Sineması,* Ankara, İmge Kitabevi, 1992.

Gündeş, Simten, *Film Olgusu: Kuram ve Uygulayım Yaklaşımları*, İstanbul, İnkılâp, 2003.
Hançerlioğlu, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2010.
Hartley, John, *Communication, Cultural and Media Studies - The Key Concepts*, Londra ve New York, Routledge, 2005.
Hayward, Susan, *The Key Concepts*, Londra ve New York, Routledge, 2006.
Henderson, Brain, "Uzun Çekim", *Filmde Yöntem ve Eleştiri*, der. ve Çev. Ertan Yılmaz, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2011, s. 275-287.
Humm, Maggie, *The Dictionary of Feminist Theory*, New York, Prentice Hall, 1995.
Jacobi, Jolande, *C.G.Jung Psikolojisi*, Çev. Mehmet Arap, İstanbul, İlhan Yayınevi, 2002.
Kalkan, Faruk, *Sinema Toplumbilimi-Türk Sineması Üzerine Bir Deneme*, İzmir, Ajans Tümer Yayınları, 1992.
Kaminsky, Stuart M., *American Film Genres*, USA, Nelson-Hall, 1988.
Kaplan, E. Ann, *Women & Film-Both Sides of The Camera*, Londra, Routledge, 1991.
Kaplan, E. Ann, "Is the Gaze Male?", *Feminism&Film*, der. E. Ann Kaplan, Oxford, Oxford University Press, 2000, s. 119-138.
Kayalı, Kurtuluş, *Metin Erksan Sinemasını Okumayı Denemek*, Ankara, Dost Kitabevi, 2004.
Kayhan, Fatma, *Feminizm*, İstanbul, BDS Yayınları, 1999.
Kolker, Robert, *Film, Biçim ve Kültür*, Çev. Fırat Ertınaz vd., yayına haz. Ertan Yılmaz, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2011.
Kuhn, Annette, *The Power of the Image-Essays on Representation and Sexuality*, Londra, Routledge&Kegan Paul plc.,1985.
Lacan, Jacques, "The Mirror Stage" (1977 yılı baskısından), *Contemporary Film Theory*, der. Anthony Eaasthope, New York, Longman, 1993.
Langford, Barry, *Film Genre and Hollywood and Beyond*, Edinburg GB, Edinburg University Press, 2006.
Lorber, Judith, *Paradoxes of Gender*, New Haven and Londra, Yale University Press, 1994.
Mamet, David, *Film Yönetmek Üzerine*, Çev. Gülnur Güven, Ankara, Doruk Yayımcılık, 1997.
Mardin, Şerif, *İdeoloji*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.
Martin, Bronwen, Ringham, Felizitas, *Dictionary of Semiotics*, Londra ve New York, Cassell, 2000.
Marx, Karl, Engels, Friedrich, *Sanat ve Edebiyat Üzerine*, Çev. Murat Belge, İstanbul, Birikim Yayınları, 2001.
Mascelli, Joseph V., *Sinemanın Beş Temel Öğesi*, Çev. Hakan Gür, Ankara, İmge Yayınevi, 2002.
Mayne, Judith, "The Women at the Keyhole: Woman Cinema and Feminist Criticism", *New German Critique*, No: 23, Spring-Summer-1981, s. 27-43.

McDonald, Tamar Jeffers, *Romantic Comedy - Boy Meets Girl Meets Genre*, Londra ve New York, Wallflower, 2007.

Metz, Christian, "Sinema: Dil mi, Dilyetisi mi?", *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2-Temel Metinler*, Çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 229-231.

Metz, Christian, "Some Points in the Semiotics of the Cinema" (From: *Film Language: 1968*), *Film Theory and Criticism*, der. Leo Braudy, Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 1999, s. 68-75.

Metz, Christian, "Identification, Mirror", *Film Theory and Criticism - Introductory Readings*, der. Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 1999(b), s. 800-817.

Metz, Christian, *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*, I. Cilt, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012.

Metz, Christian, *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*, II. Cilt, Çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Hayalperest Yayınevi, 2012(b).

Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur?*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayıncılık, 2001.

Moran, Berna, *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1994.

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Contemporary Film Theory*, der. Anthony Easthope, New York, Longman Critical Readers, 1993.

Mutlu, Erol, *İletişim Sözlüğü*, Ankara, Ark Yayınevi, 1995.

Mükerrem, Zaur, *Sinematografi Üzerine Düşünceler-Kuram ve Uygulamalar*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.

Nasio, J.-D., *Psikanalizin Yedi Temel Kavramı*, Çev. Özge Erşen, Murat Erşen, Ankara, İmge Kitabevi, 2006.

Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, Londra ve New York, Routledge, 2007.

Ormanlı, Okan, *Türk Sinemasında Eleştiri*, İstanbul, Bileşim Yayınları, 2005.

Özden, Zafer, *Film Eleştirisi*, İstanbul, AFA Yayınları, 2000.

Özön, Nijat, *100 Soruda Sinema Sanatı*, İstanbul, Gerçek Yayınevi, 1990.

Özön, Nijat, *Karagözden Sinemaya - Türk Sineması ve Sorunları 2. Cilt*, Ankara, Kitle Yayıncılık, 1995.

Özön, Nijat, *Sinema, Televizyon, Video, Bilgisayarlı Sinema Sözlüğü*, İstanbul, Kabalcı, 2000.

Plantinga, Carl, *Moving Viewers - American Film and the Spectator's Experience*, USA, University of California Press, 2009.

Propp, Vladimir, "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri", *Yazın Kuramı-Rus Biçimcilerinin Metinleri*, yaz. Tzvetan Todorov, Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Propp, Vladimir, *Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

Pudovkin V.I., *Sinemanın Temel İlkeleri*, Çev. Nijat Özön, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1966.

Rancière, Jacques, *Film Fables*, Çev. Emiliano Battista, Oxford and New York, Berg, 2006.

Rancière, Jacques, *Görüntülerin Yazgısı*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Versus Kitap, 2008.

Rancière, Jacques, *Özgürleşen Seyirci*, Çev. E. Burak Şaman, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

Ryan, Michael, Kellner, Douglas, *Politik Kamera-Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Çev. Elif Özsayar, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997.

Sarris, Andrew, "Notes On The Auteur Theory In 1962", *Film Theory and Criticism - Introductory Readings*, der. Leo Braudy and Marshall Cohen, Oxford, Oxford University Press, 1999, s. 515-518.

Sarris, Andrew, "Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru", *Filmde Yöntem ve Eleştiri*, der. ve Çev. Ertan Yılmaz, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2011, s. 189-205.

Saussure, Ferdinand de, "Genel Dilbilim Dersleri", *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2-Temel Metinler*, Çev. Mehmet Rifat - Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1998, s. 15-24.

Silver, Alain, Ursini, James, *Film Noir*, der. Paul Duncan, Hong Kong and Köln, Taschen, 2004.

Singleton, Ralph S., *Amerikan Film Terimleri Sözlüğü*, Çev. Selçuk Taylaner, İstanbul, Es Yayınları, 2004.

Smelik, Anneke, *Feminist Sinema ve Film Teorisi - Ve Ayna Çatladı*, Çev. Deniz Koç, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2008.

Stam, Robert vd., *New Vocabularies in Film Semiotics - Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*, Londra ve New York, Routldege, 1992.

Stam, Robert, *Film Theory-An Introduction*, USA, Blackwell Publishing, 2000.

Steeves, Leslie H., "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları", *Medya, İktidar, İdeoloji*, Çev. ve der. Mehmet Küçük, Ankara, Ark Yayınevi, 1994, s. 105-167.

Tamba-Mecz, Irène, *Anlambilim*, Çev. Necmettin Sevil, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

Todorov, Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

Trowler, Paul, *Investigating Mass Media*, Collins Educational,1996.

Truffaut, François, "A Certain Tendency of the French Cinema", *Auteurs and Authorship*, der. Barry Keith Grant, USA, Blackwell Publishing, 2008, s. 9-18.

Tudor, Andrew, "Tür ve Eleştirel Yöntembilim", *Filmde Yöntem ve Eleştiri*, der. ve Çev. Ertan Yılmaz, Ankara, De Ki Basım Yayım, 2011, s. 117-125.

Turner, Graeme, *Film As Social Practice IV*, Londra ve New York, Routledge, 2006.

Uluyağcı, Canan, "Türk Filmlerinde Kahramanlar Konuşuyor", *Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Eskişehir, Sayı:16, 1999, s. 41-54.

Villarejo, Amy, *Film Studies-The Basics*, Londra ve New York, Routledge, 2007.
Wilde, Oscar, *Sanatçı Olarak Eleştirmen*, Çev. Ercüment Özkaya, Ankara, Epos Yayınları, 2008.
Wollen, Peter, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Çev. Zafer Aracagök, Bülent Doğan, İstanbul, Metis Yayınları, 2004.
Wolff, Janet, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, Çev. Ayşegül Demir, İstanbul, Özne Yayınları, 2000.
Wood, Robin, *Hitchcock Sineması*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2004.
Wright, Elizabeth, *Lacan ve Postfeminizm*, Çev. Ebru Kılıç, İstanbul, Everest Yayınları, 2002.
Yücel, Tahsin, *Eleştiri Kuramları*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007.
Yüksel, Aysun, "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları", *Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Eskişehir, Sayı:16, 1999, s. 67-81.
Žižek, Slavoj, *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
Žižek, Slavoj, "Slavoj Žižek-Ben Her Şeyi Biliyorum", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Aralık 2007, s. 54-63.
Žižek, Slavoj, *Matrix ya da Sapkınlığın İki Yüzü*, İstanbul, Encore Yayınları, 2009.
Žižek, Slavoj, "Sunuş: Toplumsalın Kalbindeki Film", *Filmlerle Sosyoloji*, yaz. Bülent Diken, Carstsen B.Laustsen, Çev. Sona Ertekin, İstanbul, Metis Yayınları, 2011.
Zoonen, Liesbet van, "Medyada Feminist Yaklaşımlar", *Medya Kültür Siyaset*, der. ve Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Alp Yayınevi, 1997.
(...), *Sinemayı Sanat Yapanlar – Lütfi Ömer Akad, Metin Erksan, Osman F. Seden, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Halit Refiğ*, (Aynı adlı TV belgeselinin TRT tarafından yayınlanmış kitabı), Ankara, TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı, 1999.

İkinci Bölüm
Örnek Çözümlemeler

Birinci Bölüm'de vurgulandığı gibi, eleştiri yazımında kullanılabilen birden çok yaklaşım vardır. Bu yaklaşımlardan biri öne çıkarak, eleştirinin anlayışını niteler. Film eleştirisinde herhangi bir yaklaşımı ele almak, irdelemede tek bir doğru olduğunu işaret etmemektedir. İncelenmek üzere seçilen filmin, yazar için "rastlantısallığı", onun tercihleriyle belirleniyor ve sınırlanıyorsa, filmin yazara "seslenişi" o derecede önemli demektir. Bu durumda inceleme için film seçme, eleştirmenin aslında kendi içinde bulduğu bir düşünceyi ya da ele alma isteği gösterdiği kavramı paylaşma amacını ve bu ihtiyacı yazıya dökmeye karar verişini belirtir. Yazarın hangi filmi neden seçtiğine yönelik sorunun yanıtı, onun seçtiği film kadar, çözümleme yaklaşımında da saklıdır.

Bu kitabın amacı, ilk bölümden de anlaşılacağı gibi, okuyucuya, belirli kategoriler içinde sınırlandırılmış ve yaratıcılığı kısıtlayıcı eleştiri yazım biçimlerini önermek değildir. Film eleştirisi alanında, vurgulamak gerekirse, çok sayıda bakış açısı ve çok sayıda eleştiri yaklaşımı bulunmaktadır ve eleştiri yazımları, disiplinlerarası ilişkiler çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Kitapta ele alınan yaklaşımların yanında başka eleştiri biçimlerinin de bulunduğu hatırlanmalıdır. Böylelikle bu çalışmanın, ileride detaylandırılmaya açık olan, bir giriş/başucu kitabının çerçevesinde olduğu kabul edilmelidir.

İkinci Bölüm'de eleştirilen filmler, yazarların bilişsel hazza yönelik tercihleri doğrultusunda seçilmiştir. Bu seçimlerde genel sınırlılığı, filmlerin, 2000 yılı sonrasında üretilmesi, Türk sinemasında farklı çözümlemelere izin verir yapıya sahip olan anlatı ve biçim özelliklerini içermesi ve sinemamız içinde, üzerine konuşulmaya ve yazılmaya devam edilebilecek "zamansızlık"a sahip olması belirlemiştir. Türk sinemasında, yaklaşık son on üç yılda çok sayıda filmin perdeye taşındığı görülmektedir. Bu doğrultuda kitaba eklenebilecek, yukarıdaki özellikleri taşıyan birçok film bulunmaktadır. Ancak kitabın fiziksel olanakları ve yazarların tercihleri, eleştiri ya-

zılarının on üç filmle sınırlı tutulmasını olanaklı kılmıştır. Bununla birlikte, seçilen filmler anlam olarak birbirini tamamlayıcı, genişletici ve eleştiri yaklaşımlarını örnekleyici niteliğe uygundur.

Bu doğrultuda *5 Vakit* filmine yönelik eleştiri, evrensel olana işaret edecek şekilde "çocuğun büyümesi/toplumsallaşması" bağını, kişilik-kimlik çatışması çerçevesinde ele almaktadır. Sosyolojik yaklaşımın kapsamına giren kavramlardan yararlanan eleştiri, kişiliğin toplumsal kimlikler içinde eriyişine yönelik vurguyu gerçekleştirmek amacındadır. Metinde kimlik ve kültürlenme yaklaşımları, kişilik ile kültürel kimlik arasındaki zıtlığın, özellikle çocuk karakterler örneğinde incelenmesine dayandırılır. Ayrıca taşra kavramı ve zaman üzerine düşünceler de filmin yarattığı evren çerçevesinde ele alınmıştır. Sosyolojik eleştiri kapsamında irdelemesini gerçekleştiren eleştirinin, farklı bir okumada, filmdeki karakter yapılanmaları açısından psikanalizden ya da gösterge kullanımları doğrultusunda göstergebilimsel eleştiriden de yararlanabilir olduğu unutulmamalıdır.

Çoğunluk filminin eleştirisi, toplumsallaşma konusunu gençlik örneğine taşıyarak, tek tipleştirici yapıyı irdelemektedir. İrdeleme, aile kurumunun eleştirilmesi, muhafazakârlık kavramının ele alınması ve kültürel temsil değerlendirmeleri doğrultusunda, temel olarak sosyolojik yaklaşımdan yararlanmaktadır. Aynı zamanda, babanın yasasına boyun eğme, erillik, otoritenin iktidarını kabul etme ve sürdürme olguları, toplumsal cinsiyet temelinde feminist eleştiriden ve ideolojik yaklaşımdan destek alınmasını gerekli kılmıştır.

Tepenin Ardı filmine yönelik eleştiri, toplumsallaşma sürecinin devamlılığı açısından ihtiyaç gösteren ancak etik olarak tartışılabilecek bir kavrama; "günah keçisi" olgusuna yönelik irdeleme gerçekleştirmektedir. Günah keçisinin seçilme nedenlerini konunun felsefi yönü ve sosyolojik yaklaşım çerçevesinde ele alan eleştiri, kavramın dinamiklerini, günümüz koşullarına göndermede bulunan yapılanmayı örnekleyerek incelemektedir.

Nokta filmine yönelik eleştiri, göstergebilimsel vurgu ile, biçimsel özellikleriyle öne çıkan film ve geleneksel Türk sanatları arasında kurulan ilişkinin açıklanması üzerine temellendirilmiştir. Bu amaçla inceleme, göstergebilimsel yaklaşım içindeki, temel anlam, yananlam kavramları çerçevesinde derinleştirilmiştir. Eleştiri, aynı zamanda, metafor kullanımının anlamlandırma üzerindeki etkisini de ele almıştır.

Musallat filmiyle ilgili eleştiri, bireysel ve toplumsal korkular üzerine tür filmi çözümlemesi yapmaktadır. Metinde, tür filmi eleştirisi temelinde, psikanalitik eleştiriden destek alınmaktadır. Eleştiride, korku filmlerinin bireysel ve toplumsal bilinçdışılar olarak okunması gerektiği vurgulanmıştır. Bunun yanında korkunun Türk toplumu algısına yönelik özellikleri ile bilinçdışı, baba figürü, kimliklenme, düş gibi kavramlar ilişkilendirilmiştir.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak eleştirisi, taşrada çocuk olmak üzerinden, yaşam-ölüm ilişkisini ve bilinçdışındaki "kalıcı olma" arzusunu sinemayla ilişkilendirerek incelemektedir. Ait olma, sınıf atlama çabası, öteki konumlaması gibi yönlerle sosyolojik yaklaşımı temeline alan yazı, toplumsal cinsiyete yönelik yorumlar aracılığıyla feminist eleştiriden ve görüntüsel göstergelerin anlam yaratmadaki desteğini açıklamasıyla göstergebilimsel yaklaşımdan destek almıştır.

Âdem'in Trenleri filmine yönelik eleştiri, toplumsal cinsiyet olgusu çerçevesinde kadınların toplum içinde konumlanmasına dair değerleri örneklendirmektedir. *Âdem'in Trenleri*, kadınların sunumuna farklı bakış açısı getirmeyi deneyen bir film olma özelliği ile feminist eleştiriden ve toplumun içinde bulunduğu durumu açıklamaya yardımcı olan sosyolojik yaklaşımdan yararlanılarak çözümlenmektedir.

Vavien filmine yönelik irdeleme, tür filmi eleştirisinden yararlanarak gerçekleştirilmiştir. Kara-komedi filmlerinde sıklıkla görülen karakter yapılanmasına dair özellikler ve olayların gelişiminde yaşanan absürdlüklere dayanmanın ülkeye özgü niteliklerle şekillenişi, eleştirinin ana konusunu oluşturur. Bu doğrultuda eleştiri, tür çerçevesinde sosyal yapı ve bu yapıda yer alan aile ilişkisini incelemeye almıştır.

Yumurta filminin eleştirisi, filmi, auteur eleştiriden destek alacak şekilde, sosyolojik açıdan ve göstergelerden yararlanarak irdelemektedir. Yönetmenin üçlemesinin ilk filmini öne çıkarak yazı, başkarakter üzerinden yönetmenin, taşra-kent zıtlığına, geleneksel olana, kadına ve erkeklik halinin kırılgan yapısına nasıl baktığını incelemektedir.

Pandora'nın Kutusu filmine yönelik eleştiri, mitolojiden yararlanarak, evrensel bir anlatının filmde kurulan yerel öyküsünü irdelemektedir. *Pandora'nın Kutusu*, izleyicinin zihninde var olana yapılmış göndermeyle öykünün çatısını, insanın hatalarının bedelini yaşama zorunluluğunda kalması üzerine kurmuştur. Bu doğrul-

tuda eleştiri, sosyolojik ve feminist temele dayanan; iyi anne olma, kötü anne olma, birey olma, aile olma gibi kavramlar ile Alzheimer hastalığına yakalanma gibi önemli fizyolojik bir konuyu bir arada işlemektedir.

Gönül Yarası filmine yönelik eleştiri, aşk kavramına, sosyal, ideolojik ve psikolojik açılardan yaklaşılabileceğine dikkat çekerek, bu ana tema çerçevesinde karakterlerin nasıl yapılandırıldığını ele almıştır. Eleştiride, aynı zamanda, toplumda var olan önyargılar, kadına yönelik şiddet ve iletişimsizlik olgularına yer verilmiştir. Eleştiri, aşkın, bireyselden çok toplumsal olarak yaşanan, kısıtlamalar altında tutulan bir olgu olduğuna vurgu yapmaktadır.

Başka Dilde Aşk filmini irdeleyen eleştiri, kişilerarası iletişimden psikanalize kadar birçok alana değinmektedir. İletişimin sosyal bir olgu olduğuna dikkat çeken eleştiri, birey olma, yalnızlaşma, yabancılaşma, "normal"lik gibi kavramları, sosyolojik eleştiriye dahil olacak şekilde ele almaktadır. Yazıda, çalışanların ve çalışma koşullarının durumu açısından gerçekleştirilen kapitalizm vurgusu ise, ideolojik eleştiri çerçevesinde değerlendirilir.

Fetih 1453 filmine yönelik eleştiri, Türk sinemasında benzer yapıda olan filmlerle kurulan tarihsel ilişkide anlatı tercihlerinin etkisini ele almaktadır. Eleştiri, toplumsal hafıza yaratımında filmin üstlendiği role dikkat çekmektedir. Eleştiri, filmdeki "öteki"ni resmetme açısından, sosyolojik ve ideolojik yaklaşımdan da yararlanmaktadır.

5 Vakit: Eritilen Kişilik, İnşa Edilen Kimlik

*Lale Kabadayı**

Reha Erdem'in *5 Vakit* filmi, insan ve taşra, taşra ve zaman, kişilik ve kimlik kavramları üzerine birçok anlamlandırmanın yapılabileceği irdelemelere olanak tanımaktadır. Filmde bireysel olan ile toplumsal olanın çatışması görülür. Toplumsal olan, Batı'nın taşrası, filmin geçtiği köydür. Taşra, filmlerde kişilik ve kimlik üzerine konumların ortaya konabileceği en önemli "dar alan"lardan birini oluşturmaktadır. *5 Vakit* filminde taşra-köy, küçük bir gözlem alanı gibi işler.

Reha Erdem, filminde kurduğu taşranın gerçekte olmadığını söylemektedir. Yönetmeni ilgilendiren, günümüzün "merkez"inde dayatılan koşuşturmacanın dışında kalmış "insani olan geniş zamanın adı" olarak taşra ve taşra fikrinin oluşturulmasıdır (Erdem, 2009: 189). Erdem, filminde, insani olanı istediği mesafeden gözleyebileceği yapay bir evren kurmuştur. Bu evren hem yereli hem de evrenseli işaret edecek kadar sağlam temellendirilmiştir.

Sosyolog Doğan Ergun, bireysel ve toplumsal kimliğin, örgütleyici yapılar olan kültürel düzenler içinde oluştuğunu söylemektedir (2000: 75). Kültür, genel anlamıyla, toplum ve birey üzerinde tanımlamalar yapılmasına izin veren, değerler, davranışlar ve bilgi toplamının düzenlenmesini işaret etmektedir (Martin ve Ringham: 2000: 46). Bu anlamda kültürlenme, insan davranış ve biçimlenmesinin üretilmesiyle ilgilidir.

Toplumsal yapılanmanın bir arada yaşanan küçük birimi taşra-köy de, böyle bir düzenlenmenin örneğini sunar. Bu doğrultuda taşranın kimliği bireyleri örtmekte, bireysel kimlik arayışı ya da başkasına kendini kabul ettirme isteği, özel alan gibi görünen kamusalda

---

* Doç. Dr., Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü öğretim üyesi.

eriyip "normal"leşmektedir. Kimlik, bireyleri içine alıp farklılıkları yok ettiği ve onları ortak bir taşra kimliğine dönüştürdüğü için; "ailenin, anneye yardım eden kızı olmak", "baba olmak" ya da "babalık edivermek", yaşı ne olursa olsun "oğul olmak", tanımlanmış kamusalın doğrultusunda ilerlemek zorunda kalır. *5 Vakit* filminin kişilik ile kimlik arasındaki mücadeleyi yansıtan yapısı, kameranın uzun zamandır süregelen bu devinime kısa süreli çevrilmesinden ibaret, yakalanan andan oluşur görünür. Ancak bu an geçici değildir, geçmiş ve gelecek arasındaki şimdi, aslında genele yayılmıştır ve önceki ve bundan sonraki toplumsallaşmayı betimlemektedir.

Kimliklerle ilgili gözlenebilen davranışları incelerken, ulusları bir insanmış gibi değerlendirmek ve özelliklerini bireysel kişilik özellikleriymiş gibi okumak mümkündür (Ergun, 2000: 10). Böylelikle kişilik-kimlik ilişkisi, toplumdaki karmaşık ve dinamik gerçekleri açıklamaya yardımcı olur. Kimlik, birbirinin içine geçmiş, bireysel, toplumsal ve ulusal tarihleri bünyesinde barındırmaktadır. Kimlik, sınıfsal, mesleki, ailesel ve cinsiyete dayalı özellikleri yansıtır. *5 Vakit* filminde, "kişiliğe dönüştürülmüş bir taşra kimliği"nden bahsedilmesi mümkündür. Taşra kimliği, kişiliklerin eridiği, kimliklerin üstlenildiği, kimliğin "... gibi davranma"yla kişiliğe dönüştürüldüğü bir üstyapılanmadır. Buna göre; "baba gibi davranma", "yetişkin gibi davranma" gibi, toplumsal konuma ait olmanın belirlemesinin bireylere dayatıldığı görülür.

Bu doğrultuda *5 Vakit* filmi, tamamıyla topluma uygun hale getirilmeye çalışılan çocukların kültürlenmesi ve kişiliklerinin bu kimliklenme süreci doğrultusunda biçimlendirilmesi sürecini anlatmaktadır. Filmin çocukları, taşranın kimliğine karşı tek başlarına mücadele eden ve kendileri için önceden hazırlanmış; toplumsal düşünce-toplumsal kimlik kavramlarıyla yaşadıkları yere uyumlu hale getirilmeye çalışılan karakterlerdir.

Taşranın kişilik ve kimlik üzerindeki etkisini ortaya koymak için, "zaman" kavramının etkinliğini vurgulamak gerekir. Taşranın zamanı, kimliklerin belirlenmesinde önemli role sahiptir, daha açık ifadeyle, zaman, kişilik-kimlik zıtlığının dönüp dolaşarak aynı sonuca bağlandığı büyük bir "varlık" gibidir.

Aristoteles, *Fizik* eserinde, zaman üzerine düşünürken, "şimdi" denilen "ara-an"ın, önce ve sonraya göre belirlendiğini söylemiştir (Akt. Babür, 2007: 15). Buna göre, şimdiyi belirleyen, şimdinin öncesinde yaşanan ve sonrasında yaşanacak olandır. Bu durum, çembersel bir akışı gerekli kılmaktadır. Akış, zamanın kendisiyle değil,

devinmeyi algılayanın adlandırmasıyla belirlenir. Zamanın kendisi devinen değildir, ancak devinenden bağımsız da hareket etmez. Bu nedenle insan, devinim ile zamanı aynı anda algılar. Ve zamanı, değişen, yavaş ya da hızlı ilerleyen bir devinimmiş gibi hisseder. Öyleyse zaman, o zamanın içinde yaşayan kişinin algısına bağlıdır.

Bu çembere benzetilen akış, Reha Erdem'in taşra zamanında, algılanma açısından ikili yapı içerir: Karakterlerin içinde yaşadığı ve hissettiği diegetic anlamdaki zaman ile dışarıdakinin, yani izleyicinin hissettiği zaman. Birinci zaman, yani karakterlerin içinde yaşadığı dünyanın zamanı, onların "doğa ve taşra' algısına karşı "kültürlenme ve taşra" anlayışıyla işlemektedir. Bu zaman anlayışı çocukların kişiliklerini toplumsal olanın içinde eritmeye yöneliktir. Taşranın otuyla ot, taşıyla taş olan, onun fiziksel kimliğine birebir uyum sağlamış, daha doğrusu bizzat doğa-taşranın kendisi olmuş çocuklar, bireysel kişiliğin toplumsal kimliğe dönüşümünde, aykırı olma dürtülerini, kültürün lehine kaybeder. Burada taşranın kültürlenmeye hizmet eden anlamı, zamanın işlevselliğiyle aynı konumdadır. Nasıl zaman ilerleyen bir devinim değilse, taşra da öyledir. İçindekiler, ona anlamlarını yükler ve algılarıyla onu devinimin kendisiymiş gibi başrole taşırlar. Çocukların beş vaktin her diliminde en az bir kere uyurken gösterilmesi, devinimin bireye bağlılığının ve çocukların, kendilerine karşı işleyen zamanın akışının kırılmasını istemesinin pasif göstergesidir. Doğasına sığınılan taşranın zamanı, diğerleri nedeniyle, çocukların verdiği anlamın tersine, kültürlenmeye hizmet etmektedir. Algılamanın ikinci yapısı, yani izleyicinin hissettiği zaman da, filmin çocuk karakterlerinin ağırlığıyla duyumsadığı bu diretme doğrultusunda ilerler ve kimlik yapılanmasının geri dönüşsüz kurgusunun resmini sunar. Çocuklar, taşranın bağrında uyuduklarında, izleyici zamanın da onlarla durduğuna tanıklık eder. Çocuklar, kendilerini, "içeriden" taşranın bizzat kendisi hissederken, "dışarıdan" toplumsallaşma süreci, taşranın anlamını belirlemektedir. İzleyici şahit olduğu bu kültürlenmenin, -zaman zaman ölümü andıran- huzurlu uyku kaçışlarıyla durdurulamayacağını içten içe hissetmenin çaresizliğini duyumsar.

Reha Erdem, cami ve ezanları, sürekliliğe, yani çembersel akış içindeki zamana tanıklık eden unsurlar olarak kullanmıştır. Yönetmen, filme ismini veren beş vakitte sadece tek bir günün vakitlerini anlatmaz. Ona göre, taşradaki zamanın vakitleri, birden çok günü, belki haftaları içine alacak kadar uzundur. Film, beş vakti, geceden başlatarak böler. Filmde sırasıyla, gece-akşam-öğleden sonra-öğle-

sabah arka arkaya eklenir. Filmin, karanlık olan geceyle başlaması, kişilik-kimlik çatışması içindeki çocukların en çıkışsız oldukları zamana dikkat çeker niteliktedir. Ayın tam dolunay olduğu bu vakit, artık erimenin, giderek yok olarak değişmenin başlangıcının habercisidir. Öğrencilerin okulda bir günün coğrafi açıdan oluşum sürecini öğrenmeleri de buna paralel işler. Film, zaman kavramı üzerine eğilişini bu girişle belirtirken, sınıfta yüksek sesle okunan konu, çocukların anne babalarından yediği dayağın konuşulmasıyla bölünür ve zamanın neye "evrileceği" bu şekilde en başından verilmiş olur. Yakup'un kitabından aktardığı gibi: "Gece ve gündüzün birbirini takip etmesi yeryüzünde bazı olaylara neden olur. Örneğin hava, toprak ve su bu art arda gelişe bağlı olarak ısınır ve soğur. Gece ve gündüz arasındaki sıcaklık farklılıkları kayaların parçalanmasına yol açar". Gece ve gündüzün zıt olarak birbirini takip etmesi gibi, taşrada kültürlenmeye hizmet eden yasalar, çocukluğun "parçalanmasına" yol açacaktır. Bu yapılanmada değişen sadece nesillerdir. Yaşananlarsa aynı kalır. Filmde, yaşlılar ölür, yeni yaşamlar doğar, hayata dair temel ritüeller devam eder. Fotoğrafa benzer kareler, akıp gider görünen zamanın hep aynı şeyleri içerdiğinin, aslında neredeyse durduğunun resimlenmesine yarar. Köyün daracık sokakları, bireysel kişiliğin korunamayacağının, kimliğin diğerlerinden farklılaşamayacağının ve toplumsal alanda sıkışmışlığın tanımlanmasına hizmet eder. Kameranın çocukları plan-sekanslarla bir süre takip edip sonra aniden durup geriden gözlemeye devam etmesi de bu anlamı desteklemektedir. Sadece çocukları takip eden kameranın durması, çocukların da diğerleri gibi olacağı ve kendileri kalmayı başaramayacakları düşüncesini seyredenlere hatırlatır, izleyiciyi geleceğe karşı eylemsiz kılar.

İnsanın insan olmasına yönelen ve onun zamana, yöreye, içinde yaşanılan topluma dair sıkıntısını en iyi anlatan yazarlardan biri olan Yusuf Atılgan, *Bodur Minareden Öte* ismi altında topladığı öykülerinden ilk iki kısmını kasaba ve köy yaşamına ayırmıştır. Taşranın zamanı ve kimliği konusunda önemli ipuçları veren bu edebiyat eserinde Yusuf Atılgan'ın minareyi her şeye tanıklık eden bir takipçi gibi okuyucunun karşısına çıkardığı görülür. Minare, taşranın kimliğine tanıklık eden, zamana karşı her zaman direnen bir varlık gibidir. *5 Vakit* filminin pek çok karesinde de minare görünür ve çocukları eriten zamana rağmen kalıcılığını ve yaşananlara yönelik tanıklığını korur. Minarenin tanık olduğu zaman, hep aynı öyküleri yansıtmaktadır. Taşra, " 'yer' ile 'an'ın, 'durum'la, 'ruh'un birbirine

girdiği" (Çiğdem, 2005: 103) bir mekân gibi, geçmişe dayalı gelenekleri yaşatmasıyla ve zamandan aldığı güçle devinimini sürdürür.

Reha Erdem, *5 Vakit* filminde, dış dünyayla bağlantıyı en aza indirerek, her yerde varolabilecek bir gözlem alanı oluşturmuştur. Kapalı alanların, yönetmenin diğer filmlerinde de bulunduğu görülür. Örneğin (büyük)şehirde geçse dahi, *Korkuyorum Anne* ya da *Kosmos* filminde de kapalı bir evren kurulmuştur. *5 Vakit* filminde karakterler adeta bir fanus içinde yaşar. Dışarıya sadece, Yıldız'ın kardeşini düşürmesi ardından bebeğin "bir yere" hastaneye götürmesiyle atıfta bulunulur. Denizin çok uzak görünmesi ve onunla asla bağlantıya geçilmemesi gibi, köy dışında adeta hiçbir yer yoktur, her şey görünse ya da orada olduğu bilinse de uzaktadır. Köy, kendi içinde kendine yeten yapısıyla, çocuklar için bir özel-kamusal alan karışımı gibidir. Bu alan, "ideal köy"lere benzer yapılanmıştır. Nalbantoğlu'nun deyimiyle, dışarıdan görülen "ideal, sağlıklı ve tertemiz bir köy kurgusu ile sayısız ideal köy" (2005: 153) fikrinin örneklerinden biri gibidir. İmece usulünün geçerliliği, para kullanılmadan birçok işin yapılabilmesi, kişilerin birbirlerinin yerine görev alıp düzenin devamlığında boşlukların yaşanmasına izin vermeyişi, bireyden çok bir aradalığı olumlayan yapıya işaret eder. Ömer'in babası ezan okuyamadığı zamanlarda onun yerini alacak biri vardır. Veteriner olmasa da buzağıyı doğurtacak kişi bulunur. Bu "yerine koyma" durumu, bir ileri aşamada, üç çocuğun filmin sonunda büyümeleriyle, onların yerini diğer çocukların alacak oluşuna ilerletilebilir. Çocukların büyüyerek gerçekleşen sessiz kabullenişi, daha önceden büyümüş olanlar için geçerli bir kişilik değişimidir. Önceden büyümüş olanlar, her zaman toplumsala uyum sağlayamasa da, edindikleri kimliğin taşıyıcısına dönüşmüşlerdir. Bu anlamda, Yakup ve Yıldız'ın babalarının ördüğü duvarlar, çocukluk ile yetişkinlik arasındaki katı geçişin her zaman istendiği gibi pürüzsüz gerçekleşmediğinin sembolüne dönüşür. Yakup'un babası, kendi babasının onayladığı duvarı öremese de, oğlunu "olması gerekenin" kurallarıyla yani babanın yasasıyla sınırlandırır.

İdeal köy tanımlaması ve buna bağlı kimlikler, öğretmenin genç yaşına rağmen, başka şeylerin hayalini kurduğunun ama olduğu yeri ve kendisine sunulanı sessiz şekilde kabul ettiğinin verilmesiyle tekrarlanır. İdeal köy yapılanmasının resminde, çocuklara okumaları için *Çalıkuşu* kitabını veren öğretmen, olumlanan bir kimliktir. Bahçesindeki ağacı meyve dolu olan öğretmenin kendisi de meyve dolu bir ağaç kadar verimlidir. Öğretmenin olumlanışı, çocukların

ağaca yüzlerini sürerek ondan edindikleri her şey için memnuniyetlerini belli etmeleriyle vurgulanır. Ancak bu kimlik, Yakup'un babası için cinsel arzunun nesnesine dönüşerek, idealin, çok ince bir çizgide bozguna uğratılmasının da resmedilmesine aracı olur.

Bu doğrultularda *5 Vakit* filmi, kültürel kimliğimizin arka planında yatan olgular çerçevesinde senaryolaştırmıştır. Film, Çanakkale'nin Kozlu Köyü'nde çekilmiş olsa da, Ahmet Kutsi Tecer'in "Orda bir köy var uzakta"yla başlayan şiirinde (1954: 20) olduğu gibi, asla gidip görülmeyecek, gezip tozulmayacak ama varlığı her zaman bilinecek herhangi bir köye, herhangi bir yere, aslında kültürel kimliğin oluştuğu her yere işaret etmektedir.

Kültürün, öğrenmeyle elde edilen bir olgu oluşu, zamanın ve taşranın algılamayla varolan kavramlar olmasına rağmen, istendiği gibi şekillendirilmemesinin ve taşranın kimliklerinin birbirine benzemesinin nedenini oluşturmaktadır. Kültür, çocukların özellikle babalarıyla olan ilişki biçimini öğrenmelerinin ve taşranın karakterini öğrendikleri doğrultuda devam ettirmelerinin nedenidir. Filmde kültür, dinden destek alır görünse de, toplumsal yinelemeye dayanır. İmamın verdiği vaaz; "Ey oğullar baba talimini dinleyin. (...) Oğlum sözlerime dikkat et! Dediklerime kulak eğ! Onlar gözlerinin önünden ayrılmasınlar" derken, babaların oğullarını gözlemekle kalmayıp biçimlendirdiği yapıyı olumlar ve pekiştirir.

Çocukların, çocuk kimlikleri gözlemlemeye dayanır. Çocukluğa özgü yaramazlıklar yapacak lüksleri yok gibidir. Onlar çiftleşen hayvanları uzaktan izlerken, önlerine rastlantıyla çıkmıştan ya da sunulandan anlam çıkarmayı öğrenirler. Taşrada kimlik, kendileri için daha önceden hazırlanmış bir akıntıya kapılıp gitmekle belirlenir. Çocuklar, geçmişten gelene, annelerine, babalarına karşı duramaz.

Filmin içinde kimliğe yönelik birçok atıfta bulunulmaktadır. Babalar ve oğulları arasındaki ilişkide, baba ile kızı arasındaki ilişkide, anne ile kızı arasındaki ilişkide, ninenin erkekler için söylediği "Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar. Baba olunca babalarına çekiverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim!" sözlerindeki erkek kimliğinde olduğu gibi. Bu yapılanma içinde en önemli tanımlamalardan biri, Ömer'in babası gibi ezan okuma yeteneğinin olmasının, ileride neye dönüşeceğine dair fikir vermesiyle gerçekleştirilir. Ömer, öldürmeye çalıştığı babasının mesleğini muhtemelen devam ettirecek kişidir. Babasına –onun geleneklerini sürdürecek olsa da– benzediği ölçüde acı çeker.

5 Vakit, büyüme sancılarına rağmen toplumsala uygun kimlik oluşumunun eşiğinde olan çocuklar ile büyüse de yetişkin görün(e)meyen büyüklerin öyküsünü önemsemektedir. Ahmet Ağa'nın fıstık çaldığı için "Babalık edivererek" dayak attığı Çoban Davut, bir daha fıstık çalmayarak bu kültürlenmenin sembollerinden birine dönüşür. Kültürlenme, aidiyet kavramının kurulmasında da etkendir. Çocukların, çocukluk yaptıkları için uyumsuz durumları ve huzursuzlukları, kültürlenmenin ya da toplumsallaşmanın varlığına teslim oldukları ve büyüdükleri oranda azalacaktır. Çembersel zaman dolmadan yani beş vakit tamamlanmadan, toplumsal kimliklerine çocukları eriştirecek büyüme gerçekleşmez. Film, sabah vaktinin gelmesiyle, güneşin doğmasıyla biter. Sinemasal anlatımda, aydınlanmanın ve feraha çıkmanın anlaşılması gereken sabah, aslında çocukların teslim olmalarının, büyümeyi kabul ederek boyun eğmelerinin göstergesine dönüşür. İmamın oğlu Ömer, babasını öldürmekten vazgeçer. Yakup, öğretmenini gözetlediği için öfke duyduğu babasını, kardeşinin doğumuyla ettiği dualara tanık olarak affeder. Böylelikle çocuklar, büyüklerine alışmaya başlar, alışma mecbur bir kabul etmeye, kabul etme de dönüşmeye yol açacaktır. "Uyan çocuk, uyan artık" şiiri, sanki tatil yapan öğrencilerle ilgili değildir; aslında "Büyü çocuk, büyü artık" demenin hüznüne işaret etmektedir. Ezan okunur, Ömer'in hıçkırıkları ezana karışır. Sabah, Ömer'le olur. Ömer, acı içinde büyümeye teslim olur. Sabah, köyü aydınlatır. Köye çöken sisle, geçmiş örtülür. Sis kalktığında öykü, yeni çocuklarla yine yaşanırken, minare her şeye bir kez daha tanıklık edecektir.

Kaynakça

Atılgan, Yusuf, *Bütün Öyküleri*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005.

Babür, Saffet, *Zaman Kavramı*, Ankara, İmge Kitabevi, 2007.

Çiğdem, Ahmet, "Taşra Karalaması – Küçük Bir Sosyolojik Deneme", *Taşraya Bakmak*, der. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2005, s. 102-114.

Erdem, Reha, "Epilog – Aşk ve İsyan", *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan*, der. Fırat Yücel, İstanbul, Çitlembik Yayınları, 2009, s. 187-191.

Ergun, Doğan, *Kimlikler Kıskacında Ulusal Kişilik*, Ankara, İmge Kitabevi, 2000.

Martin, Bronwen, Ringham, Felizitas, *Dictionary of Semiotics*, Londra ve New York, Cassell, 2000.

Nalbantoğlu, Gülsüm Baydar, "Sessiz Direnişler ya da Kırsal Türkiye ile Mimari Yüzleşmeler", *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, der. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, İstanbul, Tarih Vakfı Yayınları, 2005.

Tecer, Ahmet Kutsi, "Orda Bir Köy Var Uzakta", *Vatan Şiirleri Antolojisi*, haz. Muzaffer Reşit, İstanbul, Varlık Yayınevi, 1954, s. 20.

Babanın Ormanında Kaybolmak: *Çoğunluk*

Asuman Susam[*]

Çoğunluk filmi, üst-orta sınıf bir Türk ailesinin ve ailenin küçük oğlu Mertkan'ın öyküsünü anlatmaktadır. Babasının baskıcı tutumu nedeniyle kimliğini kazanamamış olan Mertkan'ın, özgürleşme konusunda da gücü ve kararlılığı yoktur. Gündelik yaşamı içindeki durumlar, babasıyla onu sıkça karşı karşıya getirir. Babasıyla en derin çatışması, kız arkadaşı Gül nedeniyle olur. Babasının karşı çıktığı bu ilişki, Mertkan'ın ceza almasına ve sonunda taşraya sürgüne gönderilmesine yol açar. Mertkan'ın erginleşme sınavına dönüşen bu sürgün, baba otoritesinin gücü, aile yapısının ve yakın çevresinin olağanlaştırılmış baskıcı güdülemeleri nedeniyle başarısız bir sınava dönüşür ve sürgün, Mertkan'ın bu sınavdan özgürleşerek çıkmasına engel olur. Mertkan, babanın yasasına ve kendisine dayatılan yaşam biçimine teslim olur.

Çoğunluk filmi, toplumun gündelik yaşam ve mikro ilişkiler düzeyinde eleştirisini yapmaktadır. Egemen ideolojinin özellikle ekonomik ilişkiler bağlamında 1990'larla birlikte hızla değiştirdiği toplum, tüm yapılarıyla dönüşmüştür. Bu dönemin genç sınıfı, kendi kimlik inşasında söz sahibi olamayan sözde özneler konumundadır. Yaratılan "çoğunluk", saydamlaşmış bir kafesin içinde yanılsamalarıyla yaşamaktadır. Film, bu koşulların kemikleşmiş yapısı içinde, oluşan bu yeni toplumsal düzenin eleştirisini sunar. Yarattığı sıkıntılı, karamsar atmosferle, insanların çıkışsız yaşantılarını izleyiciyle paylaşır.

Çoğunluk filmi, muhafazakârlık adı altında toplanan yaklaşımları da eleştirmektedir. Film, bu eleştiride diğer Türk filmlerinde görülmeyen bir tercihte bulunur. Bağlama dair çözüm önerisi getirmeksizin, büyük cümleler kurmaktan uzak durmaya çalışarak iz-

---

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü yüksek lisans öğrencisi.

leyiciyi meselesini tartışmaya davet eder. Filmde, gündelik yaşamın örüntüsü içinde, bu yaşamın gerektirdiğinden uzaklaşmadan ve yapaylığa düşmeden kurulan mizansenle, izleyici soyut bir kavram gibi duran "çoğunluk"ları izlemekte, somut, gözle görülür gündelik yaşam pratikleriyle çoğunlukların birbirleri üzerinde nasıl "sıradan faşizmler" uyguladığına tanık olmaktadır. "Sıradan faşizm, görece 'masumane' biçimde gündelik ilişki örgüsünde, okulda, ergen-erkek âlemindeki ilişkilerde, işyerinde nüvelenebilir. (...) Sıradan faşizmin kaynağı olarak, birçok düzeye atıf yapabiliriz: Haz potansiyelini baskılayan ve benliğin sınırlarını çizmesini önleyen (bireysel-kurumsal) psişik süreçlere... Otoriter terbiye ve eğitim yapılarına... Sınıfsal ve toplumsal ayrışma mekanizmalarının yeniden ürettiği değersizleştirme ve dışlama mantığına...

Metalaşma/yabancılaşmanın bireyleri atomize eden, tutunumsuzlaştıran, kaygıyı kronikleştiren etkilerine..." (Bora, 2006: 148). Bu, anonim baskıların bireyin özgürleşme ve kimlik arayışını baltalayışı, film boyunca Mertkan'ın başından geçen olaylar çerçevesinde anlatılmıştır.

Filmin açılış sekansında, ilk olarak sık ağaçlı bir koruluk görülür. Daha sonra kadraja, koşan, atletli bir adam girer. "Hadi oğlum!" diye seslendiği 12-13 yaşlarında tıknazca bir çocuk, adamı takip etmektedir. Bu zorlu bir takiptir. Bu takipte, "sağlıklı yaşam" için spor yapan bir baba, beceriksizliği babası tarafından yüzüne net biçimde vurulmasa da bunu duyumsayan tıknefes bir oğlan vardır. Baba (Settar Tanrıöğen) önde, oğul Mertkan (Bartu Küçükçağlayan) arkada, tempolu yürüyüş devam eder. Daha ilk sahnede izleyici, otoriter, disiplinli bir baba ile ona zor ayak uydurmaya çalışan bir oğul fotoğrafını görmektedir. Bu sahnede görülen çok sayıda ağaç, sıradan çoğunlukların dünyasını anlatan ilk metafordur. Baba önde oğul arkada alınan yol ise mitsel dünyanın arketiplerini çağrıştırmaktadır. Ezeli baba-oğul rekabeti, baba ve karşısında babanın yasasıyla yüz yüze gelecek, onunla mücadele edip kişilik savaşı verecek bir oğul imgesi, filmin anlatı yapısının ipuçlarını verir.

Bu sahnenin ardından anne, baba ve oğul, ev içinde zayıf bir iletişim halinde gösterilir. Ergenliğe ulaşmış Mertkan, yaşından beklenmeyen bir duyarsızlık ve donukluğa sahiptir. Mertkan, babasıyla birlikte evlerinde temizlik işlerini yapan kadına kaba ve aşağılayıcı davranır. Mertkan'ın ve babasının tavırları ve onların mikrokosmosları film öyküsünün atmosferini belirler: Öykü, sınıfsal ve cinsiyete dayalı eşitsizliklerle örülü erkek dünyasının temsilleri üzeri-

ne yapılandırılmaktadır. Bu ilk izlenim, jenerik akarken izleyiciyi hazır oluşluk noktasına getirir.

Jenerikten sonraki ilk sekansta, bir alışveriş merkezinin içinde olduğu anlaşılan buz pistine ait bir plan görülür. Jöleli saçları, benzer giyim tarzları, ellerindeki son model cep telefonları ve küfürlü konuşmalarıyla dört genç, buzda paten yapanları, aşağılayıcı bir edayla izlerler. Film boyunca bolca duyulacak "kanka", "kanki" sözcükleriyle başlayan gençlerin kısa cümleleri, dünyalarının sığlığını ve duyarsızlığını yansıtan temel ifadelerdir.

Filmde hem genç hem de yetişkin erkeklerin dünyası bol küfürlüdür. Küfür, film boyunca, erkek olmanın ve erkekliğin sürekli onayının bir aracı olarak, Mertkan, babası ve diğer erkekler tarafından sıkça kullanılır. Küfür aynı zamanda, şaşkınlık, öfke, kıstırılmışlık gibi derin duyguların, bocalama anlarının aktarım aracıdır. Kullanılan bu dille film, cinsiyetçi bir dünyanın erkek egemen kodlarını seyircinin karşısına çıkarmaktadır. Küfürlü yapı, filmdeki karakterler arasında iletişimi basite indirmekte, çoğunlukla da koparmaktadır. Filmde, insanlar arasında iletişimin yolları geçerliğini yitirmiş gibidir.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, baba Kemal Bey, eşi ve Mertkan sıklıkla aile düzeninin içinde resmedilir. Bu kurumsal düzenin dili de otoriter erkek dilidir. "Toplumsal cinsiyet ilişkileri, her tür kurumda bulunur. (...) Belirli bir kurumdaki toplumsal cinsiyet ilişkilerinin etkileşim durumu, o kurumun 'toplumsal cinsiyet rejimidir' " (Connell, 1998: 166). Mertkan'ların ev yaşamında görülen toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin tüm kodları, ailenin toplumun bir mikrokosmosu niteliğinde olduğunu vurgulamaktadır.

Aile bireyleri birbirinden uzak, birbirine karşı tedirgin ve iletişim kopukluğu içindedir. Ev yaşantısında sadece yemek ritüelinde bir arada görülürler. Temel tartışmalar burada yaşanır; direktifler ve kararlar bu masada baba tarafından verilir. Baba, statükonun, otoritenin, iktidarın, yenilmez ve sarsılmaz gücüdür. Cezayı veren de cezayı affeden de odur. Eve geç gelen Mertkan, sadece ceza olsun diye, babasının Gebze'deki inşaatına tahta götürmek zorunda kalır, oysa inşaatın tahtaya ihtiyacı yoktur. Baba, bu emriyle, çocuğunun üzerinde ruhen de bedenen de tasarrufta bulunma hakkına sahip olduğunu ispat etmektedir. Ve bu, "ailenin refahı" için yapılması gereken bir harekettir. "Muhafazakâr ideoloji, aileden 'toplumun temeli' olarak söz eder, geleneksel sosyoloji de onu çoğunlukla kurumların en basiti, daha ayrıntılı yapıların yapıtaşı olarak

görür. Aile toplumun temeli olmanın ötesinde, onun en karmaşık ürünlerinden biridir. Ailenin içi tıpkı jeolojik katmanlar gibi birbiri üzerine yığılmış çok katmanlı bir ilişkiler sahnesidir. Başka hiçbir kurumda ilişkiler, zaman içinde böylesine yaygın; temas esnasında böylesine yoğun; ekonomi, duygu, iktidar ve direniş örgütleri açısından böylesine sıkı değildir" (Connell, 1998: 168). Mertkan ve ailesinin yansıttığı aile temsili de işbölümü, duygu paylaşımı, iletişimsizlik gibi boyutlarıyla bu birbirine geçmişliği yansıtır.

Ev dışında filmin mekânlarının büyük bölümü erkek mekânlarıdır. Şantiye, ofis, sauna, tamirci bunlara örnek gösterilebilir. Kadınlar, yansıtılan bu dünyada nesne olarak temsil edilirler. Karar vericiler erkekler, bu kararlardan etkilenenler kadınlardır. Böyle bir dünyanın teksesli, neşesiz ve renksiz yaşantıları, erkeğin egemenlik alanları ve söylemleri üzerinden yansıtılır. Sauna sekansı, bu erkeklik hallerinin yeniden üretilmesi açısından dikkat çekicidir. İşadamlarından oluşan bir topluluğun içinde Mertkan her şeyden önce, şekilsiz, göbekli vücuduyla umarsız, bıkkın ruh halini bedeniyle de gözler önüne serer. "Koç gibi delikanlı"dır; "karı-kız peşinde" koşması beklenir. O ise bunlardan öyle uzaktadır ki, babasını beklerken masaj odasında uyuyakalır. Herkesin saygı duyduğu babasını hemen her yerde beceriksizliği, sarsaklığı ve çekingenliğiyle mahcup eder.

Mertkan'ın bir ağabeyi vardır ve bu ağabey, baba baskısından ve iktidarından evlenerek kaçabilmiştir. Aileden kaçmanın yolu, kendi aileni kurmaktan geçmektedir. Evlilik kurumuna yönelik eleştirel bakış böylelikle, çoğunlukların çıkışsız şekilde aynıyı tekrarladığını gösterir. Ağabeyi Mertkan'a, "Sen de evlen, evini kur..." diyerek babasından kaçmanın yolunu gösterir.

Babanın Mertkan'la, sevgilisi Gül'den vazgeçmesi üzerine yaptığı konuşma da evlilikle ilgilidir. Baba, herkesin, sınıfını, yerini, haddini bilerek, benzeriyle evlenmesi gerektiğini söyler. Bu gereklilik, sadece böyle olması gerekli olduğu için vardır. Baba, kendisi gibi oğlunun da olması gerekeni uygulamasını ister.

Evlilik, evlenmemiş olanlar için, aileden kurtulmakta bir kaçış yolu gibi görülür. Mertkan'ın sevgilisi Gül de, baba ve töre baskısından kurtulmak için evlenmek istemektedir. Evlilik, evlenmiş olanlar içinse, iletişimsizlik, anlayışsızlık ve aynı evin içinde yabancı olma hali, baba ve annenin yaşadığı büyük boşluk ve yalnızlıkla dolu bir yaşamı işaret eder. Bu yalnızlık, yaşamın tüm katmanlarına enjekte edilmiş gibidir. Ünlü kurbağa deneyinde olduğu gibi az az

dozlarla verilen muhafazakâr baskı kodlarıyla örülen toplum, sıradan faşizmin gölgesinde, metropollerini taşralaştırarak ve gücünü meşrulaştırarak genişlemektedir. Erkek egemen kodların içinden artan çoğunluklar, atomize bireyler olarak şimdiye dek belki de hiç olmadıkları kadar yalnızdırlar. Öteki ile aralarında açılan mesafe aslında kendileriyle aralarında açılan uzaklığın hiç kapanmayacağını imler. Film, erkek egemenliğinin paradoksu olan bu söylemin mağdurlarının, kadınlar kadar erkekler olduğunu da gösterir.

Film, sınıflararası bir çatışmayı doğrudan tartışmaya açmamakla birlikte, üst-orta sınıfın değerlerinin hâkimiyetinin çoğunluklar üzerindeki etkileri üzerine düşünülmesini ister. Gramsci ve "rıza kültürü" kavramı anımsandığında, üst-orta sınıfın hegemonik tavrının etkisinin büyük gücü akla gelecektir. Filmde, ekonomik temelli gösterenlerin dışında, değerler ve kültür üzerinden bu baskının etkisi tartışılır. Örneğin Gül'ün okumak için çalışmak zorunda olması kadar, kadın olması ve Vanlı olması da başına gelenlerin belirleyenlerindendir. Mertkan'lara temizliğe gelen kadın, yoksulluğu nedeniyle güvencesiz bir işte çalışmaktadır. Ama onun kaderini belirleyen yalnızca bu değildir; aynı zamanda parasına el koyan ve ona sürekli şiddet uygulayan bir kocası vardır. Mertkan'la sorun yaşayan taksici, altsınıfın bir üyesi olduğu için Mertkan'ın babası tarafından horlanır. Mekân ilişkileri de sınıfsal okumalara olanak verecek biçimde düzenlenmiştir. Sınıfsal ve kültürel özelliklere göre kentler bölünmüş, üstsınıfların yaşadığı steril, mutena semtler türemiş, semtler arasındaki geçirgenlik ve büyük meydanlar, merkezler dışındaki heterojenlik gözle görünür biçimde azalmıştır. Bireyler kendi sınıflarına ait olmayan mahallelerin yabancısıdır. Dili, duruşu, yürüyüşüyle insan ötekine ait alanlarda tedirginlik yaşar. Anlamak için bakmak, aşinalık kazanmak, yaşamak yerine, bu alanlar hızla terk edilir. Mertkan da böyle yapar. Sevgilisinin yaşadığı yoksul semte her gidişinde, oradan kaçar gibi ayrılır. Babasının referans olmadığı bir toplumsal ilişkide, korkmuş ve koca bir ormanda kaybolmuş bir çocuk gibi olur. Mertkan'ın Gül'le "takılma"sını önce isteyen arkadaşları, kızın nerede yaşadığını öğrenince açıkça tepki gösterirler. "Çingenelere yazıyorduk, leş karılar!" ifadesi hem cinsiyetçi hem de ırkçı ayrımcılığın söylem düzeyindeki yansımalarıdır. Arkadaşlarının tavırları ve yargıları, Mertkan'ın bu ilişkiyi saklamasına, sosyalleştirememesine neden olur.

Mertkan'ın Gül'le yakınlaşması başlangıçta son derece mekaniktir. Sevgi sözcüklerini kullanmayı beceremez. Bu sevme kabiliyet-

sizliği, öğretilmiş söz ve davranışlar üzerinden ezberden kurmaya çalıştığı ilişki, aslında en çok onu tedirgin eder. Görünürde cinselliğin hazzından başka paylaştığı bir şey yok gibidir. Tıpkı babasının evde yaptığı gibi o da Gül'le birlikteyken konuşmak yerine televizyon kumandasıyla oyalanmayı tercih eder. Duyarsızlığın kişinin kendisiyle bile arasını açan uçurumu öyle derindir ki, kendi bedeninden ve ruhundan uzak olanların dokunuşundan sıcak hiçbir şey kişiye geçemez.

Mertkan, Gül'le yaşadığı ilişki hakkında ilk kez istekte bulunmaya karar verse de, bu harekete geçme isteği, sersemlemesine ve tökezlemesine neden olur. Baba, otoritesini koyarak, ilişkiyi oğlu için yasaklar. "Kötüye düşmesine" engel olan babası, aslında yürümesine de engeldir. Mertkan'ın kıskıvrak yakalandığı şey, baba yasanın düzenidir. Mertkan, hiçbir şeyi bu düzeni bozacak kadar çok iste(ye)memektedir.

Liberal sistemin hegemonik söylemi ve sistemin tüketime yönelik araçları insanı öylesine sarmalamıştır ki, sistem içinde yaşanan her özgürlüğün bir fiyatı vardır. Erich Fromm'un da değindiği "negatif özgürlük", çağın insanını tutsak almıştır. Mertkan'ın trajedisi de budur: bireyselliğin terk edilmesi ve boyun eğme. Fromm'a göre modern toplumun inşa ettiği bireyin güvensizliğinden kaynaklanan çeşitli kaçış mekanizmaları vardır. Bunlardan biri, "otoriteciliktir. Bu, kişinin kendi bireyselliğinden ve bağımsızlığından vazgeçerek özünü başka bir insanla kaynaştırma eğilimidir. Bir diğeri robotsu uydumculuk'tur. Bireyin kendi özünü terk ederek, kültürel yapının kendisine sunduğu kişilik tipine uymasıdır" (Akt. Polatlı, 2009). Gerçek özünün niteliklerini yitiren birey, başkalarının beklentilerine uygun davranan sahte bir öz geliştirmektedir. Güçsüzlük ve yalnızlık duygularından kurtulmak amacındaki bireyin bu robotsu uydumculuğu, kültür tarafından beslenmektedir. Otoriter yapılanmada, insan, tarih boyunca artan özgürlüğünün sonucunda ortaya çıkan yalnızlaşma duygusundan kaçmaktadır.

Mertkan, eyleme geçme sonucu yaşayabileceği yalnızlaşma ve dışlanmaya hazır olamaz, bu nedenle teslimiyeti kolayca kabul eder. Babanın reddi üzerine Gül'den ayrılması gereken Mertkan fazla direnmez. Filmde kimse sistemi değiştirmeye yönelik muhalif bir tavır içinde değildir. Gül, biraz bunun dışındaymış gibi durur. Ancak yönetmen ona da yenilgiyi ve teslimiyeti yakıştırmıştır. Filmde var olan kadınlar, yukarıda da vurgulandığı gibi, aslında "yok gibi"dir. Yaşamın gidişatının belirleyenleri, karar vericileri

değildirler. *Çoğunluk* filmi, toplumun ötekisi, görünmeyeni konumunda olan kadınların yapı içindeki temsiline erkeklere bakarak yer vermektedir. Film feminist bağlamda bir okumaya olanak açsa da, bu okuma muhalif bir okuma olamamaktadır. Eve temizliğe gelen kadının trajik sonu, annenin yalnızlığı, Gül'ün töre karşısındaki çaresizliği, erkeklerin egemenlik alanıyla kuşatılmışlığın içinden yapılan okumalardır. Ancak bu gösterimler, çoğunlukların psikolojisine dair derin bir irdelemede, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerine dair yüzeysel değinmeler olarak kalır. Asuman Suner, yeni Türk sinemasının kadınlara bakışının temel bir ikilik içerdiğini söylemektedir. "Bu, bir yanıyla kadınları yok sayan, kadınlara ancak erkek bakışı dolayımıyla, erkek dünyası içinde kendilerine biçilen rolü oynamaları koşuluyla yer açan bir tavırdır ve bu haliyle Türkiye toplumunun derinlerine nüfuz etmiş patriarkal kültürün bir uzantısıdır. Ancak ilginç biçimde bu sorunlu tavır, kimi zaman içinde erkek egemen kültürle suç ortaklığına ilişkin farkındalık, eleştirel bir iç bakış da barındırabilmektedir" (Suner, 2005: 47). Egemen sistemin kodlarını okumaya olanak veren *Çoğunluk*, egemenlerin rıza kültürünün içine hapsolmuş "öteki"lerini-toplumsal cinsiyet bağlamındaki temsilleri, böyle bir farkındalıkla yansıtmaktadır.

Filmde, erkeklik, erkek olma ve bu edinilen kimliği sürekli kanıtlama çabası için zorlanma, sıkça tekrarlanır. Sistem içinde olmanın ve sistemin nimetlerinden yararlanmanın koşulu bellidir. Sistemin değerlerine biat eden, sorgulamadan onunla uyum içinde yaşayan kazanır. Mertkan'ın da tüm kırılma noktalarındaki çabası, erkekliğinin öncelikle babası, sonra da toplum tarafından onaylanması üzerinedir. " 'Hegemonik erkeklik' daima kadınlarla ilgili olduğu kadar, ikincil konuma itilmiş çeşitli erkeklik biçimleriyle ilgili olarak da inşa edilmektedir. Farklı erkeklik biçimleri arasındaki etkileşim, ataerkil bir toplumsal düzenin işleyiş biçiminin ayrılmaz bir parçasıdır" (Connell, 1998: 245). Bu bağlamda Mertkan'ın üzerinde hissettiği örtük baskı, babasıyla ilişkisinde olduğu kadar arkadaşlarıyla, işçilerle, babasının çevresiyle ilişkisinde de gözlenebilir. "Hegemonik erkeklik kavramında 'hegemonya acımasız iktidar çekişmelerinin ötesine geçerek özel yaşamın ve kültürel süreçlerin örgütlenmesine sızan bir toplumsal güçler oyununda kazanılan toplumsal üstünlüktür" (Connell, 1998: 246). Bu üstünlükle başa çıkma olasılığı olmayan Mertkan, sonunda üstünlerin yanında yer almak üzere baskılara teslim olur.

Mertkan, Gül'ün akrabaları tarafından köyüne geri götürüldüğünü öğrendiğinde bir kırılma daha yaşar. "Adam olup" sevgilisine sahip çıkamamıştır. Erkeklik imgesi ile güç arasında içselleştirilmiş boyutta bulunan güçlü ilişki (Özkan, 2009: 117), Mertkan tarafından kurulamaz. Bu acının dışavurumunda evindeki banyoda kusup bir de orada sabahlayınca, ceza olarak evden uzaklaştırılır. Mertkan'ın Gebze'deki inşaata gönderilerek cezalandırılması bölümü, filmin karar noktasına gelindiğinin habercisidir. Oraya adam olması için gönderilmiştir. Adam olmak, baba yasasına boyun eğip babanın iktidarının gölgesinde yürümek ve izni ölçüsünde o iktidardan nasiplenmektir. Daha önce sorun yaşadığı taksiciden kaçarken şoförün gösterdiği yakınlık Mertkan'ın çözülmesine neden olur. Annesine de babasına da sarılamayan Mertkan, taksicinin omzunda ağlar. Bu sahne teslim oluşun ve bir anlamda mahkûmiyeti kabul edişinin resmileşmesini gösterir. Mertkan ağlama ile sembolik olarak içindeki ender başkaldırı filizlerini de öldürür. Aslında bu yolla kendi ölümünü gerçekleştirdikten sonra, eve, aileye, babaya dönmemek için bir nedeni de kalmaz.

Filmin çok katmanlı bir anlam yoğunluğuna sahip olduğunu söylemek olanaklıdır. *Çoğunluk*, neo-liberal sistemin araçlarıyla kendini değiştiren yeni bir toplumun, sınıfsal, kültürel, sosyal ilişkilerini yansıtan bir filmdir. *Çoğunluk*, tüm araçları ve değerleriyle yeni oluşan bu üst-orta sınıf ve onun hegemonik tavrının çoğunlukları nasıl biçimlendirdiğini, toplumu nasıl dönüştürdüğünü anlatmakta, dönemin egemen ideolojisini ve yapısal dönüşümlerini gündelik yaşamın içinden vermeye çalışmaktadır. Yönetmen, toplumun içinde bulunduğu acıklı durumu; aidiyetsizlik, yozlaşma ve kimlik bunalımını ortaya koyar. Bu durum dolaylı da olsa, ideoloji kavramının Marksçı, Althusser'ci ve Gramsci'ci bakış açılarıyla yeniden düşünülmesine olanak vermektedir. Marks ideolojiyi, azınlığın, fikirlerini, ona tabi çoğunluğa zorla kabul ettirmesi olarak görmüştür. Film, en çok Althusser ve Gramsci'nin düşüncelerini anımsatmaktadır: "İdeolojiden kaçmanın mümkün olmadığı" ve "ikincil sınıfların maddi toplumsal koşulların başat ideolojiyle çeliştiği ve bu yüzden başat ideolojiye direnç ürettiği" (Fiske, 2003: 226-227) zıt yargıları, film boyunca alttan alta zihinleri meşgul eder. Mertkan'ın sınıfına ve inşa ettiği kültürel ortama teslim olmasının yanında karşılaştığı pek çok durumda görülen ideolojik manipülasyonlar, ikincil sınıfların direnç göstermesine olanak vermemektedir. Direnmenin, bir olasılık olarak, ailesinden

kurtulabilse, Gül'ün temsili üzerinden gerçekleşebileceği öngörülse de, filmde bu yaşanmaz.

İçinde yer alınan kültürle şekillenen temsiller, içselleştirilerek benliğin bir parçası haline getirilmektedir. Temsiller, benliği, kültürel değerleri benimseyecek şekilde biçimlendirir. Bu doğrultuda kültürel temsiller, ideolojiktir ve psikolojik duruşların yanında, toplumsal gerçeğin inşa edilmesinde de rol oynar. "Bu yüzden, kültürel temsillerin üretimi üzerinde söz sahibi olmak toplumsal iktidarın muhafazası açısından kritik önem taşıdığı gibi, toplumsal dönüşümler amaçlayan ilerici hareketler için de vazgeçilmez bir kaynak oluşturur"(Ryan ve Kellner, 2010: 37). Bu açıdan bakıldığında *Çoğunluk*, kültürel temsilleriyle durumu saptamakta ve geri kalanı izleyiciye bırakmaktadır.

Film boyunca, toplumun dayattığı cinsiyetçi, milliyetçi ve muhafazakâr yapı gündelik ilişkiler ağı üzerinden tipik örnek yaşantılarla aktarılmıştır. "Egemenlerin küstahlığı" babanın yasasının temsiliyle vurgulanmaktadır. Küstahlık iktidarın doğal sonucudur. "İktidar kendisine sahip olanı, muktedir olanı, 'yapabilir' olanı küstahlaştırıyor. Demek ki herhangi bir hâkimiyet ilişkisinde, hâkim olan aynı zamanda da küstah olmak durumunda. İktidar ona kendinden *fazlasıyla* emin olma hakkını veriyor" (Somay, 2008: 185). Bu küstahlığı içeren örnek davranışları baba film boyunca sergiler: Temizlikçi kadına tavrı, otopark girişine park edenlerin arabasına zarar verişi, hakkını aramak isteyen taksi şoförüne önce para vererek aşağılaması, hızını alamayıp onu tartaklaması, kapıda para bekleyen bir başka aracın şoförüne küfredip onu dövmeye çalışması gibi. Tüm bunlar, konumundan ve gücünden emin bir muktedirin sıradanlaşmış davranışlarıdır.

Sonuç olarak, hem babasıyla büyük bir iç çatışma yaşayan hem de giderek ve hızla babasıyla aynılaşan Mertkan, sınıfsal aidiyet taşımasa da bir sınıfın hegemonyası altında ezilen, yutulan, iğdiş edilmiş çoğunlukları temsil etmektedir. Bu yutma ve iğdiş etme öyle bir biçimde egemen ideoloji tarafından yapılmaktadır ki, metamorfozun ne zaman başlayıp ne zaman tamamlandığı fark edilemez olur. Egemen ideolojinin tekrarlarla, uzlaşımlarla, idealleştirmelerle kurduğu tuzaklar son derece zekicedir. Tuzağa düşmemek çok zordur, düşen için ise sonrası, düzene tam bir teslimiyeti işaret eder.

Kaynakça

Bora, Tanıl, *Medeniyet Kaybı-Milliyetçilik ve Faşizm Üzerine Yazılar*, İstanbul, Birikim Yayınları, 2006.

Connell, R.W., *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı, 1998.

Fiske, John, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat, 2003.

Ryan M., Kellner D., *Politik Kamera*, Çev. Elif özsayar, İstanbul: Ayrıntı, 2010.

Özkan, Zuhal Çetin, "Geleneksel Türk Sineması'nda Erkeğin Değişen İmgesi", *Erkek Kimliğinin Değişe(meye)n Halleri*, der. Huriye Kuruoğlu, İstanbul, Beta, 2009.

Somay, Bülent, *Çokbilmiş Özne*, İstanbul, Metis, 2008.

Suner, Asuman, *Hayalet Ev-Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik, Bellek*, İstanbul, Metis, 2006.

Polatlı, Ahmet, "Erich Fromm", Erişim Tarihi: 21 Kasım 2009, http://www.makaleler.com/bilim-makaleleri/eric-from-1900-1980.htm

Tepenin Ardı'ndaki Günah Keçileri

Çağdaş E. Çağlıyan[*]

İnsanların ortak bir amaç etrafında birleşmesi, bireylerin kendilerini tek tek bir topluluğun üyesi olarak tanımlayıp ortaya koyması, sosyal bilimlerde sıkça irdelenen bir konuyu işaret eder. Kişilerin günden güne birbirinden koptuğu, yalıtılmış yaşamlar sürdürdüğü bu çağda, bir toplum ya da topluluğun oluşumu, basit açıklamalardan fazlasıyla nitelendirilebilir. Örneğin, yalnızca kendi çıkarını gözeten, sürekli birbirleriyle rekabet halinde olan çoğu insanın, bir topluluğa dahil olması söz konusu olduğunda, kolaylıkla aidiyet duygusu içine girmesinde, psikolojik ve toplumbilimsel pek çok süreç rol oynamaktadır. Dağınık bir insan kitlesine topluluk vasfı kazandıran bu süreçler, bazı durumlarda, tüm çağları ve toplumları kapsayan bir geçerliliğe sahip olur.

Bir toplum ya da topluluğun oluşumunun temelleri incelendiğinde, topluluğu bir arada tutmak amacıyla oluşturulmuş bir olguya sıkça rastlanılmaktadır. Bu olgu, topluluğun varlığını sürdürebilmesi için ihtiyaç duyduğu "günah keçisi" düzeneğinin varlığıdır. René Girard, insanların birlik haline gelmesinde ve bir aradalığı sürdürmesinde önemli bir tercih olarak değerlendirdiği "günah keçisi seçme" yaklaşımını kavramsallaştırmıştır. Girard'a göre; "Şiddet tehlikesiyle yüz yüze olan ya da çözümünü bulamadığı birtakım felaketlerden bunalan her topluluk, körü körüne olduğunu bildiği bir 'günah keçisi' avına çıkar". Böylelikle, "İçgüdüsel olarak, katlanılmaz olmuş şiddete hemen çözüm olacak, şiddete dayalı bir çare aranır" (Girard, 2003: 112). Girard, toplulukları oluşturan bağlar aşınmaya ve şiddet tehlikesi ortaya çıkmaya başladığında, kişilerin başlarına gelenlerden sorumlu tutacakları ve suçlayacakları birine gereksinim duymasını kaçınılmaz olarak nitelendirir. Bu kişiler,

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü doktora öğrencisi.

yani günah keçileri, genellikle gerçekten suçlu olmasa bile topluluğa yayılması an meselesi olan suçların yüklendiği bireyler olmaktadır.

Sinemanın, içinde bulunduğu toplumsal ortamdan hareketle, evrensel bir anlatı yaratma çabasında oluşu, kişileri toplu bir amaç çevresinde örgütleyen bu temel düzeneğin işlendiği filmlere rastlanılmasını olanaklı kılmaktadır. Son dönemdeki filmlere bakıldığında, toplulukların temelinde yer alan günah keçisi mekanizmasının izini süren bir yapım olarak, Emin Alper'in yazıp yönettiği *Tepenin Ardı* filmi dikkat çeker. Filmde, genel olarak, bağlılığı zayıflamış bir ailenin, kendi aralarındaki birliği, dışarıdaki bir düşman aracılığıyla sağlama çabası konu edilmektedir.

Filmin başkarakteri Faik (Tamer Levent), emekli olduktan sonra, yanında çalışan Mehmet (Mehmet Özgür) ve onun ailesiyle birlikte çiftlik evinde yaşamaya başlamıştır. Tatil zamanı, oğlu Nusret (Reha Özcan) ve torunları Zafer (Berk Hakman) ile Caner (Furkan Berk Kıran) çiftliğe gelir. Faik'in en büyük sorunu, tarlasındaki ekinlere zarar verdiğini düşündüğü, Yörüklerin keçileridir. Faik, Yörüklere ders vermek amacıyla onların keçilerinden birine el koyar ve akşam yemeği için keser. Akşam yemeği sürerken, Faik ve Nusret'in, Mehmet'in karısı Meryem'e (Banu Fotocan) ilgi duydukları anlaşılır. Ayrıca Mehmet'in oğlu Süleyman ile Caner arasında bir güç mücadelesinin varlığı açığa çıkar. Gecenin ilerleyen kısmında Caner, Süleyman'ın köpeği Paşa'yı öldürür; Nusret, Meryem ile ilişkiye girer. Ertesi sabah Nusret evden çıkarken bacağından vurulur, Zafer ise gördüğü halüsinasyonların ardından kamuflaj amaçlı giydiği keçi postunun içinde ölü bulunur. Dağılma tehlikesi içindeki grup, yaşananların nedeni olarak gördükleri Yörüklere suçu yükleyerek, intikamlarını almak için, Faik'in önderliğinde, tepenin ardına doğru yola çıkar.

Filmde, çiftlik sahibi Faik ile onun yanında çalışan Mehmet arasında, ön plana çıkmasa da, "efendi-köle" ilişkisinden kaynaklanan bir gerilim bulunmaktadır. Faik, mülkün asıl sahibi ve ailenin büyüğü olduğu için söz hakkını daima kendine ait görür. Mehmet ise ailesiyle birlikte onun evinde kalıp yanında çalışmak zorunda olan, bu nedenle de hiçbir zaman sözü dinlenmeyen kişidir. Faik, devamlı hükmetme derdinde olduğu için, Mehmet ise iktidardan mutlak anlamda yoksun bulunduğu için, her ikisi de benliklerinde sürekli bir şiddet gösterme potansiyeli taşımaktadırlar. Mehmet, içindeki gizil şiddeti, Faik'in arazisindeki bitkileri parçalayarak dışa vururken, Faik de şiddeti yönelteceği "ikame" bir kurban arayışındadır.

Toprakları üzerindeki ekinlere verilen zarardan Yörüklerin keçilerini sorumlu tutan Faik, aradığı ikame kurban adayını "tepenin ardı"nda bulur. Yörüklerin herhangi bir suç işlemiş olmasına gerek yoktur, genelin dışında yer almalarıyla Yörükler, ideal kurban adayları olarak öne çıkmaktadır.

René Girard'ın vurguladığı gibi; "Kurbanlar, isnat edilen suçları gerçekten işlemiş de olabilirler ama bu durumda bile kıyımcıların tercihinde esas önemli olan şey, kurbanların özellikle kıyıma uğratılabilir kimi kategorilere aidiyetidir" (2005: 24). Girard'a göre kurbanların ait olmasının beklendiği bu sınıflandırmalara, etnik ve dinsel azınlıklar, fiziksel engeli bulunanlar ve genel anlamda çoğunluğun dışındaki her türlü farklılığı olanlar girmektedir. Dolayısıyla topluluğun uzağında yer alan ve onlardan ayrı bir yaşayış biçimine sahip olan Yörükler, kıyıma uğratılabilme işaretlerini kendilerinde toplamış görünmektedir. Bu doğrultuda ikame kurban (Yörükler), gerçekte suç işlememiş olsa da, birbirine hınç duygusu besleyebilecek Faik ve Mehmet'i, ortak bir düşman çevresinde bütünleşip yakınlaştırma işlevini görmektedir.

Faik ile Mehmet arasındaki efendi-köle ilişkisini merkezine alabilecek hınç duygusunun benzeri, Faik'in torunu Caner ile Mehmet'in oğlu Süleyman arasında da gözlemlenmektedir. Caner, kırsal bölgede "şehir çocuğu" gibi kalmamak ve Süleyman'ın yabaniliğine meydan okuyabilmek için hınç duygusunun tetiklediği şiddeti, çeşitli eylemlerle dışavurmaktadır. Böylece, nedensiz yere bir kurbağaya taş atmaktan ya da korktuğu köpeği öldürmekten çekinmez. Süleyman ise özünde korkak olan bu çocuğun –ve onun ailesinin– gerçek yaşamda hep altında kalmaya mahkûm olduğu için hınç duygusunu dile dökemese de, taşımaya devam eder.

Filmdeki topluluğun geri kalanının arasında da birleştirici bağ olduğunu söylemek olanaklı değildir. Örneğin, Faik'in oğlu Nusret, babasının sürekli muktedir olma tutkusunu horgörmekte, onun yaptıklarını onaylamamakta ve babası yanında değilken arkasından konuşmaktadır. Ayrıca Nusret ile Mehmet arasında da, filmin ilerleyen bölümlerinde açığa çıkacak olan bir rekabet durumu söz konusudur.

Faik'in çiftliğinde toplanmış olan bu insanlar, hem aynı ortamda yer aldıkları için birbirlerinin eşitidir hem de mal sahibi olmak bakımından aralarında hiyerarşi vardır. Bu durum bir anlamda ast-üst ilişkisine dayalı rekabeti tetikler. Ast, mala sahip olamasa da aynı ortamı paylaşmaktan eşiti gördüğü üste, sahip oldukları nede-

niyle nefret duyar. Üst ise, içine hapsolduğunu düşündüğü ortamdan kurtulamamakta, sıkıntısını, bilinçdışı şekilde iktidarını yoksaydığını hissettiği astı küçük görmeyle gidermeye çalışmaktadır. Bu duruma özellikle Faik, Nusret ve Mehmet arasında rastlanır, bu üç kişi birbirine yaklaştıkça, içlerindeki kıskançlık, hınç ve nefret duyguları büyümektedir.

Dolayısıyla çiftlikte bir araya gelmiş olan, birbirleriyle gizli bir rekabet halindeki bu eril topluluk arasında bir krizin doğması kaçınılmazdır. Onların birbirine olan duygulanımlarını ortadan kaldırmanın olanağı yoktur. Olası bir çatışmayı engelleyebilmek için geçici çareler bulmak gerekmektedir. Bu doğrultuda, Faik'in, topluluğu, bir "davar" keserek bir araya getirmesinin mantığı açığa çıkar. Yörüklerden çalınan bu davar, günah keçisini simgelemektedir. Günah keçisinin kurban edilmesiyle, yaklaşan bir krizden dolayı bozulma eğilimindeki insan ilişkilerinin iyileştirilmesi ve topluluk içinde oluşabilecek başka "nesnel felaketler"in önüne geçilmesi beklenmektedir. Bunun yanında, keçi kesilirken, Yörüklerin bulunduğu tepede bir kişinin siluetinin görünmesi de anlam kazanmaktadır. Grubun akşam toplanmasını sağlayacak olan keçi yanlarındayken, onları gerçek bir topluluk yapacak olan günah keçisi tepede durmaktadır; simgesel kurban ayinini gerçek bir ayine çevirecek olan kurban adayları tepenin öte yanında varlığını sürdürmektedir. Öyleyse, topluluğun birbirlerinden duyduğu sıkıntıyı ve bireysel doyumsuzlukları rahatlatmak için kıyım uygulanacak bir kitle gereksinimi duyulmakta; bu kitleyi ise, topluluk (ya da toplum) ile bütünleşmekte güçlük çeken ve kolayca karşılarında bir araya gelinebilen bir azınlık grubu oluşturmaktadır.

Kesilen keçinin aslında Yörüklere ait olduğunu öğrenen oğul Nusret, yaptığı haksız alıkoymadan dolayı babasına karşı geldiğinde, Faik'in kendini savunma biçimi yine günah keçisi mekanizmasının işlediğini göstermektedir. Faik, "Ben bunları bilmez miyim, laftan anlamaz bunlar!" diyerek Yörüklerle özdeşleşen kurban adaylarıyla kurulabilecek her türlü iletişim olanağını yadsımakta; "Bunların sürüleri kadar hiçbir şey zarar vermez ormana" derken de, topraklarında yerleşmiş kötülüğün tek sorumlusu olarak günah keçilerini görerek, bir anlamda tek yöne kanalize olan nefretiyle rahatlamaktadır. Girard'ın düşüncesine uygun olarak, kıyıma bulaşacak olan kişiler, günah keçilerinin rolünü her zaman için abartma eğilimindedir: "Bireysel mikrokozmos içinde küresel düzeyin bir yansısını ya da taklidini görmek yerine, zararlı her şeyin kökenini

ve nedenini bireyde arar. Kurbanların gerçek ya da hayali sorumluluğu aynı fantastik abartıya maruz kalıyordur" (Girard, 2005: 29). Böylece kurban, bir yandan aşağılamaya maruz kalmakta, öte yandan "her şeye kadir tek neden" olma özelliğiyle "yüceltilmekte"dir.

Filmde, günah keçisi gereksinimini artıran başka bir durum da, Mehmet'in karısı Meryem'in filmin başkarakterlerinden olan üç erkeğin de ortak arzu nesnesi olmasından kaynaklanır. İlk olarak Faik, Meryem'e ilgisini belli etmiş; Mehmet, bu durumu anlamasına karşın eylemsizliğe gömülmüştür. Nusret ise, herkes uykuya daldığında Meryem'le yakınlaşır ve ona karşı arzularını dizginlemez. Girard'a göre, bir kişinin ya da nesnenin arzulanmasındaki en büyük etken, onun başka biri tarafından da arzulanıyor –ya da başka birine ait– olmasıdır. Girard'ın ifadesiyle; "Dolayımlayıcı yaklaştıkça, oynadığı rol büyür, nesneninkiyse küçülür" (2001: 54). Mehmet, her ne kadar edilginliğiyle öne çıksa da, Faik'ten genç ve güçlü olmasıyla bir dolayımlayıcı rolü üstlenmektedir. Ayrıca, Mehmet'in nispeten daha düzenli bir aile yaşantısının olması, Nusret'in de Meryem'e olan arzularının dolayımlayıcısı olmuştur. İnsanın arzusunun "dolayımlayıcı"sı ne kadar yakınındaysa, onun kaynaklık ettiği arzunun usdışı niteliği o kadar şiddetlenmekte, böylece kişinin içindeki hınç duygusunun boyutu yükselmektedir. Üstelik Girard'ın belirttiği gibi, yalnızca karşılıklı bir kıskançlık ve rekabet söz konusu değildir; insanlar, kendi arzularını tetikleyen ve bu arzuların aracısı olduğu halde onlara ulaşılmasını engelleyen insanlar kadar, acizliklerinden dolayı kendilerine karşı da düşmanlık beslemektedir: "(...) kendi uyandırdığı bir arzuyu gerçekleştirmemizi önleyen kişiden gerçekten nefret ederiz. Nefret duyan kişi, bu nefrette saklı olan hayranlık nedeniyle önce kendinden nefret eder" (Girard, 2001: 30).

Bu durumu, insanların, gittikçe birbirleriyle "eşit" düzeyde yer aldığı, "kutsal" olanın gözden kaybolduğu bir evrende, kişilerin arzu nesnelerinin yegâne belirleyici ölçütünü birbirlerinde aramasına bağlamak olanaklıdır. İnsanlar birbirleriyle eşit, hatta giderek aynı konuma geldikçe, bir yandan birbirlerini rakip olarak horgörme potansiyelleri artarken, öte yandan karşılıklı onay almanın onlar için önemi büyür. Kişiler, kendilerine ancak eşitlerinin onayını aldığı ölçüde değer atfeder. Böylece insanlar, topluluk içinde erirken gittikçe daha güçsüz düşmekte; benlikleri hınç ve kıskançlık duygularıyla dolmaktadır. Kuşkusuz ki bu duygular, grubun geleceği için tehlike oluşturur. Bu doğrultuda, herkesin birbirini rakip olarak gördüğü

insan yığınını, gerçek bir topluluk haline getirecek bir günah keçisi ya da kurbana gereksinim vardır. "Bir toplumda tüm insanlar aynı şeyi arzuladığında, büyük çapta bir mimetizm meydana geldiğinde ve bu arzular gerçekleşmediğinde, nihayet grubun tüm üyeleri, ortak arzularından vazgeçme konusunda anlaşamazlarsa ve bir kurban feda ederek kolektif katarsise varamazlarsa (...) sosyal birlik bozulur" (Bilgin, 2003: 141). *Tepenin Ardı* filminde, Nusret'in ortak arzu nesnesi konumundaki Meryem'le ilişkiye girmesi, sosyal birliği yıkıma sürükleme tehlikesi taşır. Ancak ertesi sabah, Nusret'in vurulması, topluluğun dağılmasını engeller. Çünkü böylece, topluluğun devamlılığını sağlayacak günah keçilerine yüklenecek bir suç daha bulunmuş olur.

Nusret'in yaralanması, bir süreliğine kendini "unutturmuş" olan Yörüklerin varlığını yeniden akla getirir. Vurulma olayında Yörüklerin bir rolü olmasa bile, günah keçisi konumlarından dolayı onlar, topluluğun başına gelen her kötülüğün tek sorumlusu olarak algılanmaktadır. Girard'ın belirttiği gibi, günah keçisi etkisi, gerçekte edilgin durumda olan kurbanın, "kendini edilgin hisseden" topluluk karşısında her şeye kadir tek neden gibi görülmesine neden olmaktadır (2005: 61). Topluluk, günah keçisini gerçekten sorumlu ve "kirli" olarak kabul ettiği ölçüde, kendi günahlarından arınması kolaylaşmaktadır. Kendi sağaltımlarının sağlanması için, kurban adayının ortadan kaldırılması gerekmektedir.

Böylece, topluluk içinde meydana gelebilecek bunalımın önüne geçmek üzere, Yörüklerin ideal kurbanlar olarak belirlenmesinin ardından keçileri alıkonulur ya da vurulur. Topluluk, ikame kurban olarak günah keçilerinin cezasını, onların kurbanlık keçilerini öldürerek verir. Bu şekilde, grup içindeki kriz hafifletilmiş ve birlik yeniden sağlanmış olur. Kurbana yönelik şiddet, "cemaat"in bütünlüğünü ve güvenliğini sağlayan asıl unsur olarak öne çıkar.

Ancak bu olayın ardından, Faik'e ait keçi sürüsü katledilir. Bu sırada, Faik'in büyük torunu Zafer de kamuflaj amaçlı giydiği keçi postunun içinde öldürülür. Topluluğun üyeleri Zafer'in ölü bedeninin çevresinde bir araya gelirler. Askerlik döneminde yaşadıkları nedeniyle geçirdiği psikolojik travmadan kurtulamayan, gördüğü halüsinasyonlar ve davranışlarındaki gariplikten dolayı yakınlarıyla uyum sorunu olan Zafer, böylelikle aslında ideal bir kurbana dönüşmüştür. Topluluk, kendisiyle en az ortak yanı bulunan üyesini kurban vererek, kendi içsel arınmasını sağlar ve üyeler arasındaki kaynaşma artar. Yörüklerden gelen misilleme, topluluğu birbirine

bağlar. Burada, Girard'ın dikkat çektiği, şiddetin toplumsallık için güvence sağlama özelliği ortaya çıkmaktadır. "Kurban bunalımının doruğunda şiddet, her tür arzunun hem aracı hem nesnesi hem de evrensel öznesidir. Bu nedenledir ki ikame kurban olmasa, belirli bir doruğun ötesinde şiddet de kültürel düzene dönüştürülmese, her tür toplumsal varoluş olanaksızlaşırdı" (Girard, 2003: 205). Bir anlamda, birbirini besleyerek varolan ve giderek güçlenen şiddete ilişkin "kısırdöngü", yaratıcı ve koruyucu bir şiddet ayinine dönüşmektedir. Filmde, birbirine hınç duyan grup üyelerinin, topluluğun genelinden farklılığıyla kurban verilen üyenin etrafında birlik olması ve yeni bir günah keçisi avına çıkma kararı alıp şiddet kısırdöngüsünü sürdürmeleri, topluluklarının kalıcılığını devam ettirecektir.

Böylece filmde, Faik önderliğindeki grup, kendi nihai arınmasını sağlayacak son bir kıyım için tepenin ardına doğru yola çıkar. Topluluğun üyeleri kendilerine ait tüm günahları, kavak fidanlarının parçalanmasını, köpeğin öldürülmesini, Nusret'in vurulmasını, Yörüklere aktaracaktır. Üyelerin birbirine beslediği gizil düşmanlığın açığa çıkması günah keçileri aracılığıyla engellenmiş olur. Sigmund Freud'un belirttiği gibi; "Saldırganlıklarının dışavurumuna maruz kalacak başka bir topluluk olduğu sürece, çok sayıda insanı birbirine sevgi bağıyla bağlamak mümkündür" (Freud, 2009: 71). Bu doğrultuda, insanları birbirine "sevgiyle bağlama" mekanizması, genellikle bitmek bilmeyen bir şiddet edimiyle sonuçlanır. Topluluklar kendi içlerindeki gizil şiddeti bastırmak için, kendi dışlarındaki gruplara yani "öteki"lere şiddet uygular; şiddet uygulanan grup da kendi bildiği şekilde karşılık verip intikamını alır. "Herkes şiddetin son sözünü kendisi söylemek istediğinden", karşılıklı misillemelerin sonu gelmez (Girard, 2003: 35).

Aslında, bir topluluğun suçlarını göz ardı edip, günahlarını aktaracağı kurbanlar aracılığıyla varlığını koruması, topluluğun uzun vadede dağılmasını engellememektedir. Üyeler, birbirlerine karşı duygulanımlarıyla ve işledikleri hatalarla yüzleşmedikleri sürece, ancak dışarıya yönelttikleri şiddet eylemleriyle topluluğun birliğini koruma yoluna gider. Ancak, uygulanan şiddetin, sonunda, uygulayanın kendisine yöneleceği unutulmamalıdır. *Tepenin Ardı* filmi, tepenin ardında kaybolan karakterleriyle, bu düşüncenin izleyicinin zihnine yerleşmesine olanak tanıyarak son bulur.

Kaynakça

Bilgin, Nuri, *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2003.

Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev. Haluk Barışçan, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

Girard, René, *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*, Çev. Arzu Etensel İldem, İstanbul, Metis Yayınları, 2001.

Girard, René, *Şiddet ve Kutsal*, Çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Kanat Kitap, 2003.

Girard, René, *Günah Keçisi*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Kanat Kitap, 2005.

"Derviş" Zaim'in Yananlamlarla Kurduğu Evren: *Nokta*

Dilan Tüysüz[*]

Malik Hoca isimli bir hattat, Tuz Gölü üzerine "Af'allahü anh" yazısını yazmış, ancak mürekkep dökülüp bittiği için yazıdaki "nun" harfinin noktasını koyamamıştır. Çırağından acele gidip mürekkep getirmesini ister. Ancak çırak, yakın zamanda Moğollar tarafından öldürülmeleri riski söz konusuyken "Allah onu affetsin" anlamına gelen bu yazıyı neden yazdıklarını sorgulamaktadır. Malik Hoca yazının yarım bırakılmayacağını söyler ve yanına bir Kuran-ı Kerim verdiği çırağını mürekkep alması için gönderir.

Filmin ikinci ve asıl öyküsünde, hat sanatı öğrencisi olan hapisten yeni çıkmış Ahmet, eski bir arkadaşı Selim'e yardım etmek amacıyla çok eski ve değerli bir Kuran'ı satmak için aracılık yapmayı kabul eder. Ancak satış aşamasında Kuran'ı satmaktan vazgeçince, alıcılar Selim'i kaçırır ve babasından Kuran'ı fidye olarak vermesini isterler. Kuran ellerine geçtiğinde Selim'i öldürmeye kalkışırlar. Ahmet onlara engel olmaya çalışırken karmaşa çıkar ve iki alıcıyla beraber Selim de ölür. Yıllar sonra, olayların yaşandığı Tuz Gölü'ne geri dönen Ahmet, elindeki Kuran'ı, Selim'in babasına ya da amcası olan Hamdullah Hoca'ya geri vermek, Selim'in mezarının yerini yakınlarına bildirmek ve vicdan azabından kurtulmak istemektedir. Ancak durumu Hamdullah Hoca'nın yardımcısı Mümin'e anlatınca Selim'in katili olmakla suçlanır ve dövülür. Film Ahmet'in, Mümin'i ve arkadaşlarını götürdüğü Selim'in mezarında yere yığılmasıyla biter.

Derviş Zaim'in son dönem filmlerinde dikkati çeken ilk özellik, geleneksel Türk sanatlarıyla sinema sentezini yapmakta oluşudur. *Çamur*'da (2002) ebru sanatını konu edinen yönetmen, üçleme olarak planladığı filmlerin ilki olan *Cenneti Beklerken*'de (2005) Os-

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü doktora öğrencisi.

manlı minyatür sanatını temel almıştır. Yönetmenin üçlemesinin ikinci filmi olan *Nokta*'da (2008) ise hat sanatı öne çıkmaktadır.

Derviş Zaim sinemasının dikkati çeken başka bir özelliği, filmlerin sembolik bir anlatı yapısı üzerine kurulu olmasıdır. Yönetmen, bu doğrultuda kullandığı renk ve nesnelerle çağrışımlar dizisi yaratmaktadır. Bununla birlikte, göstergebilimsel açıdan en çok temel anlam ve yananlam okumalarının yapılabileceği niteliklerin bu filmlerde ve özellikle *Nokta*'da yer aldığı görülür.

Nokta'da, açılış sahnesinden itibaren film-hat ilişkisi hem biçim hem de içerik açısından takip edilebilir konumdadır. Filme adını veren ve film boyunca yokluğuyla hikâyeye konu olan "nokta"nın hat sanatında önemli bir yeri vardır. Hat sanatı, İslamiyet'in doğuşunun ardından, Kuran-ı Kerim'in yazılarak çoğaltılması gerekliliğiyle önem kazanmıştır. Hat sanatında nokta, Kuran metninin doğru olarak aktarılması ve hatalı okuyuşların önlenmesi amacıyla, Arapça'da birbirine benzeyen harflerin ayırt edilmesine hizmet eder (Serin, 2003: 52). Yani nokta, hat sanatında bir süsleme aracı değildir. Kuran'ın doğru anlaşılması ve okunma hatalarının önlenmesi için kullanılan önemli bir işarettir. Ayrıca, yazıda kullanılan malzemeyle de bağlantısı kurulur: "Harf bünyelerinin en ve boy ölçüsü yazıda kullanılan kalemin kalınlığı, yani noktası ile gösterilir" (Serin, 2003: 22). Bu bilgiler akılda tutulduğunda filmde Hamdullah Hoca'nın, noktanın önemini vurgulayışı dikkat çekici hale dönüşmektedir: "Nokta, yazının temelidir".

Açılışta anlatılan öyküdeki "Af'allahü anh" yani "Allah onu affetsin" yazısının eksik kalan noktasına film boyunca yapılan gönderme, ilk olarak noktanın düzanlamlarıyla kullanıldığına işaret eder. İlk anlam, Arapça'daki "nun" harfinin doğru okunması açısından gerekli olan gramer kuralıdır. Yananlamsal düzlemde ise nokta, filmin karakterlerinin içinde bulunduğu sıkıntılı duruma son verme isteğiyle ilişkilidir. Örnek olarak, Ahmet'in yaşadığı vicdan azabının sonlandırılması isteği, anlatı boyunca tamamlanmayan yazı gibi eksik kalmanın ve arayışın simgesine dönüşmektedir. Bir cümlenin bitip başka bir cümlenin kurulması için nasıl nokta konulması gerekiyorsa, Ahmet'in de hayatına devam etmesi ve tekrar yazmaya başlaması için duyduğu vicdan azabını noktalamasına ihtiyacı vardır.

Film boyunca devam eden nokta koyma arayışını, bağışlanmayla da ilişkilendirmek mümkündür. Filmin çıkış cümlesini oluşturan "Allah onu affetsin" yazısını, çırağın, ölümüne sebep olduğu hocası tarafından affedileceğini düşünerek yıllar boyunca araması, bu

bağışlanma isteğine dayanır. Selim, Kuran'ı satmaktan vazgeçtiği için ters düştüğü mafya üyelerinden canının bağışlanmasını diler. Ahmet ise Selim'in babası ve amcası tarafından affedilmeyi umut ederek, yıllar sonra Tuz Gölü'ne dönmüştür.

Ancak, Malik Hoca'nın, istilacı Moğollara rağmen bağışlanmayla ilgili olarak yazdığı yazının bulunamaması gibi, affedilme bu karakterler için erişilemez bir konumda kalır. Filmde, affedici olma, sıradan insanlara ait bir özellik değil, daha yüksek değerde gösterilen Malik Hoca ya da Hamdullah Hoca gibi insanlara ait bir erdemdir.

Temel anlam ve yananlamların irdelenmesinde, James Monaco'nun, bir film çözümlemesinde incelenmesi gerekenin gösteren-gösterilen ilişkisinden önce düzanlam–yananlam ikiliği olduğunu söylemesine dikkat çekmekte yarar bulunmaktadır (2002: 154). Yazara göre, sinemada gösteren ve gösterilenin özdeşliği vardır, bu nedenle düzanlam ve yananlam araştırması, göstergebilimsel film çözümlemelerinde öncelikli olmalıdır. Selim'in satmak istediği Kuran, yüzyıllık bir el yazması olduğu için maddi değeri yüksek bir kutsal kitaptır. Bu düzanlam, Kuran'ın Allah'ın buyruklarını taşıması doğrultusunda kutsal kabul edilmesi anlamıyla birleşir. Ahmet'in, yüksek değerine rağmen Kuran'ı yıllar boyunca satmamış olması, Kuran'ın taşıdığı bu yananlamın, aynı zamanda Ahmet'in yaşadığı vicdan azabından kurtulabilmesi için bir çıkış yolu olarak görülmesini işaret eder.

Ahmet'in, vicdan azabı kadar derinden yaşadığı bir duygu da, inancı ve aklı arasındaki çatışmadır. Kuran'ın öğretileriyle kendi mantığı arasında sıkışmış Ahmet, açılışta yer alan Malik Hoca ile çırağı arasındaki konuşmanın benzerini Hamdullah Hoca'yla yapar. Ahmet, "Allah'ın iyi ve her şeye gücü yeten olduğu halde kötülüğün neden varolduğunu anlamadığını ve dünyanın kötülüğünün inanmasını engellediğini" dile getirir. Malik Hoca çırağının sorusunu, Allah'ın rahmetinin gazabından büyük olduğunu söyleyerek yanıtlamaya çalışmıştır. Hamdullah Hoca da benzer şekilde "Kul aklının Allah'ın işlerini anlamaya yetmeyeceğini" söyler. Usta ve çırak arasındaki diyalog gibi, filmin hikâye örgüsünde de benzer pek çok ikili zıtlık-karşıtlık saptamak mümkündür. Yönetmenin bu zıtlıkları film boyunca tartıştığı görülmektedir. İyi-kötü, masum-suçlu, ödül-ceza, gerçek-yalan, cennet-cehennem, usta-çırak, modern-geleneksel, inanma-inanmama bu zıtlıklara örnek gösterilebilir.

İkili zıtlıklar bir metnin içindeki göstergelerin karşılaştırılarak, anlamın ortaya çıkarılması açısından önemlidir. Bir göstergenin değerinin, diğer göstergelere göre belirlendiği dikkate alındığında, göstergenin anlamının, neyi ifade etmediği de önem kazanmaktadır. Saussure, göstergenin sistemdeki diğer göstergelerle ilişkisine "değer" adını vermiştir. Saussure'e göre anlamı belirleyen aslında değerdir (Akt. Fiske, 1996: 69). "Dilsel değer", dışsal gerçekliklerle ilgili değildir, göstergelerin birbiriyle kurduğu karşıtlık ya da farklılık ilişkisine bağlıdır. Başka bir deyişle zıtlıklar olmadan anlam da olmaz.

Bu doğrultuda, filmde iyilik ve kötülük kavramları sık sık dile getirilmekle birlikte karakterler arasında genellikle iyi ve kötü olarak kesin bir sınır çizilmemiştir. Ana karakter Ahmet hapisten yeni çıkmıştır, filmin başında "pisliğe bulaşmak istemediğini" söylese de adam döver, yalan söyler ve birini öldürür. Selim ise sonunda pişman olsa da, ailesini kandırarak babası ve amcası için çok değerli olan Kuran'ı satıp para kazanmaya çalışmış biridir. Kendisini Hamdullah Hoca'nın bakımına ve yardımına adamış görünen Mümin ise Ahmet'i cezalandırmak için şiddet uygulamaktan ve insan öldürmeyi düşünmekten çekinmez. İyi ve kötü uçlar arasında gidip gelen bu karakterlere karşılık, Kuran'ın alıcıları olan Cengiz ve Timur adlı iki kişi tamamen kötü, Hamdullah Hoca ise affedici ve münzevi hayatıyla tamamen iyi karakterler olarak resmedilmiştir. Mafya üyesi olarak nitelendirilebilecek kişiler için kötülük yapmak, birini öldürmeyi planlarken, aynı zamanda pide yemeyi düşünecek kadar doğal ve sıradan bir şeydir. Cengiz ve Timur'un uyguladığı şiddet, kötülüklerinin bir yansımasıyken, Mümin ve arkadaşlarının Ahmet'e uyguladığı şiddet, duydukları öfke ve intikam arzusuna dayanır. Ancak motivasyon ne olursa olsun, iyi ya da kötü taraf için sonuç değişmemektedir.

Yönetmenin sadece birer karakter üzerinden "tam iyi" ve "tam kötü"yü resmetmiş olması, Tuz Gölü'nün keskin beyazının üzerine yazılan siyah yazı gibi, yaşamda bazı şeylerin birbirine tamamen zıt olabileceğine yapılan bir göndermedir. Ancak, tam iyi olabilmek kolay değildir. Yönetmen, iyiyi temsil eden Hamdullah Hoca hakkında, karakterine, "Derviş olmak zor iş" dedirtirken, iyi olmanın bedelinin dünyevi zevklerden ve insanlardan uzaklaşmakla ödendiğine işaret eder. Dünyevi işler mafya üyelerini tam kötü olmaya sürükler, diğer karakterler ise yaşadıkları ikilem doğrultusunda arada kalmıştır.

"Derviş olmanın zorluğu", aynı zamanda, yönetmen Derviş Zaim'in kendini "derviş"liğe ulaştırma çabasına yöneldiğini ve geleneksel sanatlar ile sinema arasında sentez oluşturarak dünyevi olan/olmayan arasında denge kurmaya çalıştığını işaret eden bir yananlam taşımaktadır. Yönetmen bir söyleşide; "Otantik temsil benim için çok önemli. Biz içinde yaşadığımız coğrafyayı ve kültürü temsil etmek için daha incelikli yapıtlar ortaya koyabilir miyiz? Tarih ve kültür bunun için bir çıkış yolu olabilir mi? Sadece biçimsel deneme bir yol olabilir ama benim için sahici bir boyutu da olmalı. Yaptığımız denemelerin insana ve hayata dair bir şeyler de söylemesi lazım. Tüm bunları bir araya getiren temsil biçimleriyle ilgileniyorum" (Akt. Ertan, 2009: 87) sözleriyle, filmlerine temel almak istediği yapıya işaret etmiştir.

Derviş Zaim aynı röportajda *Nokta* filmini "beyaz fonda bir kara film" olarak nitelendirmiştir. Zaman zaman bir tür olmaktansa, bir akım ya da biçem olarak kabul edilen kara filmin temelinde, insanoğlunun yaşadığı ahlaki çöküş, toplumsal huzursuzluk, yalnızlık öğeleri bulunmaktadır. Kara filmlerde, erkek dünyası, silah, kadınların konumu belirli özelliklerle temsil edilirken, "asıl üstünde durulması gereken, altı çizilen insanoğlunun suça teşni olan, kaygılı ve güvenliksiz ruh halidir, burada suç kendiliğinden beslenir" (Özdemir, 2003: 177). Yalnız ve dışlanmış birey –Ahmet–, suç ve cinayet –Selim'in Kuran'ı çalması ve ardından öldürülmesi–, suçlular –Timur ve Cengiz–, şiddet –Timur ve Cengiz'in Selim'i dövmesi ya da Mümin ve arkadaşlarının Ahmet'i öldüresiye dövmesi– gibi klasik kara film öğeleri *Nokta*'da da mevcuttur. Bununla birlikte kara filmin diğer önemli öğelerinden olan karanlık ve klostrofobik mekânların, *Nokta* filminde, zıt biçimde, tamamen aydınlık ve ferah, hatta ucu bucağı görünmeyen bir mekân tercihiyle değiştirildiği görülür. Bu doğrultuda film, tür içinde farklı mekânsal ve biçimsel özellikleri denemektedir.

Karakterlerin isimleri, filmin hikâyesiyle ilişkili anlamlara sahiptir. Örneğin Ahmet'in kız arkadaşının ismi olan Elif, Arapça'nın ilk harfidir, yani bir başlangıcı temsil etmektedir. Bu temsil aynı zamanda Ahmet ve Elif'in birlikte başlamayı umdukları yeni hayatı da işaret eder. Hamdullah ismi "Allah'ın övgüsü" anlamına gelmektedir. Hamdullah Hoca karakteri aynı zamanda, hat sanatında en büyük ustalardan biri olarak kabul edilen Şeyh Hamdullah'a bir gönderme niteliği taşımaktadır (bkz. Ülker, 1987: 7-8 ve 19-20). Mafya üyelerinin isimleri olan Cengiz ve Timur karakterleri üze-

rinden Moğol İmparatoru Cengiz Han ile soyu Moğollar'dan gelen İmparator Timur'a yapılan atıf ile filmin açılışında bahsi geçen Moğol istilası arasında ilişki kurulmaktadır. Hamdullah Hoca'nın yardımcısının ismi olan Mümin'in anlamı ise "Allah'a inanan, iman eden kimse"dir. Mümin, bir münzevi hayatı sürmekte olan Hamdullah Hoca'ya sadık bir yardımcıdır. Malik; "sahip olan", Selim; "sağlam", Ahmet; "övgüye layık" anlamlarına gelmektedir. Selim ve Ahmet'in içinde bulundukları sıkıntı, aldıkları kararlar ve eylemleri ile isimlerinin anlamları arasındaki zıtlık, bu karakterlerin arada kalmışlığını ortaya koymaktadır.

İyi-kötü zıtlığına geri dönüldüğünde, karakterlerin masum veya suçlu olarak kesin çizgilerle ayrılması genellikle mümkün olmasa da, filmde suçlular cezayla karşılaşırken, daha masum olanların ödüle kavuşturulduğu görülür. Kuran'ı almak isteyen kötü alıcılar ve amcası ile babasını kandırmak isteyen Selim'in cezası ölüm olur. Ahmet ise yavaş yavaş kör olmaktadır. Hat sanatıyla uğraşan birinin kör olması büyük bir darbedir. Ancak Ahmet duyduğu vicdan azabı yüzünden en büyük cezayı kendi içinde yaşamaktadır. Selim'in mezarını ailesine bildirip Kuran'ı iade etmekle kavuşacağı ödül ise affedilme ve iç huzuruna kavuşmaktır. "Tam iyi" olmanın koşulu dünyevi şeylerden kurtulmak ise Ahmet'in kör olması manevi dünyaya adım atması için de bir başlangıç olacaktır.

Filmde vicdan azabı çeken ve bundan kurtulup iç huzuruna ermek isteyen tek karakter Ahmet değildir. Malik Hoca'nın çırağı da, mürekkep bekleyen hocasının yanına dönmediği ve onun hem Moğollar tarafından öldürülmesine hem de yazdığı son yazının noktasız, yani eksik kalmasına sebep olduğu için suçluluk duymaktadır. Yazının tamamlanmasını, hatta yazılmasını bile sorguladığı için mürekkebi çırağın kasten dökmüş olması ihtimali dahi söz konusu olabilir. Ancak yönetmen bu konuda herhangi bir yargıda bulunmaz. Bu sahnede dikkati çeken bir başka unsur ise dökülmüş mürekkebin bir nokta gibi görünmesidir. Nokta başıboş şekilde, yanlış yere konmuş gibidir ve yazının silinmediği varsayılırsa, o nokta da film evreninde hâlâ Tuz Gölü üzerinde bilinmeyen bir yerde durmaktadır. Karakterler, bu nokta gibi hep yanlış yerde durmakta ve doğru yeri aramaktadır. Başka bir deyişle doğru olduğuna inandıkları şeyi yapmak için çabalamaktadırlar.

Filmde, eski ve yeni öykü arasında bağlantıyı kuran kişi, hatla uğraşan meczup bir delikanlıdır. Gördüğü rüyaların etkisiyle eksik kalan noktayı koymak için Tuz Gölü'nde Malik Hoca'nın

yazısını arar. Ancak bu meczup, yazıyı hiç bulamamış çırak gibi günümüzdeki hikâyede de aynı yerde dönüp durmaktadır. Çırak ve meczubun aynı oyuncu tarafından canlandırılması ve meczubun çırağın yaşadığı döneme ait eski kıyafetler giymesi iki karakterin özdeşliğini sağlayarak yönetmenin filmde zaman ve mekân arasında yaratmak istediği bulanıklığa işaret eder. Karakterler arasındaki paralellik sadece çırak ve meczup arasında bulunmaz, çırak/meczup ve Ahmet arasında da vardır. Yinelemek gerekirse yaptığı işe inanmadığını söyleyen çırak ve Malik Hoca arasındaki konuşmanın bir benzeri Ahmet ile Hamdullah Hoca arasında geçer. Çırak ve Ahmet, Allah'ın her şeye gücü yetmesine rağmen neden kötülüğü ortadan kaldırmadığını sorgulayıp inanç sarsıntısı yaşarken; Malik Hoca ve Hamdullah Hoca kul aklının yetersizliğini savunmaktadır. İki hocanın da sözleri hemen hemen birbirinin aynıdır: "İnanmayan adam yazamaz". Hat sanatının, "ruhi bir olgu" olarak görülmesi düşüncesinin burada kullanıldığı görülmektedir. Buna göre hattat, ruhi yüksekliğe erişmedikçe sanatını gerçekleştiremez, yani yazısını yazamaz (Serin, 2003: 28). Ahmet'in artık yazamıyor olması içindeki inanç eksikliği ve azaptan kaynaklanmaktadır. Ancak Selim'in mezarının yerini ailesine söylemeyi ve yıllardır elinde bulundurduğu çok değerli Kuran'ını satmayarak, eski sahibine iade etmeyi istemesi, içindeki iyi yanı işaret etmektedir.

Mekân seçiminin önemli olduğu Derviş Zaim sinemasında Tuz Gölü'nün tercih edilmiş olması birkaç açıdan dikkat çekicidir. Tuz Gölü, bir metafor olarak beyaz bir kâğıdı temsil etmektedir. Bilinmeyenlerin anlamlarının bilinen kavramlar aracılığıyla ifade edilmesine yarayan metafor, bir şeyin niteliğinin bir düzlemden bir başka düzleme geçerek yer değiştirmesine, böylece bir başka şeyi açıklamasına aracılık eder. Bunun için benzerlik ve farklılıklar kullanılır. Buna paralel şekilde yönetmen, "Allah onu affetsin" yazısının yazıldığı Tuz Gölü'nü, filmin afişinde ve açılış sahnesinde beyaz kâğıda benzetmiştir. Yönetmen bir hattat gibi, Tuz Gölü'nü kendisine fon olarak seçmiş, oyuncular da yazısı olmuştur.

Tuz Gölü, ayrıca, bilinen toplumsal kategoriler içine dahil edilebilecek bir mekân değildir. Mekânın sınırlarının belirsizliği sonucu oluşan kaybolma, boşluğa düşme, sonsuzluk gibi çağrışımlar, Tuz Gölü'nün filmin karakterlerini etkileyen, onları kontrol edebilen bir güce dönüşmesine ve onun, bağımsız ayrı bir karakter olarak ortaya çıkmasına yol açmıştır. Örneğin, Tuz Gölü parlak beyaz rengiyle

Ahmet'in körleşmeye başlayan gözleri için başlıca işkence kaynağı, hatta bir cezalandırıcı konumundadır. Mümin'in dediği gibi tuza bakmak bile insanı susatmaya yetmektedir. Tuz üzerine yazıldığı rivayet edilen bir yazı yıllardır aranmasına rağmen bulunamamışken, Ahmet'in yıllar sonra Selim'in mezarını kolayca gösterebilmesi, bir şeyin bulunup bulunamamasının Tuz Gölü'nün iradesine bağlı olduğu izlenimini yaratmaktadır.

Tuz Gölü'nün film için ideal mekân olarak değerlendirilmesinin bir başka nedeni ise anlatının zamanda ileri geri gidişlerle kurulan olay örgüsünde ortaya çıkmaktadır. Zamandaki farklılaşmanın, mekândaki veya karakterlerdeki değişiklikle anlatılması sinemada sık kullanılan bir yöntemdir. Bu filmde ise Ahmet ve Selim'in karşılıklı konuşup Kuran'ı satmak için plan yapmalarının ardından gelen sahnede, aradan seneler geçtiğini anlamak mümkün değildir. Hiç değişmeyen özelliğiyle Tuz Gölü anlatıların iç içe geçmesine aracı olur. Filmin açılışındaki Malik Hoca ve çırak arasındaki diyaloğun ardından Ahmet ve Elif'in görüldüğü sahnede zaman değişikliğini mekân üzerinden değil, karakterlerin kıyafetleri aracılığıyla anlamak mümkün olabilir.

Film anlatısının oluşumunda mekânın yanı sıra, çekim açıları, kamera hareketleri, kurgu teknikleri, müzik ve efekt kullanımı, aydınlatma ve renk seçimi gibi teknik kodlar, kendi başına gösterge gibi okunabilecek ve anlam üretebilecek araçlar olarak göstergebilimsel analiz içinde ele alınmalıdır. Yönetmenin hem içerik hem de biçimsel açıdan hat sanatıyla ilişkilendirdiği film, kesintisiz plan yaratma çabasına dayandırılmıştır. Hat kelimesinin anlamının "çizgi" olduğu düşünüldüğünde, yönetmenin çizgi çeker gibi kamerasını kullanma gayretiyle *Nokta*, Türk sinemasında bir ilk olma niteliği taşır. Sahneler arasındaki geçişlerde kamera yere ya da gökyüzüne doğru çevrinir ve kesintisizlik hissi oluşturulmaya gayret edilir. Bu geçişlerle birlikte müzik devreye girmektedir.

Bir başka teknik kod olan çekim açılarına bakıldığında, filmde ağırlıklı olarak genel, boy ve bel çekimlerin kullanıldığı görülmektedir. Çekim uzaklığının bir figürün nasıl ele alındığını belirlemesi doğrultusunda, yakın çekimlerin sürekli kullanılmasının yarattığı klostrofobik yoğunluk hissi ile uzak çekimlerdeki yabancılaşma dengelenebilir (Rose, 2001: 44). *Nokta* filminde çoğunlukla genel çekimin tercih edilmesi, karakterleri beyaz bir kâğıt üzerindeymiş gibi mekânla yani Tuz Gölü'yle ilişkilendirerek, boşluk duygusunu sürekli kılar.

İkili zıtlıklara renk seçiminde de rastlamak mümkündür. Bembeyaz Tuz Gölü'nün üzerindeki karakterler giydikleri koyu renk kıyafetlerle kâğıt üzerindeki mürekkepler gibi kontrastı sağlamaktadır. Beyaz-siyah karşıtlığı iyi-kötü karşıtlığıyla koşut olarak düşünüldüğünde, iyi olarak betimlenen Hamdullah Hoca'nın beyaz bir gömlek, Timur ve Cengiz karakterlerinin ise siyah takım elbiseler giymiş olması zıtlığı destekler. Ahmet'in meczubu baygın olarak bulduğu sahnede ise meczubun üzerindeki kıyafetler neredeyse Tuz Gölü'yle aynı renktedir. Karakter bu haliyle kamufle olmuş ve Tuz Gölü'nün bir parçasıymış gibi görünür. Beyaz elbiseleriyle meczup, ilk öyküdeki çırağın hayaleti gibidir, bu çağrışım iki karakter arasındaki paralelliği bir kez daha vurgular.

Ahmet'in baygın halde bulduğu meczubu önce uyandırmaya sonra da taşımaya çalıştığı sahne, daha önce belirtilen çırak/meczup ve Ahmet'in iyilik ve kötülüğe dair sorgulamaları ve arayışları arasındaki benzerliğin vurgulanması açısından önemlidir. Ahmet ne kadar uğraşırsa uğraşsın meczup delikanlıyı bir türlü uyandıramaz. Meczup ölü gibi yerde yatmaktadır. Bulamadığı nokta yerine vücudunu koyarak, kendisini feda etmiş gibidir. Ahmet bir ara onu uyandırmak için filmin açılış sahnesinde yer alan Malik Hoca ve çırağının hikâyesini anlatır. Bu hikâye sayesinde Malik Hoca'nın geri gelmeyecek olan çırağını beklerken Moğollar tarafından öldürüldüğü ve çırağının pişman bir halde eksik noktayı koymak için Tuz Gölü'nde yazıyı aradığı bilgisi izleyiciye verilmiş olur. Ahmet, yazıyı bulamayan çırağın bunun üzerine başka bir şey yaptığını söyler, ancak hikâyenin devamını getirmez. Eksik kalan yazı gibi Ahmet'in anlattığı hikâye de noktalanmadan kalır.

Filmin öyküsüne hâkim olan bu tamamlanmamışlık ve eksiklik teması, filmin son sahnesi için de geçerlidir. Selim'in mezarını Mümin ve diğerlerine gösteren Ahmet, birden kazmayı bırakarak kameraya arkasını döner ve hiç konuşmadan uzaklaşmaya başlar. Yürüyüşü sendeler gibidir. Ancak bu halinin sonunda kör olmuş olmasıyla mı, yoksa yediği dayağın etkisiyle mi olduğu muğlak kalır. Ahmet sonunda olduğu yere yığılır, ölüp ölmediğini söylemek yine zordur. Yerdeki görüntüsü, Tuz Gölü üzerinde, film boyunca aranan noktaya benzemektedir. Bu açıdan bakıldığında Ahmet'in öldüğünü ve duyduğu vicdan azabının ancak ölümle noktalandığını söylemek mümkün görünür.

Özetlemek gerekirse, sinemasını kültürümüzden beslenen hikâyelerle destekleyen Derviş Zaim, içerikte geleneksel temalar tercih

etmekle birlikte, özellikle *Cenneti Beklerken* ve *Nokta*'da kullandığı tekniklerle, eski sanatların özelliklerini sinemada yeni anlatım dili olarak denemektedir. Bu açıdan, *Nokta* filmi, biçimsel özellikleri, simge ve metaforlarla yüklü içeriği ve yoğun yananlamlı anlatısıyla Türk sinemasında çok önemli bir yere sahiptir.

Kaynakça

Ertan, Engin, "Beyaz Fonda Kara Film", *Sinema-Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 2009-5, Mayıs 2009, s. 84-87.

Fiske, John, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Çev. Süleyman İrvan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1996.

Monaco, James, *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı, Sinema, Medya ve Multimedya Dünyası*, Çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Oğlak Yayınları, 2002.

Rose, Gillian, *Visual Methodologies*, Londra, Sage Publications, 2001.

Serin, Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, İstanbul, Kubbealtı, 2003.

Tan Özdemir, Selda, *Kara Filmler Neo Noir'dan Future Noir'e*, İstanbul, Altıkırkbeş Yayın, 2003.

Ülker, Muammer, *Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1987.

Tür Filmi ve Psikanalitik Eleştiri Çerçevesinde Türk Korkusu: *Musallat*

Ulaş Işıklar[*]

Ankara yakınlarındaki bir köyde yaşayan Suat (Burak Özçivit), sevdiği kız Nurcan'la (Biğkem Karavus) evlenerek aile kurmak istemektedir. Bunun için gerekli parayı kazanmak üzere Almanya'daki çocukluk arkadaşı Metin'in (İbrahim Can) yanına gider ve fabrikada işe başlar. Yabancı bir kültüre alışmakta zorlanan Suat, garip kâbuslar görmeye başlar. Nurcan'la ikisinin evlilik törenleri ya da hamile olan ama yüzü hayalet gibi görünen Nurcan, bu kâbuslarda Suat'ın gördüğü imgelerden bazılarıdır. Kâbusların artmasıyla Suat hap kullanmaya başlar. Ancak haplar, kâbusları önlemediği gibi, Suat'ın algısının iyice bozulmasına da yol açar. Suat kendini iyi hissetmediğini Metin'e söylemesine rağmen, arkadaşı, zaman geçtikçe ortama alışacağı yönünde ona telkinde bulunur. Suat, telefon konuşmalarında annesinden, sorduğu sorulara yönelik tuhaf yanıtlar alır. Fabrikada hap alması sonrasında bayılınca, arkadaşı Metin durumun ciddiyetini kavrar, Suat'ı hastaneye götürür. Tetkiklerin temiz çıkması üzerine doktor, Suat'ın psikoloğa gitmesini salık verir. Metin bunun yerine Suat'ı İstanbul'a götürür ve cin çıkarmasıyla ün salmış Hacı Burhan'a gösterir. Suat'ı inceleyen Burhan, öteki âlemden çok güçlü bir varlığın ona musallat olduğunu söyler. Ertesi gece Metin, kaldıkları otelin banyosunda elleri ve kolları çarpılmış, kulağından kan gelmiş Suat'ın cesedini bulur. Hacı Burhan, cesedin hemen kendi köyüne gömülmesi gerektiğini söyler. Metin ve Burhan cesedi köye götürür. Burhan, burada cesedi gizlice gömer. İstanbul'a dönen Burhan, eve geldiğinde oğlu ve gelinini ağızları çarpılmış halde ölü olarak bulur. Görünmeyen varlık Burhan'ı da bir darbeyle devirir. Burnundan kan gelen Burhan, neler olduğunu o an idrak eder ve yazmaya başlar: Nurcan'a çok eskiden beri âşık

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü doktora öğrencisi.

olan öteki dünyadan bir varlık, Suat Almanya'dayken kendi benliğinden vazgeçip onun suretine bürünerek Nurcan'la evlenmiştir. Suat'la evlendiğini zanneden ve hamile kalan Nurcan, insan olmayan bir varlık doğurur. Ancak köyün ebeleri tarafından bu yaratık-bebek hemen öldürülür. Buna çok kızan Suat'ın suretindeki varlık, gerçek görünüşünü ortaya çıkarır. Filmin finalinde Hacı Burhan, insanların bu hikâyeyi hiç unutmamaları yönünde öğüt verir.

Alper Mestçi'nin yönettiği ilk uzun metrajlı çalışma olan ve gösterime girdiği dönemde üç yüz bir bin iki yüz yirmi kişi tarafından izlenen *Musallat*, son yıllarda Türk sinemasında sayısı giderek artan korku türündeki filmlerden biridir. Hem Türkiye'de hem de dünyanın hemen her yerinde izleyici bulabilen bu türdeki filmlerin dahil olduğu korku sineması, kültürel geçerlilik düzlemini, bireylerin içerisinde daima bulunmuş olan fantastiğe ilişkin ilgi ve meraktan almaktadır. Korku filmleri, bireysel ve toplumsal anlamda bilinçdışına itilmiş imgeleri figürleştirmekte ve film izleme deneyimi dışında arzulanmayan kişisel ve kültürel sorunlarla yüzleşmeyi sağlayan psikolojik bir işlev görmektedir. Bu bağlamda sinema alanında, "Yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçdışının dışavurumunu ya da toplumsal, kolektif bilinçdışının dışavurumunun izlerini bulmaya girişen, filmleri ve filmlere ait görsel imgeleri tıpkı bir düş süreci gibi ele alarak, açık içeriğin altında yatan örtük psikolojik içeriğin ve anlamların ortaya çıkarılarak analiz edilmesi amacını taşıyan bir yaklaşım" (Özden, 2000: 152) olan psikanaliz, "korku filmlerinin aşağı yukarı ortak dilidir ve tür üzerine yapılan tartışmalarda ayrıcalıklı yere sahip bir eleştiri aracıdır" (Gabbard ve Gabbard, 2001: 417). "Bilinçdışı" kavramını bilimsel literatüre kazandıran ve insanın psikolojik yapısında bilinci bir buzdağına benzeten Sigmund Freud'a göre, "Bilinç sadece suyun üzerindeki bölümlerdir. Kişinin farkında bile olmadığı bir başka dünya daha vardır. Bu dünya, buzdağının suyun altında kalan bölümü, yani bilinçdışıdır. Bilinçdışı, buzdağının suyun üzerinde kalan bölümünden, yani bilinçten çok daha büyüktür" (Akt. Kılıç, 2008: 155). Tıpkı düşlerde olduğu gibi, bilinçdışına seslenen ve bilinçli biçimde ele alındıklarında insana acı ve korku veren konuları işleyen korku sineması, kişisel düşlerin aksine toplumsal olarak paylaşılacak bir deneyim sunmaktadır. Korku filmleri, içinde üretildiği kültürün kaygıları ve sosyal olarak paylaşılan korkularla ilgilidir. "Bilinçdışı ile sinemanın eşzamanlı keşfi, yeni bir imgelem kaynağı yaratmıştır. Böylece, 'insani korkular' sinemaya malzeme olmuştur" (Abisel, 1999: 121). Ait oldu-

ğu korku türünün birçok yerleşmiş özelliğini barındıran *Musallat* filminde de, hem bilinç ve bilinçdışı düzeyde insana dair pek çok korkuya, hem de bireysel ve toplumsal olarak psikolojik süreçlere gönderme yapılmaktadır.

Bu göndermelerin ilki, baba figürüyle ilgili olandır. *Musallat*'ın hemen başında, amacı, çok sevdiği Nurcan'la evlenmek olan Suat, çalışmak için Almanya'ya gelir. Ardından Suat ve aynı fabrikada çalışan çocukluk arkadaşı Metin eski fotoğraflara bakarken, Metin Suat'a, "Baban olmasa ben bu derede boğuluyordum" der. Bu söz karşısında Suat'ın mimiklerinden üzüldüğü anlaşılır. Yaşamında baba figürünün yokluğuna ve eksikliğin yarattığı özdeşleşme eksikliğine gönderme yapan bu mimikler, onun durumuyla ilgili izleyicinin zihninde ilk fikri oluşturur. İnsanın bir özne haline gelebilmesi için genellikle aile içinde yaşanan bir süreç olan kültürlenmenin ilk aşamalarından biri, küçük erkek çocuğunun babasıyla özdeşleşmesidir. Çocuğun kendi cinsiyetinden olan babasıyla özdeşleşmesi, babanın yasasına ait değerlerin kendinden sonra gelen erkeğe aktarımını sağlayan bir süreçtir. Bu açıdan ele alındığında, ailesinin yegâne erkek çocuğu Suat'ın yetişme sürecinde baba eksikliğinden dolayı yaşadığı yoksunluk filmde görülmektedir.

Diğer sahnede Suat, evlenmek istediği Nurcan'ın fotoğrafına özlemle bakar. Burada, Suat'ın, baba figürünün yaşamındaki eksikliğini ancak kendi ailesini kurarak gidereceği düşüncesi vurgulanmaktadır. Psikanaliz üzerine de çalışan sosyal araştırmacı ve yazar Frieda Fordham, insanların gençlik dönemlerinde toplumsal sistemin işaret ettiği yönlere doğru gitme eğilimi içinde olduklarını belirtmektedir. Bu durum, toplumsal cinsiyet kalıpları paralelinde işler: "Genç adam kendisine dünyada bir yer edinmek, uygun bir eş bulmak ve bir aile kurmak gereksinimi duyar. Genç kadın ise evlenme, çocuk sahibi olma ve bulunduğu yerin toplumsal gereklerini yerine getirme gereksinimi içindedir" (Fordham, 2008: 98). Suat ve nişanlısı Nurcan'ın düşledikleri evlilik, bu yoruma uygun şekilde, toplumca onaylanan ve topluma uyumlanan bir birleşmedir.

Suat'ın baktığı başka bir fotoğrafla ailede babanın eksikliğinin altı yeniden çizilerek izleyicinin bu konuyu unutması engellenir. Bu fotoğrafta Suat, annesi ve Nurcan vardır. Babanın olmadığı ailede otorite figürü olarak Suat'ın annesi yer almaktadır. Anne Suat için hem otorite figürü hem de arzunun kaynağı olmuştur. Yine Fordham'da bu durum şöyle açıklanmaktadır: "Erkeğin bir kadınla ilk ve en önemli deneyimi annesidir ve bu kendisini biçimlendir-

mede ve etkilemede en güçlü deneyimdir. (...) Her çocukta bulunan anne imajı, erkeğin yaşamı boyunca ilgi duyacağı kadınların üzerine yansıtılacaktır. (...) Erkeklerin birçoğu kafalarındaki kadın portresini başka bir kadına yönelttiklerinin farkında olmazlar" (2008: 66). Buna uygun olarak Suat, bilinçdışı bir şekilde zihnindeki anne imajını "başka bir kadın" olan Nurcan'a yöneltmiştir. Suat'ın, annesi ve Nurcan'ın fotoğrafına baktığı bu sahneyle, Freud'un Ödipal kompleksle bağlantılı olarak açıkladığı durum vurgulanmaktadır. "Ödipal kompleks, çocuğun basit içgüdüleriyle cinselliği anne-çocuk ilişkisi içinde algılamasından kaynaklanan ve karşı-cins nesnesine karşı hissettiği duygularının babasıyla çatışması sonucu kendisini karmaşık bir duygusal-mantıksal sürecin içinde bulması sürecidir. (...) Bu süreç, çocuğun kendisini kandırarak saplantıya varan bu durumdan kurtulmasıyla sonlanır ve çocuk, cinsel olarak bilinçaltında erkek kimliğini edinir ve babasıyla kendisini özdeşleştirmeye başlar" (Akt. Özakkaş, 2004: 38). Bu süreç çerçevesinde, babanın yasasına uyan çocuk, kendi kadınını bulunca ataerkil konumu devam ettirmenin en önemli aşamasında özdeşleşme yaşar.

Filmin açılışındaki bu süreç, Lacan'ın üzerinde durduğu "kimliklendirme" konusuna da gönderme yapmaktadır. Lacan'a göre kimliklendirme sürecinde birey, kendisini ilkönce ailesiyle ve daha sonra da diğer insanlarla ilişkilendirirken belirli bir özne kimliği kurmaktadır (Akt. Kabadayı, 2010: 1). Kimliklendirmede "arzu" önemli yere sahiptir. Arzu, Lacan'a göre biyolojik bir dürtüden ziyade ruhsal ya da cinsel çekiciliği olan bir nesneye doğru fanteziye dayanan bir yönelmedir. Bu yönelmeyi filmde Suat ve Nurcan arasında görmek mümkündür. Suat için bu nesne, evlenmeyi düşlediği Nurcan'dır. Suat, Nurcan'la evlenerek hem arzu nesnesine ulaşmak hem de bu sayede ailesi içindeki kimliklenme sürecini tamamlamak istemektedir.

Suat'ın para kazanarak arzu nesnesi Nurcan'ı elde etme isteği, Freud'un açıkladığı ve birbirini etkileyerek insanı yönlendiren iki temel içgüdüyle ilişkilidir. Bunlar, ego içgüdüsü ve libido, yani cinsellik içgüdüsüdür. Ego içgüdüsü, insanın yaşamını sürdürebilmesi için yaptığı çabalarda kendini gösterir. Libido ise, cinsel organlarla ilgili zevklerle birlikte, daha geniş anlamda insanın sevgiyle ilgili duygularını içermektedir. "Ego içgüdüsü, bireyin cinsel içgüdülerini toplumsal koşullara uymaya zorlaması sonucunda bastırır. Bu bastırma sonucunda bu içgüdüler tamamen yok olmaz, bu içgüdüler bilinçdışında kalır" (Kılıç, 2008: 156). *Musallat*'ta ego içgüdü-

sü, Suat'ın para kazanma çabaları biçiminde gösterilirken, libidoya bağlı cinsellik içgüdüsü, Suat'ın gördüğü kâbuslar vasıtasıyla olumsuz şekilde sunulur. Böylece, izleyicinin benzer, içgüdüye bağlı korkularına seslenilmektedir. Ekonomik problem nedeniyle Nurcan'la evlenemeyen Suat, para kazanmak için geldiği Almanya'da yabancılık çekmektedir. İçinde bulunduğu olumsuz koşullar, Suat'ın Nurcan'a karşı olan cinsel arzularını bastırmasına/ertelemesine neden olmuştur. Bu durum, Fordham'ın libidonun belli bir doğrultuya yöneltilmesi çabasına dair yorumuna uygun düşmektedir. Buna göre "Herhangi bir bireyin libidosunu belirli bir doğrultuya yöneltme çabası varsa ve bir biçimde o bireyin bilincinin düzeni bozulmuşsa, o zaman libido gerisin geri, bilinçdışına doğru harekete geçer" (Fordham, 2008: 21). Bu durumda bilinçdışı, enerjiyle aşırı yüklenmiş ve kendisine çıkış yolu arayan bir duruma gelir. Libidonun kendisine çıkış yolu bulması tümüyle başarısız olduğunda, yaşamdan kopmalar gerçekleşebilir. Suat'ın hayattan kopması, düşlerde karşılığını bulmaktadır. Freud'a göre bireyin bilinçdışına ittiği ancak yok olmayan arzular düşlerde geri dönerler. "Her rüyada, içgüdüsel bir arzunun, gerçekleşmiş, doyurulmuş olarak ifade edilmesi gerekir. (...) Bastırmanın sonucunda düşünceler de rüyada görsel öğelere dönüşür: yani gizli rüya düşünceleri görsel öğelerle canlandırılır" (Freud, 2000: 45). Fotoğraf sekansından sonra gelen bölümde Suat, uykusunda ardı ardına birtakım görüntüler algılar: Önce Nurcan'la düğününü görür ve uyanır. Nurcan'ı bu kez odanın içinde görür. Tekrar uyanır. Nurcan'ı yine görür, üçüncü kez uyanır. Kalkar ve onu bu kez hortlak biçiminde ve hamile olarak yine görür. Ardından, bu kez uyanmaz ve ekran kararır. Yönetmen, filmin bu bölümünde kâbusun sürekli olması hissini yaratarak, bir çeşit, "kâbustan uyanamama" korkusunu seyirciye aktarmaktadır.

Suat'ın bilinçdışı arzu ve korkularının imgelerini içeren düşler (kâbuslar) ele alındığında, onun bilinç düzeyinde rahat olmadığı görülmektedir. Freud'a göre rüya görmek, rahatsız bir uykunun göstergesidir. Görülen rüyalar insanların "Kötü uyuduğunun, beyinlerinin bütün kısımlarının aynı ölçüde dinlenmediğinin, bazı bölümlerinin bilinmeyen bazı uyarımların etkisiyle uyanık kalmaya çalıştığının ama bunu ancak eksik bir düzeyde başarabildiğinin bir işareti olabilir" (Freud, 2000: 35). Bu açıdan Suat'ın kâbusları, zihnini kurcalayan şeylerin yansımasıdır. Uyumadan önce sevgiyle fotoğrafına baktığı Nurcan'ın, hortlak görünümüyle Suat'ın kâbusunda ortaya çıkışı, hem Suat hem de izleyici için tuhaf algı-

lanabilir. Bununla birlikte, çok manasız görünen bir rüyanın da bir anlamı vardır ve bir ifadeye dönüştürüldüğü takdirde her rüya, onu görenle ilgili yeni bir şey öğrenme fırsatı verir. Yani, "Kişisel her rüya bireysel bilinçdışından türeyecek ve rüya sahibinin yaşantısının kişisel yönleriyle ilgili olacaktır" (Fordham, 2008: 128). Suat'ın rüyalarındaki imgeler de, doğrudan yaşantısıyla ilgilidir.

Rüyada değişik yerlere serpiştirilmiş ve birbiriyle bağlantısız gibi görünen öğeler olabilir. *Musallat*'ta da, Suat'ın düşlerinde gördüğü imgeler önce, hem ona hem de izleyiciye birbiriyle ilgisiz öğeler gibi görünür. Filmin anlatı yapısı ilerledikçe ve bu imgeler tekrarlanıp arttıkça, film karakterleriyle birlikte izleyici de anlam yüklemelerine başlar. Bu öğeler genellikle, önceki yaşantıya ilişkin anıların kalıntılarını veya bunlara dair göndermeleri ve bu yaşantının rüya görenin bilinçdışındaki yansımalarını içerir. "Deneyim, bize bu öğelerin başka bir şeyin 'sembolleri' olarak değerlendirilip yorumlanması gerektiğini öğretmiştir" (Freud, 2000: 39). *Musallat*'taki "kâbus sekansı"nda dizimsel ve kurgusal olarak oluşturulan tüm sinematik düzenleme de bunu destekler. Nurcan'ın hortlak biçimindeki görüntüsü, Suat'ı çok korkutur. Erkeğin kadına karşı bilinçdışı korkuları, hem cinsel hem de toplumsal anlamdaki fallus işlevini kaybetme korkusuna dayanır. Toplumsal anlamda erkeklik işlevini –fallustan kaynaklanan iktidarını– yerine getirmek ve arzu nesnesi Nurcan'a ulaşmak isteyen Suat, bunları gerçekleştiremediği için bir kriz içindedir. Bu kriz nedeniyle hem ailedeki otorite figürü anne hem de kendi arzu nesnesi Nurcan karşısında bilinçdışı korkular yaşamaktadır. Erkeğin kadın cinsine karşı hissettiği korkular, arka arkaya dizilen bu kâbuslardaki görsel öğelerle cisimleşmiştir. Lacan'a göre, fallus işlevi epey kırılgandır ve bu yüzden kadının gücü birçok durumda erkek açısından ezici olabilir (Akt. Başer, 2010: 170). Erkeğin kadın karşısındaki bilinçaltı ürküntü durumunu arketiplere dayandıran Jung, her erkeğin içinde var olan ve ilk olarak anneyle cisimleşen bir kadın gücünden tedirgin olma durumunu vurgular (Akt. Fordham, 2008: 66). Buna göre, her anne ve her sevgili, erkeğin içindeki derin gerçekliği oluşturan ve her zaman var olan ve "Anima" adını alan öncesiz bir imajın taşıyıcısı olmak zorunda kalmaktadır. Erkek için "Anima, aynı zamanda çift görünümlüdür; bir yandan saf, iyi ve soylu tanrıçalara benzer kişiliği, öte yanda fahişe, baştan çıkarıcı ve cadı nitelikleri olmak üzere, kadınların aydınlık ve karanlık yönlerini temsil eder" (Fordham, 2008: 67). Suat için fotoğrafta kendisine gülümseyen Nurcan saf,

iyi ve aydınlığı; kâbusunda ortaya çıkan Nurcan ise karanlığı simgelemektedir. Ayrıca, rüyasındaki aynı hortlak imgesinden, Suat'ın ilerleyen dönemde aile reisliğiyle ilgili bilinçdışına ittiği korkuları da olduğu anlamına ulaşılabilir.

Musallat'ın üçte ikilik süresi boyunca Suat'ın psikolojik süreçleriyle ilgili analiz yapmaya olanak veren temsil düzenlemeleri vardır. Özellikle Suat'ın gördüğü korkutucu imgeler, buna imkân sağlar. Görüntüler, birbirine karışan bir yapıda olmasına karşın iki çeşittir. Bunlardan ilki, Suat'ın kendi bilinçdışı arzu ve korkularının sembollerini ihtiva etmektedir. Çünkü "Her rüya, rüya sahibinin bilinçdışının doğrudan bir ifadesi olarak ele alınır ve yalnızca bu ışıkta anlaşılabilir" (Fordham, 2008: 126). Bu bilinçdışı görüntüler Suat'ın arzu ve korkularının sembolleri olduğu gibi, aynı zamanda bunları seyreden izleyici için de tanımlanamayan korkuların perdedeki temsilidir. Suat'ın, kendini Nurcan'la evlenirken görmesi örneğinde olduğu gibi, rüyalarında algıladığı diğer görüntüler, kendi suretine bürünmüş kötücül varlığın aynı anda ailesiyle yaşadığı deneyimlerin görsel parçacıklarıdır. Yönetmen Alper Mestçi, filmin son yarım saatlik bölümüne kadar bu ikili yapıyı sürdürmektedir. Suat'ın hem uyurken, düşlerinde, hem de uyanıkken gördüğü korkutucu görüntüler ve baba eksikliği gibi gerçek hayata ait psikolojik durumların temsil edilmesiyle izleyicinin de bilinçaltı manipüle edilir. Bu görüntülerle karışık olarak verilen ve aynı anda köyde gerçekleşen imgeler ise, başta izleyicinin yönlendirildiği gibi Suat ve Nurcan'la ilgili değil, musallat olan kötücül varlıkla ilgilidir. Bu varlığın kötü enerjisi, bu görüntülerin asıl kaynağıdır.

Son otuz dakikalık bölümde izleyici, anlatının başlarındaki bu rüya/kâbus sahnelerinde Suat'ın gördüğü ve kendi bilinçaltıyla ilgili olmayan diğer görüntülerin eşzamanlılığı konusunda bilgi sahibi olur. Suat'ın Almanya'da olduğu dönemde düşünde gördüğü düğün sahnesi, köyünde kendi suretine bürünen varlığın Nurcan'la nikâh törenleridir. Daha sonra Suat, Nurcan'ı hamile olarak düşünde gördüğü anda, köyde Nurcan gerçekten hamiledir. Fiziksel görünüm itibariyle Suat, eşzamanlı olarak hem köyde hem de Almanya'dadır. Dış görünüşünü sahiplenen kötücül varlık vasıtasıyla köydedir, kendisi vasıtasıyla da Almanya'dadır. Suat'ın bu 'birden çok olma' durumu, onun benliğiyle ilgili karmaşık bir görüntü ortaya çıkarmaktadır ve "bölünmüşlüğü" işaret eder. Benliğin oluşma süreci Lacan'dan yola çıkılarak açıklandığında, kimliğin oluşmasında zorunlu koşul, bir çocuğun aynada kendini görmesidir. Çocuk, ayna-

da kendi imgesinin dış görünüşüne sahip olduğunda, kendi dışındaki dünyada bir obje haline gelir ve kendisi için görünür biçime girer. Çocuk, kendine ait bu görüntüyü vücuduyla ilişkilendirir. Bu ilişkilendirme sonucu çocuk, "ben" sözcüğünü kullanmaya başlar (Akt. Bilgin, 1996: 44). Aynı zaman anında iki farklı mekânın düşler vasıtasıyla birbirine karışmasıyla, Suat'ın "ben" kavramı bulanıklaşır. Kendi görünümüne tıpatıp benzeyen ve bir nevi onun "ikizi" olarak düşünülebilecek varlık kanalıyla köyde olanları düşünde görür. Böylece, Suat'ın kendi bedenini kullanan varlık aracılığıyla rüyalarında gördüğü görüntüler sayesinde korku unsuru, rüyalardaki irkiltici imgelerden çıkarak korku sinemasında sıkça kullanılan bir tema olan "bedenin istilası"na evrilir. Bu, kötücül "ikizi" ile Suat arasında kurulmuş olan tuhaf bağ dolayısıyla gerçekleşen bir durumdur. Aynı bedeni kullanan varlık sebebiyle Suat, kendi bedeninin denetimini kaybetmiştir. Çünkü "Aynadaki görüntüyle ikizin yansıttığı görüntü birbirine karşıttır. Aynada kimlik kazanımı, kendisi ile görüntü arasında bir tekabüliyet kurmaya (kopyayla özdeşleşme) dayanırken, ikiz ile ilişkide ondan kopmaya (kopyadan kurtulma, farklılaşma) dayanmaktadır. Birinci halde kişinin egemen olduğu, ona bağımlı bir görüntü vardır. Görüntü, ayna önündeki kişinin varlığına, orada bulunmasına bağlı olarak vardır. İkiz durumunda ise kişinin egemen olmadığı bir görüntüsü mevcuttur" (Bilgin, 1996: 45). Suat'ın bedeni, aynı anda fakat kendi benliği dışında ve ondan bağımsız bir mekânda hareket etmektedir. Kötü olan ikizi eylemleri açısından Suat'ın tam zıddı olduğu için, izleyici için daha da korkutucu hale gelmektedir.

Kendi suretindeki varlığın kendisiymiş gibi annesi ve Nurcan'la yaşantısının görsel parçacıklarının aynı anda çok uzaktaki Suat'ın düşlerinde ortaya çıkması, akla telepati kavramını getirmektedir. "Telepati, var olan iletişim biçimleri kullanılmadan, belirli bir anda olan bir şeyin yine o anda uzak bir mekândaki bir diğer kişinin bilincinde ortaya çıkmasıdır" (Freud, 2000: 62). Bu yeteneğe sahip herhangi bir kişi, bir başka kişinin yaşadığı olayı görsel ya da işitsel algı yoluyla anında öğrenir. Bilgiyi alan kişinin telepati yoluyla öğrendiği olayın, genellikle güçlü bir duygusal bağ hissettiği bir insanla ilgili olduğu kabul edilmektedir. Söz konusu duygusal bağ sonucu oluşan telepatik deneyimin ikiz kardeşler arasında daha yoğun bir biçimde yaşandığı bilinmektedir. Bu da, Suat ve kötücül ikizi arasındaki bağın altını çizen ve Suat'ın köyündeki görüntüleri uykusunda görebilmesini açıklayan bir unsurdur. Aslında doğrudan

rüyalara bağlı olmayan ve uyanık durumda da gerçekleşebilen telepati olgusunun Suat'ın rüyalarına bağlanması, psikanalitik açıdan oldukça anlamlıdır. Çünkü "Uyku durumu telepatik mesaj almak için özellikle uygundur. Bu tür durumlarda telepatik rüya denilen bir rüya görülür" (Freud, 2000: 63). Bu yönden ele alındığında, Suat'ın o anda olanları rüyasında gördüğü kısımlar telepatik rüya kavramıyla açıklanabilmektedir.

Suat, işyerinde Metin'e kendisini iyi hissetmediğini ve kâbuslar gördüğünü söyler ve bu tip yakınmaları ayrı sahnelerde birkaç kez yineler. Metin, bu şikâyetleri ciddiye almaz. Suat'ın içinde bulunduğu negatif durumun gerçekliğine, ancak o gözlerinin önünde bayıldığı zaman inanır. Bu bakımdan anlatı anlamında *Musallat*, korku filmlerinin olay örgüsüne ilişkin olarak "keşif" modeline uymaktadır. "Keşif odaklı olay örgüsünde dört aşama vardır. Bunlar; canavarın varoluşu, canavarın bir kişi ya da grup tarafından keşfedilmesi, inanmayan kişilere canavarın varlığının kanıtlanması ve canavar ile yüzleşilmesidir" (Abisel, 1999: 166). Ruhsal olarak içinde bulunduğu olumsuz durum nedeniyle Suat, annesini telefonla arar. Ancak annesinin sesi cızırtılı duyulmaktadır ve bambaşka konulardan bahsetmektedir. Böylece Suat kendisini iyice yalnız hissetmeye başlar. Fabrikanın tuvaletinde ilaç aldıktan sonra kendinden geçer. Bu esnada rüyasında/bilinçdışında kendisini Nurcan'la sevişirken görür ve irkilerek uyanır. Aynı anda Suat'ın ikizi olan kötücül varlık, evlendiği Nurcan'la sevişmektedir ve Suat bu görüntüleri telepatik olarak algılamaktadır.

Daha sonra fabrikadan eve dönerek tekrar ilaç alan Suat'ın algısı iyice bozulur. Garip sesler duyar ve vücudu çok şiddetli kasılır. Ardından hortlak görünümündeki Nurcan belirir ve ilaç şişesini zorla Suat'ın ağzına boşaltır. Suat uyanır ve burada da yönetmen, izleyiciye bunun Suat'ın bilinçdışında Nurcan'dan duyduğu korkunun yansıdığı bir rüya olduğunu düşündürtür. Suat, tavana doğru bakarak, "Allah'ım yardım et bana, ne olursun yardım et!" der. O ana kadar dinle ilgili hiçbir referans vermeyen film, bu noktada dinsel çerçevenin içine doğru kaymaya başlamaktadır. Bu noktada, yukarıda Freud'un açıkladığı ego ve cinsellik içgüdülerinin yanına dinle ilgili referans eklenmektedir. "Kolektif bilinçdışının arketipleri incelendiğinde, insanın bir 'dinsel işleve' sahip olduğu ve bu işlevin, cinsellik ve saldırganlık içgüdüleri kadar güçlü bir şekilde insanı etkilediği" (Fordham, 2008: 88) saptanmaktadır. Bu yönelim, Hıristiyanlığın dinle ilgili referanslarından beslenen korku sinemasında

sıkça kullanılmıştır. Bu aşamadan itibaren, *Musallat*'ta da korku türünün temel özelliklerinden biri olan dinle bağlantı kurulur ve izleyiciye ilk kez bir çıkış ümidi aşılanır. Bu, filmin yabancı korku filmlerinden aldığı bir şablondur.

Diğer bir yönden, hiç kimseden yardım alamayan ve kendisini kapana kısılmış hisseden Suat'ın Allah'a yakarışı baba eksikliğine de bağlanabilir. Örneğin İngilizce'deki "father" kelimesinde olduğu gibi, birçok dilde baba ve tanrı kelimeleri özdeştir. Türkiye'de de küçük çocuklara tanrı kavramı toplumsal hayatta büyükler tarafından "Allah Baba" şeklinde tanıtılır. Baba eksikliği içindeki Suat'ın, bir erkek olarak kolektif bilinçdışının etkisiyle simgesel babası olarak Allah'tan yardım istemesi bu eksikliğin bir sonucu olabilir. Freud, "Toplumsal yaşam içindeki insanın doğayla olan ilişkisini çocuğun ana ve babasıyla olan ilişkisine benzetir. Çocuk yetişkin olduğunda, ebeveynin yerini tanrı alır. Freud'a göre din, çocukluk günlerinden gelen bir koruyucuya duyulan ihtiyacı temsil eder" (Akt. Kılıç, 2008: 158). Her ne kadar korku sineması, dinle ilgili kalıplarını Hıristiyanlıktan almış olsa da, *Musallat*'ın Türk toplumundan karakterleri perdede temsil etmesi nedeniyle Müslümanlığa dair referanslar önem taşımaktadır. Dini öğretinin şehir hayatına göre daha yoğun olarak yaşandığı köy ortamında büyüyen Suat, İslamiyet'teki "kulluk" anlayışına uygun bir biçimde teslimiyet içine girerek kendisini Allah'a bırakır.

Suat'la Metin'in kafede oturduğu sahnede, Metin Suat'a eve gidip onu beklemesini söyler. Suat taksiyle eve giderken birden zihninde annesinin, "Baba oluyorsun Suat, baba!" dediğini ve kendisinin de Nurcan'a sarıldığını görür. Bu, yine telepatik bir algılamadır. Tam o anda köyde aynı sahne yaşanmaktadır. Bu telepatik görüntü de, Suat'ın algıladığı diğer telepatik görüntüler gibi, ikili anlam boyutu içermektedir. Hem Suat'ın kötü ikizinin yaşantısını Suat'a aksettirir, hem de Suat'ın evlilik, babalık gibi kişisel bilinçdışı korkularına gönderme yapar. Hemen ardından, kaldırımda kendi suretini taksi içindeki kendisine bakarken görür. Bu, kısa da olsa kötü ikiziyle ilk karşılaşmasıdır.

Suat'ın gördüğü bir sonraki görüntü de, kadınla ilgili yine aynı bilinçdışı korkulara gönderme yapmaktadır. Metin iki Alman fahişeyle eve gelir. Suat bir şey yapmak istemez ama Metin rahatlayacağını söyleyerek ısrar eder ve Suat'ı fahişelerden biriyle odaya sokup kapıyı kapatır. Suat ve fahişe arasında hoyratça bir sevişme başlar. Sevişme esnasında Suat'ın bakış açısından fahişe birden hortlak görünümlü Nurcan'a dönüşür. Karnı şiştir. Yaralar içindeki ağzıy-

la Suat'a, "Gebeyim, çocuğumuz olacak" der. Paniğe kapılan Suat hışımla fahişeyi üzerinden atar. Çok korkmuştur, yastığı karnına bastırır, cenin pozisyonu alır ve Metin ve fahişelerden gitmelerini ister. Nurcan'ın korkunç görünümle temsil edildiği diğer sahnelerde olduğu gibi burada da film, Suat aracılığıyla erkek psikolojisindeki birçok çelişki ve korkuya seslenmektedir. "Özellikle çocukluk dönemi kompleks ve korkularına seslenen temsil motiflerinin perdede yer alması ile, bu kompleks ve korkular yeniden bilinç düzeyine çıkarak rahatsızlık vermektedirler" (Oskay, 1998: 68). Yani bir başka deyişle, Suat'ın gördüğü korkunç figürler, önemli çocukluk komplekslerinin ve ilkel inançların birer ürünü gibi sunulmaktadır. Yatakta anne karnındaki cenin pozisyonunda yatması bunun kanıtıdır. Anne karnının koruyuculuğuna özlem duymaktadır ve gerçek hayattaki erkeklik sorumlulukları açısından başarısız olmuş, bilinçdışı korkularıyla tamamen kuşatılmıştır.

Cenin pozisyonunun çağrıştırdığı "anne rahmi özlemi" sonraki sahnede doğrulanır ve Suat'ın ertesi sabah yaptığı ilk iş annesiyle telefonda konuşmak olur. Türkiye'ye dönmek istediğini ve çok kötü rüyalar gördüğünü söyler. Annesi aynı şekilde umarsızdır ve başka şeylerden bahseder. Annesi telefonu Suat'ın yüzüne kapatır. Suat, hayatındaki otorite figürü olan annesinin iktidarı karşısında bir şey yapamaz. Bir daha anne rahminin koruyuculuğunu hissedemeyeceğini böylece simgesel olarak algılayan Suat ağlamaya başlar.

Sonraki gece evde yalnız olduğu sırada Suat, pencere camında kendi yansımasını görür. Ancak dikkatli bakınca bu yansımanın kendisi değil, onun suretine bürünen varlık olduğunu anlar. Bu durum, bireysel bilinçdışında bulunan diğer yüzümüzü "gölge" olarak adlandıran Jung'un görüşlerine uymaktadır. "Gölge, engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olmadığımız her şey olan, Dr. Jekyll'imize karşın Mr. Hyde'ı temsil eden aşağılık bir varlıktır" (Akt. Fordham, 2008: 62). Buna ek olarak Jung, söz konusu gölgenin kolektif yönünün toplumda şeytan, cadı ve benzer korkunç varlıklarla dile getirildiğini belirtmektedir. Gerçekten de yansımadaki Suat'ın gözbebekleri yoktur ve korkunç görünmektedir. Bu an, Suat'ın kendi vücuduna bürünen kötü ikiziyle doğrudan karşılaştığı andır. Yansımadaki Suat, şiddetli bir yumruk darbesiyle camı kırar. Gerçek uzamdaki Suat yere düşer ve bayılır. Kendinden başka bir gücün Suat'ın görüntüsünü sahiplenmesi, onun hayattan kopuşunun nedenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. Bir dış gücün görüntüsünü ondan koparması, Suat'ın yaşadığı yabancılaşmasının sebebidir.

Ertesi gün Suat havayolu acentesine gider ve Türkiye'ye dönmek için uçak sorar. Bu sırada arkasından annesi yaklaşır. Suat'a, "Suat, oğlum!" diye bağırır. Suat korkuyla arkasını döner ve "Anne!?" der. Annesi, "Ne biçim evlatsın?" diye bağırır. Sonra anne kaybolur, Suat korku içinde acenteden çıkar. Aslında annesi o sırada köyde gırtlağını sıkan Suat görünümündeki varlığa bu sözleri söylemiştir. Annesinin Nurcan'la tartışmasından sonra Nurcan'ın ağlaması karşısında Suat'ın kötü ikizi annesinin boğazını bir süre sıkarak ona gözdağı vermiştir. Kötü ikizinin yaptığı bu harekete annesinin verdiği tepkiyi Suat telepatik olarak görür.

Metin'in, durumu giderek kötüleşen Suat'ı psikolog yerine hocaya götürmesi, en bilinen örneği *Şeytan (The Exorcist,* yön. William Friedkin, 1973*)* olmak üzere, birçok korku filminde tekrarlanan "bilim ve dinin karşı karşıya gelişi ve bilimin çare bulamadığı noktada dine/maneviyata sığınma" temasını tekrarlar. Hastane sahnesindeki bilimselliğin/modernliğin tersi bir ilkellikle Burhan, Suat'ın sırtına sopayla şiddetli şekilde vurmaya başlar. İlk başlarda Suat tepki vermez, sonradan durmasını ister. Burhan Metin'e, "Kendine sahip çıkması için önce canının kıymetini anlaması lazımdı. Bir muska yazacağım, o kendine, biz de ona sahip çıkacağız" der. Böylece yeniden bedeninin Suat'ın denetiminden çıkmasına vurgu yapılır. İlk sopa vuruşlarını hissetmemesi, Suat'ın bedenine ne derece yabancılaştığını gösterir. Burhan Hoca, işinin ehli görünmektedir. Filmin başından beri Suat ve dolayısıyla izleyici, içinde bulunulan duruma neyin yol açtığına dair tam bir cevap verememiştir. Bu cevabı verecek kişi Burhan Hoca'dır.

Daha sonra Suat, Burhan'ın torunu olan küçük kıza hediye bir bebek verir. Bu, Suat'ın kurmayı düşlediği aile kurumuna bir özlem olarak okunabilir. Suat bunun hiç olmayacağını anlamış gibi, bebeği verirken küçük kıza üzüntülü bir şekilde bakar. Yan odaya geçilir ve küçük bir erkek çocuğu, Burhan, Metin ve Suat'ın çevresinde oturduğu içi su dolu bir leğene çıplak olarak girer. Bu küçük çocuk, masumiyetin ve kirlenmemişliğin simgesi olarak değerlendirilebilir. Burhan Hoca çocuktan ne gördüğünü söylemesini ister. Çocuk, kadınlar hamamında küçük bir kız çocuğu gördüğünü söyler. Bakmaya devam ederken küçük çocuk birden irkilir. Burhan Hoca, bunun İfrit'in işi olduğunu ve vazgeçemediği bir şey varsa musallat olması için bir cini yolladığını söyler. Başlangıçta "Almanya'ya giden bir gencin psikolojik ve sosyolojik yabancılaşması" doğrultusunda ilerleyen film, bu andan itibaren dinsel korkuya evrilişini tamam-

lar ve tehdit izleyiciye açıkça sunulur. Türk toplumuna yönelik bir "ruhbilimsel okuma" yapıldığında, çekinilen bir "öteki" olarak "cin" kavramı, kültür içinde bastırılan ama yok edilemeyip korkulan bir şeyi temsil etmektedir. Bu bağlamda Türk toplumundaki insanlara korkunç gelen bazı düşüncelerin ete kemiğe bürünmüş ve somutlaşmış görünümlerini içeren *Musallat*, günlük hayatta somut olmayan fakat yine de kültürel ve toplumsal olarak varlığı hissedilen bir korku figürüne görünür biçim vermektedir. Suat'ın suretine bürünerek filmdeki kötülüğün kaynağı olan ve kimliği Burhan Hoca tarafından deşifre edilen bu kötü cin figürü korkulan "öteki" kavramını görselleştirmektedir. "Bastırılıp ezilmeye çalışılan şey, tıpkı karabasanlarda olduğu gibi, korkutup dehşete düşüren bir şey olarak yeniden ortaya çıkmakta ve dramatize edilmektedir" (Topçu, 2004: 161). Tehdit oluşturan varlığın kötücül bir cin olduğunun ortaya çıkışıyla *Musallat*, türsel olarak "şeytani olan ve bilinmeyenin dehşeti" kapsamındaki korku filmleri grubuna girmektedir. Kötülük odağı olarak şeytani olanın dehşetini figürleştiren korku filmlerinde yaşam, kötülüğün elle tutulur biçimdeki varlığı yüzünden korkunç duruma dönüşür.

Burhan Hoca'yla yapılan seanstan sonra otele dönen Suat banyoya girer ve yıkanmak için soyunurken Burhan'ın ona verdiği muskayı çıkarır. Böylece dinsel korunmanın aracını da kendinden uzaklaştırmış olur. Bu eyleminin yol açacağı kötü sonuç dizimsel olarak izleyiciye gösterilir. Odaya giren Metin, Suat'ın banyoda ölüsünü bulur. Daha sonra eve gelen Burhan da görünmez varlık tarafından çarpılır. Yere düşen ve o anda her şeyi idrak eden Burhan, filmdeki tüm olan bitenle ilgili açıklamayı yapar. Burhan'ın anlattıklarından, kötü cinin Nurcan'a karşı büyük bir aşk beslediği anlaşılır. Buna göre, ilahi anlaşmayı bozarak kendi âleminden insanların âlemine giren bir cin, hamamda Nurcan'ı küçükken görmüş ve âşık olmuştur. Daha sonra Almanya'daki Suat'ın suretine bürünerek Nurcan'la evlenmiştir.

Burhan'ın açıklaması görsel olarak da seyirciye aktarılır. Bir gece Suat'ın suretindeki varlık Nurcan'a onu çok istediğini söyler. Uzun senelerdir ona tutkun olduğunu anlatır: "Seni gördüğüm ilk andan beri kendimi sana adadım" der. Ardından cinsel birleşme gerçekleşir. Böylece Nurcan'a âşık olan Suat değil, yine ona âşık olan ve bu aşk için kendi asli varlığından vazgeçen cin Nurcan'la birlikte olmuş olur. Bu kötücül varlık, sadece Nurcan'a karşı kötü değildir. Bir süre geçtikten sonra Nurcan, Suat'ın annesine hamile olduğunu söyler.

O sırada Suat'ın kötücül ikizi de gelir ve filmin başlarında Suat'ın telepatik olarak algıladığı kucaklaşma sahnesinin aslı izleyiciye gösterilir. Sonraki sabah kahvaltıda Nurcan akrabasının gelin hamamına gideceğini söyleyince Suat'ın suretindeki varlık onu tersleyerek izin vermez. Suat'ın kurmayı düşündüğü aile içinde edinmeyi düşlediği ataerkil konumu, onun kötücül ikizi yaşamaktadır. Başka bir sahnede ise, Nurcan ve Suat'ın annesi eve gelmiş olan misafirlerin önünde tartışır. Anne Nurcan'ı azarlar. Akşam Suat'ın kötücül ikizi gelince anne mazlum bir yüz ifadesiyle "Gel oğlum, gel de annenin düştüğü hali gör" der. Kötücül cin içeri girer, Nurcan'ı ağlarken görünce hışımla salona dönüp annesinin boğazını sıkar, "Ona bir daha bağırırsan nefesini keserim!" der. Annesi de "Ne biçim evlatsın!" diye tepkide bulunur. Bu sahnenin de telepatik olarak "gerçek" Suat tarafından algılandığı, o sırada havayolu acentesinde annesinin hayalini gördüğü sahneyle daha önceden izleyiciye gösterilmiştir. Annesinden kurtulup bireyleşemeyen ve cenin pozisyonuna geri dönerek anne korumasına ihtiyaç duyan Suat'ın aksine, onun suretindeki kötücül varlığın anneyi öldürmekte tereddüt etmeyeceği çok açık olarak seyirciye yansıtılır.

Daha sonraki günlerden birinde Nurcan'ın doğum sancısı tutar. Köyün kadınları odaya doluşur ve doğum gerçekleşir. Fakat bebek insan değil, gözbebekleri olmayan, gözleri simsiyah bir yaratıktır. Bu bebek, daha önce küçük erkek çocuğun leğene girdiği ve geçmişe dair çeşitli görüntüleri gördüğü sahneyle zıtlık oluşturur. Oradaki erkek çocuğun masumiyetinin aksine, doğan bu bebek korkulan "öteki"nin çocuğu olması nedeniyle masum değil daha doğuştan kötüdür. Böylece normal-normal olmayan zıtlığı kurulur. Kadınlardan biri makasla bebeği öldürür. İçeri giren Suat suretindeki varlık çok sinirlenir. Birden odada bir rüzgâr çıkar, Suat'ın kötücül ikizi kükremeye başlar, bedenin sureti altındaki yaratık görünür olur. Odadaki kadınlar rüzgârın etkisiyle yere yığılır. Bu sahne doğrudan Suat'ın otel banyosundaki anına bağlanır. Banyo için hazırlanan ve muskasını çıkararak korunmasız duruma geçen Suat aynaya bakarken, ikizinin/cinin yansıması aynaya düşer. Kamera sağa pan yaptığında, Suat'ın aynısı olan kötücül varlığın Suat'ın arkasında durduğu görülür. Bu son karşılaşma anında, artık Suat için "ben" kavramı iyiden iyiye karmaşıklaşır. Onun için "ben"in herhangi bir varlığa atıfta bulunmadığını veya herhangi bir varlığı adlandırmadığını, "ben"in "kendisi" olmadığını söylemek mümkündür. Suat'ın dış görünüşünden kaynaklı kimlik algısı, onu 'ben'inin aynısı olan

bir varlıkta cisimleşmiştir. Gözleri tamamen bembeyaz olan bu varlık, arkasını dönen Suat'a "Senin yüzünden oldu hepsi!" diyerek bağırmaya başlar. Ardından Suat'ı duvara çarpar. Elleri ve ayakları çarpılan Suat küvete düşer ve ölür. *Musallat*'taki ikiz olma teması üzerinden bakıldığında Suat, hem ana karakter/kahramandır hem de kurban konumundadır. Korku sineması ndaki yerleşik anlamıyla kurban, canavarın eylemlerinin nesnesidir ve yok edilir. Suat; kendisinin aynısı, aynadaki negatif yansısı, "gölge"si, kendi görünümüne bürünmüş kötücül varlık tarafından ortadan kaldırılır. Suat'ın ikili görünümü, iyi/güzel/kabul edilir olan ile kötü/çirkin/kaçınılmakta olan arasındaki zıtlığı temsil etmektedir.

En son sahnede ise, kötücül cinin Nurcan'a âşık olması Burhan'ın üst sesiyle seyirciye aktarılır: "Yıllar önce başlayan bu aşk ile ateşten yaratılan topraktan yaratılana âşık oldu. Yıllarca sevdi onu". Bu sırada, muhtemelen sara hastalığı belirtisi sayılabilecek bir biçimde onlu yaşlardaki Nurcan'ın ağzından köpüklerin çıktığı görüntü ekrana gelir. Bu görüntü, varlık henüz bu dünyada olmadığı için, Nurcan'ı tek taraflı olarak bir tür sapkın sevişme içine sokmuş olduğu fikrini çağrıştırmaktadır. Burhan devam eder: "Her şey güzeldi, ona sahipti. Ta ki bir yabancı onu almak isteyene kadar". Burada Nurcan'ın fotoğrafına bakan Suat'ın görüntüsü vardır. Üst ses devam eder: "Bu yabancı uzağa gidecek, dönecek ve sevdiğini alacaktı. Ama o yabancı asla geri dönemedi. Orada tutuldu. Onu orada tutan şey, hayal bile edemeyeceği kadar büyük bir aşk. Ve bu aşkın sahibi, aşkı için bir insan suretinde yaşamaya mecbur kaldı. Aşkı için başka bir varlığın kılığına bürünmeyi dahi göze aldı. Aşkı bu âlemdendi, kendisi değil. Bilin ve anlatın. Etrafınızdaki insanlara dikkatlice bakın! Çok dikkatlice!" Ses bandındaki son cümleler, Suat'ın suretindeki varlığın nikâhta Nurcan'ın yanında oturduğu bir fotoğrafa kamerayla ileri doğru yapılan zoom* hareketinin üzerine biner.

Zoom, varlığın/Suat'ın yüzünün yakın çekiminde son bulur ve görüntü kararır. Film sona erer. Burhan Hoca'nın "Etrafınızdaki insanlara dikkatlice bakın!" cümlesi, izleyiciye "Kötülük aramızda dolaşıyor" mesajını kodlamaktadır.

Musallat'ta kötücül varlık, Nurcan'a öylesine âşıktır ki, kendi benliğinden vazgeçerek başka bir benliğe geçiş yapmıştır. Bu kötücül varlığın genç ve güzel Nurcan'a âşık oluşuyla film, sinema-

* Zoom veya yakınlaşma, fotoğrafçılık ve kamera teknolojilerinde kullanılan standart, kalıplaşmış bir terimdir. Yakınlaştırma, yakına getirme anlamına gelir.

da ve edebiyatta birçok kez kullanılan "güzel ve çirkin" temasını da yineler. Bu temanın kullanıldığı en ünlü edebiyat örneği Victor Hugo'nun *Notre Dame'ın Kamburu*'dur (1831) ve romanda genç ve güzel Çingene kızı Esmeralda'ya âşık olan çirkin zangoç Quasimodo betimlenir. Temanın korku sinemasındaki tezahürleri ise daha çok vampir filmleri alttüründeki örneklerde kendini göstermektedir. Kendi gerçek yüzlerini göstermeden âşık oldukları genç kızları etkileyen erkek vampirlerin tasvir edildiği filmlere sıkça rastlanmaktadır.

Buraya kadar ele alındığı üzere, görsel materyal ve anlatı yapısındaki öğeler bağlamında hem filmin gerçekleştiricisi olarak yönetmenin bilinçdışını hem de bu malzemenin anlamlandırıcısı olarak seyircinin kolektif bilinçdışını temsil eden bir yapıya sahip olan film, yönetmenin ve izleyicinin ortaklaşa gördüğü bir düş olarak değerlendirilebilir. İzleyiciye hissettirilen korku, tematik temelde düşünüldüğünde, filmde, Robert Louis Stevenson'un *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* romanının birçok sinema uyarlamasında ve ayrıca *Yaratık (Alien,* yön. Ridley Scott, 1979*)* ve *Ölü İkizler (Dead Ringers,* yön. David Cronenberg, 1988*)* gibi çağdaş örneklerde kullanılan çift teması ve aynı bedenin tehdit edici bir biçime dönüşüm süreci yinelenmektedir. Bu tema, "En etkili korku filmlerinin çoğu iyinin kötüye dönüşmesiyle ilgili temayı yineler" (Gabbard ve Gabbard, 2001: 421) yaklaşımına uygunluk taşır. Bu dönüşüm, parçalanmış kötü ben'in yansıması olarak görülebilir. *Musallat*'taki korku unsuru da büyük ölçüde bu çift düşüncesiyle, yani iyi bir insanın acımasız kendi çiftine, ikizine, öteki ben'ine ya da ikinci ben'ine dönüşebileceği fikriyle ilgilidir.

Çekildiği tarihsel ve toplumsal süreç bağlamında *Musallat*, 2000'li yıllarda Türk sinemasında sayısı giderek artan "dinsel içerikli korku filmleri" furyasına dahildir. Popüler Türk sinemasında *Büyü* (yön. Orhan Oğuz, 2004) ile başlayan bu akım, *Dabbe (*yön. Hasan Karacadağ, 2005), *Semum* (yön. Hasan Karacadağ, 2007) ve *Dabbe II* (yön. Hasan Karacadağ, 2009) filmleriyle devam etmiştir. Batı'daki anlamda bir endüstrileşmenin olmadığı Türk sinemasında sayıları artan bu filmlerdeki dine ilişkin simge ve kavramlar, bu inançların arkasındaki korku duygusunu ticari meta biçimine çevirme çabasını işaret eder. Toplamda iki milyon yüz bin civarında seyircinin izlediği bu filmlere gösterilen ilgi, dinle bağlantı kurulabilecek toplumsal olaylar nedeniyle insanların dine bakışlarındaki dalgalanmalarla ilgili olduğu kadar, topluma ait kolektif

sosyal-psikolojik refleksler ve korkular bağlamında da açıklanabilir. Psikolojik boyuttan ele alındığında korku hissi, hem tek tek bireyler üzerinde hem de "kolektif korku" adıyla toplum üzerinde etkilidir. Tüm insan topluluklarında var olan gizli bir tür gereksinime bağlı olarak ortaya çıkan kolektif korkular, toplumsal hayatın sürdürülebilirliğini sağlamak açısından önemlidir. "Toplumdaki bireylerin ortak endişelerinin ve kaygılarının olması, sosyal bütünlüğe ve yaşanan toplumsal süreçlerin ortak algısına katkı sağlamaktadır. (...) Toplumsal yaşam içindeki kolektif bilinçaltında oluşan korkular çeşitli figürler aracılığıyla toplumca kabul edilebilir açıklamalara kavuşturulmaktadır. Yani toplumsal bünye, kaygısına sunulan figürlerin beklentisi içindedir" (Mannoni, 1992: 108). Bu beklentiye cevap veren *Musallat*, toplumsal korku figürlerinin somutlaştığı kültürel ürünlerden biridir. Kötülük yapan cin ve cin çıkarma gibi Türk toplumsal ve dini yapısında bulunan korkular filmde temele oturtulmuştur. Bu korkuların *Musallat*'taki tasviri, hem sosyal yapıdaki varlıklarının göstergesidir hem de bu korkuları yeniden üreterek sosyal yapıdaki kolektif belleğe tekrar yerleştirmeyi kapsar.

Kaynakça

Fordham, Frieda, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları,* Çev. Aslı Yalçıner, Ankara, Say Yayınları, 2008.

Freud, Sigmund, *Psikanalize Yeni Giriş Dersleri,* Çev. Selçuk Budak, Ankara, Öteki Yayınları, 2000.

Gabbard, Glen O. ve Gabbard, Krin, *Psikiyatri ve Sinema,* Çev. Yusuf Eradam ve Hasan Satılmışoğlu, İstanbul, Okuyan Us Yayın, 2001.

Mannoni, Pierre, *Korku,* Çev. Işın Gürbüz, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992.

Kılıç, Levend, *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi,* Ankara, Dost Yayınları, 2008.

Özakkaş, Tahir, *Bütüncül Psikoterapi,* İstanbul, Litera Yayıncılık, 2004.

Abisel, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler,* İstanbul, Alan Yayıncılık, 1999.

Başer, Nami, *Lacan,* Ankara, Say Yayınları, 2010.

Bilgin, Nuri, *İnsan İlişkileri ve Kimlik,* İstanbul, Sistem Yayıncılık, 1996.

Oskay, Ünsal, *Çağdaş Fantazya; Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması,* İstanbul, Der Yayınları, 1998.

Özden, Zafer, *Film Eleştirisi,* İstanbul, Afa Yayıncılık, 2000.

Topçu, Gürhan, "Karanlığın Kızları: Korku Sineması ve Kadın", *Sinemada Anlatı ve Türler,* der. Ahmet Gürata, Ankara, Vadi Yayınları, 2004.

Kabadayı, Lale, "Psikanaliz ve Sinema", *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü Doktora Programı Film Kuramları ve Uygulamaları Ders Notları,* İzmir, 2010.

"İnsan Hayal Ettiği Müddetçe Yaşar": *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*

Ahmet Dönmez[*]

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak, küçük bir Anadolu kasabasında geçmektedir. Recep (İsmail Hakkı Taslak) ile Mehmet (Kadir Kaymaz), ergenlik çağında, sinemayı çok seven iki arkadaştır. Recep Karpuzcu Kemal'in (Mustafa Çoban), Mehmet ise berberin yanında çıraklık yapmaktadır. İki arkadaş yeterli parayı biriktirdiklerinde sinema salonu açmayı hayal etmektedir. Ancak asıl amaçları rejisör olmaktır. Boş vakitlerinde Recep'in evinin yakınındaki bir ahırda projeksiyon makinesi yapmaya çalışırlar. Buldukları eski film şeritlerinden görüntü elde etmeyi deneyen arkadaşların hayallerine Recep'in annesi karşı çıkarken, tek destekçileri köyün delisi Ömer'dir (Fizuli Carerof). Recep bir gün Nezihe adında dul bir kadınla tanışır. Kadın, çocuktan, hayvanlarını beslemek için telef olan karpuzları kendisine vermesini ister. Recep bu isteği kabul eder ve her gün, işe yaramayan karpuz parçalarını kadının evine götürür. Bu ziyaretleri sırasında evin büyük kızı Nihal'e (Boncuk Yılmaz) âşık olur. Nihal bu "köylü oğlan çocuğun" eve girip çıkmasından rahatsız olmakta, ona elinden geldiğince ters davranmaktadır. Nihal'in küçük kardeşi Güler ise ablasının aksine Recep'e ilgi duyar fakat karşılık bulamaz. Arkadaşı aracılığıyla Nihal'e mektup yollayan ve kızdan yanıt alamayan Recep, bir gece Nihal ve ailesinin evine gider ancak taşındıklarını fark ederek büyük hayal kırıklığı yaşar. Deli Ömer ise geçirdiği sinir krizi sonrasında projeksiyon makinesini kırar. Üst üste yaşanan üzüntülerden sonra Ömer'in verdiği zarara kızamayan iki arkadaş, kırık projeksiyon makinesine deniz görüntüsünün olduğu bir kare film koyup hayal kurmaya başlarlar. Recep, iyi bir senaryosu olduğundan bahsederken film sona erer.

---

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü doktora öğrencisi.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak filminde Recep, Mehmet, Karpuzcu Kemal, Deli Ömer, Nezihe, kızları Nihal ve Güler karakterleri çerçevesinde, genelden özele yönelen ve zıtlıklar üzerine oturtulmuş bir anlatı yapısı kurulmuştur. Filmde, ana karakterler Recep'le Mehmet'in sinema yapma çabaları yanında, ait olma, sınıf atlama, toplumsal cinsiyet ve aşk olgularının işlendiği görülmektedir.

Recep ve Mehmet, kasabalı-köylü zıtlığına dayanan "öteki" olma durumunu tüm film boyunca izleyiciye hissettirir. Kasabada çalışmaları, köyde sınırlı kalmış olduklarının keskinliğini vurgularken, önyargılar altında kalmadan yaşayabilecekleri tek yerin büyükşehir olduğunu düşünmelerine sebep olur. Bu nedenle geleceğe dair kurtuluşlarının tek yolunu kasabadan geçip giden trenlerle oradan kaçmak olarak görmektedirler. Köyden ve öteki olarak görüldükleri kasabadan, daha açık bir ifadeyle küçük yaşamlarından kaçmak için sinema yapmaları gerektiğini düşünerek, rejisör olmayı hayal etmektedirler. Onlar şu anki durumlarında kaldıkça âşık olmak bile hadlerine değildir. Örneğin Recep'in kendinden yaşça büyük Nihal'e âşık olması, Mehmet'in ise daha gerçekçi bir çocuk olarak bu aşka karşı çıkması, sadece Recep ile kızın arasındaki yaş farkından kaynaklanmamaktadır. Burada söz konusu olan, Mehmet'in arkadaşını aşağılanmaktan korumak istemesidir. "Kasabalı Nihal", onları küçük görmektedir ve "Köylü Recep" onun seviyesine ulaşamayacaktır. Mehmet arkadaşına bu sevdadan vazgeçmesi için telkinde bulunur. Ama aradaki sınıf farkını vurgulamaktan kaçınır ve Türk kültüründe kendisinden yaşça büyük bir kadınla beraber olmanın hoş karşılanmayacağını söyleyerek asıl nedeni bunun ardına gizler. Bu doğrultuda Recep'e, kasabadan köye dönerken; "O kızı alıp kendine ana mı yapacaksın?" der. Mehmet'in ise bu durum umurunda bile değildir, ona göre aşkın gözü kördür, sınıf, statü, gelir farkı tanımaz. Nitekim Nihal'in annesi Nezihe, Recep'in saçlarını çok beğendiğini söylediğinde, Recep, Nihal tarafından da sadece kendisi olarak beğenilebileceğini umut eder. Nezihe'nin saçlarına olan ilgisi, onun kendine olan güvenini artırmaktadır. Ancak saçlarını, Nihal'in, annesi gibi beğenip beğenmediğini bile anlayamadan kestirmek zorunda kalır.

Filmin yan öykülerinden biri olan Nezihe ve kızlarının durumu ise toplumsal cinsiyet alanında okumalar yapmaya olanak sağlayan bir yapıdadır. Eşi ölmüş bir kadın olan Nezihe, erkek çocuğu olmadığı için Recep'e yakınlık gösterirken, büyük kızı Nihal, eve

çocuk da olsa sürekli bir erkeğin gelmesine sinirlenmektedir. Yirmili yaşlarında güzel bir kız olan Nihal, annesinin dul olmasından dolayı çevreye karşı korumacı ve kapalı bir tutum içine girmiştir. Aslında hırçınlığının bir nedeni de henüz gelişmekte olan kadınlık duygularıdır. Bu duyguları bastırmak zorunda hissetmesi onun çevresine karşı sert bir tutum içine girmesine yol açmaktadır. Önceleri küçük görüp terslediği Recep'in ona olan ilgisinden daha sonra hoşlanmaya başlaması, ceviz gibi sert bir kabuğun altında yatan ve beğenilmekten duyulan hoşnutluğa yer veren bir yanının olduğunun göstergesidir. Nihal, annesi Recep'i çaya çağırdığında ona kötü davranır. Sırf onun gönlünü kazanmak için ceviz getirdiğinde, ilgilenmez gözükür. Recep'in mektubunu getiren Mehmet'i cüreti nedeniyle tokatlar. Ancak bütün bunlara rağmen ilgiden hoşlanmıştır. Recep'ten Recep olduğu için hoşlanmamaktadır, bu bir aşk da değildir, sadece içinde yaşadığı ortamın dışında olabilir olan bir ilgi ona kendini iyi hissettirmektedir. Böylelikle Recep –kendisinden kaynaklanmayan nedenlerle– ona ilk kez kadın olduğunu fark ettirmiştir. Recep'in onun için getirdiği cevizlerden birini kardeşi düşürünce, gizlice cebine atar. Gece herkes uyuduktan sonra onu kırarak yatağına döner. Yatağında cevizi adeta bir ritüele bağlayarak yediği sahnede, bastırılmış kadınlık duygularını, cevizin Türk kültüründeki erotik yananlam çağrıştırmalarıyla oldukça naif bir şekilde gösterir. Yönetmen burada büyümekte olan bir genç kızın kadınlığını fark etmesini zarifçe verirken, ceviz, aynı zamanda, Recep'in kırmayı başardığı sert kabuğunun da metaforu haline dönüşmüştür. Sert kabuğun kırılması ve kadınlığı keşfinin birlikte ilerleyişi, oyuncak bebek metaforuyla da desteklenmiştir. Recep'in yazdığı mektubu okurken, Nihal'in oyuncak bebeği, durduğu yerden düşer. Nihal bebeği kaldırıp tekrar yerine koysa da oyuncak yine düşer. Bu onun çocukluğunun ve saflığının bitmesinin, erişkinliğe adım atmasının işaretidir. Çocuk saflığını taşımaya devam eden Nihal'in kardeşi Güler ise henüz "cevizleri kırmakta" başarısızdır. Taş üzerinde kırmak istediği cevizler sağa sola kaçışır. Güler filmde bir aracı rolündedir. Recep'le Nihal arasında geçici süreyle kurulan bir köprü gibi işlev görür.

Recep'in Nihal'le ilişkisinin bir sonunun olamayacağı, annenin beğendiği saçların zamansızca kesilmesiyle kendini göstermektedir. Berber çırağı Mehmet, ustasının zorlaması üzerine Recep'in saçlarını üç numaraya vurur. Mehmet'i sürekli döven ustasına karşı gelemeyen ve saçlarının kesilmesine engel olamayan Recep için bu ka-

yıp Nihal tarafından asla beğenilemeyeceği anlamına gelmektedir, aslında erkeklik kaybını işaret eder. Recep, saçları kesildikten sonra söylediği "Keloğlan olduk!" ifadesiyle de Nihal'in sadece yaşça değil, statü olarak da ondan ne kadar yukarıda olduğunu dile getirir. Çünkü tıpkı padişahın kızına âşık olan köylü Keloğlan gibi, o da bulunduğu toplumsal yapı içinde imkânsız aşka tutulmuştur. Kendisi bu aşkın ümitsiz olduğunu kabul etmek istemese de gerçek ortadadır ve masallardan daha güzel olmayan bir dünyada yaşamaktadır. İçindeki çelişkileri hareketlerine yansıttığında, ustası Karpuzcu Kemal'in dikkatini çeker. Karpuzcu Kemal, Recep ona birşey anlatmasa da, konunun Nezihe ve kızlarıyla ilgili olduğunu anlamıştır.

Karpuzcu Kemal, ağzı iyi laf yapan, mert bir kasabalıdır. Geçmişte pehlivanlık yapmıştır. Ticaret hayatında ise başarılı olamamaktadır. Zaten ticaretten de anlamaz. Kemal, almayacağını bildiği halde müşterisine ne kadar kırmızı olduğunu göstermek için rastgele bir karpuz keser, ancak karpuz kelek çıkar. Kemal'in şimdiki yaşamında başarısız oluşunu gösterir şekilde gençlik yıllarına ait pehlivanlık fotoğrafı da sürekli, astığı yerden düşmektedir. Geçmişin yağız pehlivanı, bugünün başarısız karpuzcusu Kemal, ticaretteki yetersizliğini şanssızlığa bağlamaktadır. "Kemal'in malını ya kuşlar yer, ya puştlar!" söylemi, aslında hayat karşısındaki yenilgisinin ifadesidir. Açtığı karpuz sergisini de bir süre sonra kapatmak zorunda kalır. Kemal, sergisini toptancıya devrederken "Karpuz kabuğundan gemiye binenin çabuk ineceğini" söyler. O da karpuz kabuğundan gemiler yapmış, olmayacak işlere umut bağlamıştır. Gençliğinde sahip olduğu geçici övünç ve ün, onu gerçek hayatta ayakta tutamamış, yaşamını kazanması için yapması gereken gerçek işler ise hayal kırıklığıyla sonuçlanmıştır. Recep patronunun hayal gücü ve iyi niyetini överek onun "kıyak" bir adam olduğunu söylerken, bu duruma vurgu yapmaktadır. Aslında Recep tıpkı onun gibi karpuz gemisinden hayallere inanmakta, kendisine benzettiği için de Kemal'i sevmektedir.

Kemal'in ve Recep'in hayalperestliği aslında yönetmen Ahmet Uluçay'ın yokluklar içinde sinema yapma çabasına benzemektedir. Ahmet Uluçay da karpuz kabuğundan gemiye binmeye cesaret etmiş, yarattığı karakter Kemal'in tersine, başarılı olmuştur. Herkesin karşı çıktığı bir ortamda da olsa, hayallerini gerçekleştirerek film çekmeyi başarmıştır. Bu süreçte yaşadığı sıkıntıları, hem kendisinin durumunu hem de çevresinin onu nasıl gördüğünü, filminde adeta tüm karakterlere yansıtmıştır.

Örnek olarak Kemal karakteri, yönetmenin hayalperestliğini simgelediği gibi, onun, sinemanın devinim üzerine kurulu olduğunu filmde anlatmasının da bir aracı haline gelmiştir. Kemal, filmin başlarında evlerin birinden çıkan cenazeyi seyreder. Siyah bir kefene sarılmış olan cenaze kapının önüne konur. Bir kedi cenazenin etrafında dolaşmaya başlar. Küçük bir oğlan çocuğu gelip tabutun önünde durur. Yetişkin bir erkek de, evin hanımı olduğu tahmin edilen cenazenin başında ağlamaktadır. Erkeğin bacaklarına sürtünerek dikkat çekmeye çalışan kedi, kadının ruhunun ona geçmiş olduğu izlenimini yaratır. Kesmelerle geçiş yapılan bu çekimler, Kemal'i izleyici konumuna yerleştirir.

Cenazeyi seyreden Karpuzcu Kemal, mevtanın nefes aldığını ve hareket ettiğini görür gibi olur. Buna rağmen hiçbir şey olmamış gibi karpuzlarının başında kalır. Kemal'in hareketsizliği, taşranın durağanlığına bir gönderme olduğu kadar, hayal gücünü de vurgulamakta, aynı zamanda yönetmenin ölümün ardında bile hareket ve umut bulduğuna işaret etmektedir. Durağanı hareket ettirme isteği, sinemanın doğasında vardır. Resimlerin hareket ettirilmesi, insanoğlunun eski düşlerinden biridir. Recep'le Mehmet'in hayalleri de buna benzer, onlar da ellerine geçirdikleri kopuk kareleri hareket ettirmeye çalışırlar. Devinim öğesi film boyunca birçok yerde vurgulanmıştır. Hatta köyde sinemaya, "hareket eden" anlamına gelen "gımıldak" ismi takılmıştır. Deli Ömer'in geçirdiği sara krizinden önce dünyayı kare kare görmesi, arka arkaya sıralanan fotoğrafların hareketine örnek teşkil etmektedir. Sinemada izleyiciye genel olarak saniyede 24 sabit fotoğraf gösterilirken, bu sayı, hareketi gerçek yaşamdaki gibi algılamayı sağlamaktadır. Sayının azaltılıp çoğaltılmasıyla, yani kameranın saniyedeki çekim hızının değiştirilmesiyle hareket yavaşlatılıp hızlandırabilir. Bu durumun farkında olan iki arkadaşın en büyük amaçlarından biri, saniyede 24 kareyi tutturup hareketsiz, cansız duran fotoğraflara hareket yani can katabilmektir. Deli Ömer bile hareketin ardında can olacağını anlamış, ölen nişanlısının fotoğrafının da sinema aracılığıyla canlanacağına ve ölümsüzleşeceğine inanmıştır.

Recep'le Mehmet, kendi yaptıkları projeksiyon makinesini köyde ahırda saklar. Bir akşam gizli yerlerine giderken, evlerin kandillerinden sızan ışığın aydınlattığı köy yolunda gölgeler duvarlara yansımaktadır. İlk bakışta bu görüntü Platon'un mağara alegorisini hatırlatmaktadır. Platon gerçeğin algılanışında duyuların oynadığı yanıltıcı rolü "mağara alegorisi"yle açıklamaktadır (Platon, 2000: 183-188).

Platon'a göre duyularla algılanan "görünen dünya" nesnelerden oluştuğu için değişime açıktır. Bu nedenle gerçeğin bilgisine ulaşma imkânı tanımaz. Nesnelerden elde edilecek her türlü bilgi, gerçeğin sadece bir tür görünüşünden ibarettir. Platon bu noktada, mağarada doğmuş ve büyümüş insanlar tasarlamıştır. Bu insanlar, mağaranın bir duvarına zincirlenmişlerdir ve hiç hareket etmezler. Tam arkalarında yüksekçe bir yerde ateş yanmaktadır. Mahkûmlarla ateş arasında bir duvar vardır. Bu duvar, kukla oynatıcılarının kuklalarını üzerinde hareket ettirdikleri bir duvardır. Duvarın üzerinden geçirilen taştan ve ahşaptan kuklaların gölgesi mahkûmların zincirlendiği yerin tam karşısına yansır. Mahkûmların gördüğü bu gölgeleri, başka hiçbir şey görme şansları olmadığı için, gerçek sanmaları kaçınılmazdır. Böylece "görünenin bilgisi" ve "gerçeğin bilgisi" birbirine karışacak, mahkûmlar görünümleri gerçek sanacaklardır (Platon, 2000: 183-188).

Yönetmen Ahmet Uluçay, Recep ve arkadaşlarının yürüdüğü sahnede Platon'un alegorisini yeniden canlandırmıştır. Evlerin pencerelerinden kandiller ve gaz lambaları aracılığıyla sızan ışık, köy yolunda iplerle asılmış kuklaların gölgesini taş duvarlara yansıtmaktadır. Sinemanın hareketle beraber ikinci önemli unsuru olan ışık da böylece filmde vurgulanmaktadır. Bu yanıltıcı ışık oyunları yönetmen tarafından köylerde gelişen mitolojiyi besleyen bir unsur olarak da görülmüştür. Recep'in annesinin bulduğu filmleri yakmak için gittiği köy ocağında çalışan kadınlar, ateşin aydınlatmasıyla oluşan atmosferde cadı, büyücü gibi tasvir edilmiştir. Çorbayı karıştıran kadın dev bir cadı kazanında büyülü bir karışım hazırlar gibi görünürken, başka bir kadının pişirdiği hamurlar insan kulağı gibi tasvir edilmiştir. Anadolu'da köylerde anlatılan şeytan, cin, büyücü, cadı, peri anlatıları, böylelikle ışık yanılsamalarına bağlanmıştır.

Recep'in annesi gençlerin sinemaya olan ilgisine "şeytan icadı" olduğu gerekçesiyle karşı çıkmaktadır. Ahırın üst katında bulduğu filmleri köyün ocağında yakar. Oğlunun gaz lambasının önünde elleriyle yaptığı gölge oyununa bile tahammülü yoktur. Bu tutum, Anadolu insanının, dinin etkisiyle Tanrı'dan başkasının "canlandırma" yapmasına olan olumsuz tavrının göstergesidir. Filmde gözlenebilen bu konuyu Nijat Özön, genel olarak, İslam dininin koyduğu tasvir yasağına bağlamıştır (Özön, 1968: 11-13). Özön, tasvir yasağının resim sanatını geniş ölçüde engellediğini, bu nedenle görsel bir sanat olan sinemanın da Türkiye'de gelişemediğini savunmuştur.

Egemen ve geleneksel yapının dışında olduğu için köyün delisi haricinde kimse, Recep'le Mehmet'in sinema yapma konusundaki ilgisine destek vermemektedir. Çünkü sinema yapma çabası, çevrelerindeki kişilere göre, deliliktir. Toplumda, özellikle köy gibi daha içine kapanık, gelenekçi bir ortamda kolektif yapının dışında yer almak olumsuz karşılanmaktadır. Kasabanın fotoğrafçısı ya da sinema salon işletmecisi gibi, aslında bu sanata yakın olanlar bile Recep ve Mehmet'e bu sevdadan vazgeçmelerini telkin eder.

Aslında sinema, kasabadakiler için çok uzak bir kavram değildir. Karpuzcu Kemal, bir sahnede *Ses* Dergisi okur. *Ses* Dergisi'nin, düzenlediği yarışmalarla Türk sineması tarihine birçok önemli yıldızı kattığı düşünüldüğünde, kasabalara da ulaşan bu dergi aracılığıyla sinemanın halk tarafından popüler algılanışına dikkat çekilir. Ayrıca kasabadaki sinema salonuna sürekli yeni filmlerin gelmesi, sinemanın devamlı bir izleyici kitlesinin olduğunu işaret etmektedir. Yönetmen Ahmet Uluçay da *Ses* Dergisi ve sinema salonuna gelen filmlerin afişlerinin yanında, Recep'le Mehmet'in göstermeye çalıştığı ilk filmin bir "kovboy filmi" olmasıyla sinemaya saygı duruşunda bulunmaktadır. Tıpkı ilk kurmaca filmin western olması gibi, Recep'le Mehmet'in projeksiyon makinesinde hareket kazandırmaya çalıştıkları ve sonunda da başarılı oldukları ilk film, bir Türk kovboy filmidir.

Özet olarak *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*, yönetmen Ahmet Uluçay'ın, sinemaya olan sevgisini, yan konularla birlikte destekleyerek perdeye taşıdığı bir filmdir. Yapım, Ahmet Uluçay'ın çocukluğunda yaşadığı bir dönemden kesit sunarken, ışık-gölge, kadın-erkek, bu dünya-öteki dünya, aydınlık-karanlık, köy-kasaba gibi zıtlıklar üzerine kurulu iç içe geçmiş birden çok öyküye yer verir. Bu öykülerde, hikâye anlatma biçimi olarak klasik senaryo yapısında bulunan giriş, gelişme, sonuç bölümleri gibi ayrımlar çok belirgin şekilde ele alınmamıştır. Ahmet Uluçay, filmde, özellikle bir zamansızlık hissi yaratmaya çalışmıştır. Öyküler, herhangi bir köyde ya da kasabada, herhangi bir zamanda geçebilirdir. Altın orana uygun kareler içeren filmde zaman zaman kullanılan uzun planlar, kesintisizlik hissine hizmet eder. Planlar, zamanın yavaş geçmesi duygusunu güçlendirirken, şehrin hareketinden ve karmaşasından uzak olan taşradan, karakterlerin kaçmasının aynı oranda güç olduğuna da işaret etmektedir. Ayrıca taşranın kendi içinde bir hiyerarşiden bahsetmek olanaklıdır. Kentli muhtemelen kasabalıyı, kasabalı ise köylüyü aşağıda görmektedir. Mehmet'in ustası ber-

ber, köylüden esnaf olmayacağını söyler. Nihal, köylü olduğu için Recep'i terslemiştir. Fotoğraf işi de köylünün değil, kasabalının, şehirlinin işidir. Vurgulamak gerekirse, Recep'le Mehmet, yaşadıkları bu aşağılık duygusuyla bir sınıf atlama isteği duymaktadır. Bu amaçlarına ulaşmada en uygun yol olarak gördükleri sinema ise onlar için tek umuttur. "Kaybedilen hayallerin yerini umut olarak sinemanın almasından bahseden" (İlhan, 2008) Uluçay'ın karakterlerinin akıllarında köylerinin yakınından geçen trene binip gitmek vardır. Büyük şehre kaçışın aracı durumundaki tren, daha iyi bir yaşamın olabilirliğinin simgesidir.

İlk uzun metrajlı filmi *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'la yurtiçinde ve yurtdışında birçok ödül kazanan, 2009 yılında yitirdiğimiz Ahmet Uluçay, tıpkı filmdeki Recep'le Mehmet gibi, hayallerinin peşinden gitmekten vazgeçmeyerek karpuz kabuğundan yaptığı gemiyi yüzdürmeyi başarmıştır. Ahmet Uluçay, ünlü şair Yahya Kemal Beyatlı'nın *Deniz Türküsü* şiirinde "İnsan, âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar" (Akt. Soysal, 2011: 43-44) deyişi gibi, kendi hayalini gerçekleştirerek, Türk sinema tarihinde yerini alan bu filmle sinema sanatına gönül veren herkesi yüreklendirmiştir.

Kaynakça

İlhan, Alper C., "İnceleme – Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak", Düşle – Edebiyat ve Kültür Dergisi, Temmuz 2008.

Özön, Nijat, "Türk Sinemasının Sorunları", *Yeni Sinema*, Sayı: 17, Nisan 1968, s. 11-13.

Platon, *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.

Soysal, İlhami, "Yahya Kemal Beyatlı", *20. Yüzyıl Türk Şiiri Antolojisi*, Ankara, Bilgi Yayınevi, 2011, s. 40-49.

Âdem'in Trenleri Filminde Kadın Temsilleri

Özlem Yaren[*]

Âdem'in Trenleri filmi küçük erkek çocuğun; "Gördüğün bütün trenlerle bana selam gönder. Onların hepsi benim nasıl olsa!" sözlerinin duyulduğu bir tren istasyonunda başlar. Filmin anlatıcısı, bu cümleyi söyleyen çocuk, yani Âdem'dir (Fıratcan Aydın). Âdem'in anlattığı öykü, bir istasyon kasabasında geçer. Bir gece, trenle, Hasan (Cem Özer) imamlık yapmak üzere kasabaya gelir. Yanında karısı Hacer (Nurgül Yeşilçay) ve Hacer'in kızı Fatma (Zeynep Deniz Özbay) bulunmaktadır. Kasaba halkı, ilk başta çocuklu bir adamın sorumluluğunu almak istemese de, yaşlı İmam'ın genç, güzel ve "boynu bükük" karısı ile daha sonra Fatmacık ismini verdikleri küçük kızının halinden etkilenir ve onları geri göndermez. Âdem'in annesi Şükran (Derya Alabora) başta olmak üzere kasabanın kadınları, önceleri İmam'ın, karısına karşı soğuk ve sert tavrını, ona eziyet ettiği yönünde yorumlar. Fakat daha sonra İmam Hasan'ın ve Hacer'in hikâyesini öğrenirler. Hasan, imamlık yaptığı bir köyde, genç bir erkek tarafından kandırılıp hamile bırakılan Hacer'i himayesine almış ve ona imam nikâhı kıymıştır. Bu bilgi ile kasaba halkı İmam'a saygı duymaya başlarken, Hacer'i hamile bırakan kişinin kasabada çaycılık yapan Bekir (Atıf Emir Benderlioğlu) olduğu öğrenilir. Bekir, yaptığı hatayı anladığını söyleyip Hacer'i ve kızını alıp gitmek istediğinde, Hacer, kendisini, sadece bedensel olarak arzulayan bir adam ile onun bakımını üstlenmiş bir adamın arasında tercih yapmak zorunda kalmış bulur. Bekir'e güvenmiyor olsa da, kendisini sevmediğini düşündüğü bir adamla da yaşamak istememektedir. Bu nedenle tercihini Bekir'den yana kullanır. Ancak Bekir, Hacer ve Fatma ile kasabadan ayrılacakları sabah, tren istasyonuna gelmez. Gece kasabayı terk etmiştir. Yine ortada kalan

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü yüksek lisans özel öğrencisi.

Hacer ve kızı, Âdem'lerin evine sığınır. İmam Hasan ise, gittiğini sandığı Hacer'e olan duygularının artık tamamıyla farkına varmıştır. Terk edilmesinin acısını hafifletmek için dualardan medet umar. Bu sırada Âdem'in halası (Yıldız Kültür), İmam Hasan ile Hacer'in bir araya getirilmesi gerektiğine karar verir ve Fatma'yı İmam'ın evine götürür. İmam, Fatma'yı görünce onların gitmediğini anlar ve Hacer'in yanına koşar. Hacer, sığındığı eve gelen Hasan'ın ne tepki vereceğini bilemeden bekler. Hasan, Hacer'e neden gitmediklerini sormaz. Hiç beklenmedik bir anda büyük bir aşk ve minnetle Hacer'in ayaklarına kapanır. Hacer, Hasan'ın koruyup kollayan din adamı biçiminden, âşık bir erkeğe evrilmesine izin vererek, onunla birlikte olur. Bundan sonra mutlu bir evlilik yaşamaya başlarlar. Film, anlatıcı rolündeki Âdem ve ailesinin kasabadan taşınmasıyla son bulur.

Âdem'in Trenleri, kadın karakterlerin egemen olduğu yapısıyla tiyatral bir biçimsellik kuran, dram türünde bir filmdir. Yönetmen Barış Pirhasan, *Âdem'in Trenleri*'nde kadına ve yaşadığı topluma bakışını yansıtmıştır. Yönetmenin kız kardeşi, sanatçı Deniz Türkali'yle yapılan bir röportajdan, yönetmenin feminist kadınların yaşadığı bir ailede büyüdüğü öğrenilmektedir (Armutçu, 2001).

Filmin kadın karakterleri, olaylara tanıklık etmenin yanı sıra, onlara yön veren nitelikleriyle kurgulanmıştır. İmam Hasan ve karısı Hacer'in geldiği ilk geceden itibaren kadınların kasabadaki etkin rolü öne çıkar. Bu kadınlar, "kadın olma" özelliklerini taşımaya devam ederek var olmaktadır. Örneğin Âdem'in annesi Şükran ve arkadaşları, taşıdıkları önyargılara, aralarında yaptıkları dedikodulara ya da aldıkları bazı hatalı kararlara rağmen, yönlendirici, yardımsever ve yapıcıdırlar.

Anaakım sinemada genel olarak, kadınların ve erkeklerin toplumsal roller içinde temsil edildiği görülmektedir. Kadın ve erkek, toplumla ilişki içindeyken, yani konuşur, davranır ve yaşarken, belirli kodlara uymak zorunda kalır (Yüksel, 1999: 70). Ayrıca özverili olma, bakma, büyütme gibi özellikler kadına, istediğini elde etme, maceracılık ve talep etme de erkeğe atfedilmiştir ve her ikisinin de geleneksel cinsiyet rollerine uygunluğu, bu nitelliklerin yinelenmesiyle devam ettirilir. Bununla birlikte, kadının fiziksel gücünün erkekten daha az olduğu yargısı, kadının korunması, kollanması gerektiği fikrinin toplumsal cinsiyet yaklaşımı içinde yerleşmesine yol açmıştır (Kaylı, 2010: 15). *Âdem'in Trenleri* filmi bu genel anlayışı göz ardı etmez, ancak aynı zamanda erkeğin karşısında daha etkili

ve güçlü olan kadınları resmetmeyi de gerçekleştirmektedir. Kadınlar, kasabada yaşayanların denge içinde olmasını sağlayan, etken güç konumundadır. Kasabadaki herhangi bir sorunda bir araya gelip kararlar almakta, bu kararları, onaylanmaya ihtiyaç duymasalar da, erkeklere söyleyerek uygulamaya koymaktadırlar.

Kasabadaki "anaerkil" yapının önemli göstergelerinden biri, sözü geçen en yaşlı kişinin Âdem'in halası olmasıyla somutlaştırılmıştır. Âdem'in halası, erkeklerin sadece çiğdem yiyip edilgen-izleyici olduğu, kadınların ise doğru buldukları her türlü eylemi yaptıktan sonra bile bazen kendilerini çaresiz hissettiği anda devreye girerek, Hasan'la Hacer'in birleşmesini sağlama gücünü göstermiştir. Bu doğrultuda, kasabanın kadınları ilk bakışta toplumun onlara biçtiği "kadın-ana" rolüne uygun profiller çizermiş gibi görünse de, film boyunca erkekleri ve olayları yönlendirenler aktif özneler olmaktadır. Bu da onları, sinemadaki geleneksel kadın karakterlerden ayırmakta ve daha yaşayan boyuta, yani gerçekçi hale taşımaktadır.

Kasabaya sonradan gelen İmam'ın karısı Hacer de, film boyunca güçlü kadın konumuna evrilir. Filmin başında giyinişinden davranışlarına kadar çaresiz ve boynu bükük olarak tanımlanan Hacer, kasabada diğer kadınlar arasında geçirdiği her günden sonra açılmakta, konuşmaya başlamakta ve daha özgüvenli hale gelmektedir. Aynı zamanda tıpkı gerçek bir insan gibi, hatalarını tekrar etme özelliğine sahiptir. Bununla birlikte yaptığı hatanın sonuçlarını üstlenebilecek gücü de vardır. Bekir tarafından ikinci kez terk edildiğinde, bir kez daha İmam'ın korumasına girmeyi, hem gururundan hem de hatasının sonucuna katlanması gerektiğini düşündüğünden dolayı istemez. Aynı zamanda, kendisini koruyup kollasa da, İmam'ın ona yaşamak istediği hayatı veremeyeceğini bilmektedir. Daha önce toplum baskısı nedeniyle bir erkeğin korumasına girmiştir ancak artık kızıyla birlikte başka bir yaşamın olabileceğini düşünme aşamasındadır. İkinci kez terk edilmesine rağmen soğukkanlılığını ve sakinliğini koruması, henüz bilinçdışında da olsa, hareketlerini bu düşünceye göre şekillendireceği izlenimini yaratır.

Hacer, tüm film boyunca, kendini kandırmayan özellikte bir karakter olarak resmedilmiştir. Bekir'e karşı hisleri devam etse de, ona umutsuz derecede âşık kadın görünümünde değildir. Hacer, Bekir'in geri dönme isteğinin, kızına ve ona karşı hissettiği sevgiyle ilgili olmadığını, sadece fiziksel arzuya dayandığını bilmektedir. Çünkü onu görene kadar, Bekir'in aklına hiç gelmediğini hisseder. Hacer, filmin başlarında, kasabanın yakınındaki ormanda çıkan

yangını söndürmeye giden erkeklerin arasında yıllar sonra ilk kez Bekir'i görür ve erkeğin tepkisizliğine karşın düşüp bayılır. Bekir'in, seneler sonra Hacer'i sadece gördüğünde istediğini fark etmesi de İmam'ın evde olmadığı bir gün, Hacer'in evine gidip onunla ilişkiye girmeye çalışmasıyla ortaya konur. Cinsel arzusu ile kadınlık gururu arasında kalan Hacer, Bekir'i reddedip reddetmemek konusunda bocalar, ancak onun asla iyi bir eş olmayacağının bilincindedir.

Bekir'in, cinsel arzularıyla hareket eden ve sevgilisi ve kızını ortada bırakacak düzeyde bir erkek olduğunu tanımlayan özelliklerinin dışında, karakterine ilişkin önemli bir ifadeye filmde yer verilmemiştir. Bekir, yıllar öncesinde nasıl tanımlanmışsa şimdi de aynıdır, herhangi bir değişikliğe uğramamıştır. Filmin, Âdem dışında, önemli görünen iki erkek karakteri arasındaki zıtlık bu şekilde kurulur. Bekir'in değişmez kötü özelliklerinin karşısında, izleyicinin olumsuz özelliklerinden kurtulup kurtulamayacağı beklentisine girdiği İmam yer alır. Filmin başlarında Hacer'e kaba davranışlarıyla tanımlanan, anlayışsız olan ve dini, sadece cezalandırıcı bir güç olarak sunan İmam Hasan, geçmişe dair sıkıntıları kasaba halkıyla paylaştıkça, Hacer gibi değişikliğe uğrar. Fatmacık'ın ve Hacer'in yüzlerine bakmaya başladıkça, onları belki de ilk kez, kendini koyduğu "erkek ve baba" statüsüyle görmeye başlar. Daha önce, yani dualaların arkasına sığındığı ve evdeki diğerlerinin varlığının etkisinin en az olduğu dönemlerde, Hacer onun için sadece namusunu kurtardığı bir kuldur. İmam Hasan, nasıl davranması gerektiğini bilmediği bu kula, inancı öğretme biçiminde yaptığı katılığa benzer bir biçimde sert tutum içinde olmuştur. Onun Hacer'i bir kadın olarak fark etmesi, Hacer'in kasabadaki kadınların etkisiyle kendi olmaya başlamasının paralelinde gerçekleşir. İmam Hasan, bir erkek olarak, daha önce namusunu kurtarmak için himaye ettiği Hacer'in kadınlığından etkilenmeye başlar. Bu etkilenmeye karşı hissettiği ise açık bir korku olur. Çünkü bildiği ve yıllardır uyguladığı katı tutum, yerini, hiç bilmediği, kendisini zayıf hissettiren ve karşısındaki tarafından kabul edilip edilmeyeceğine emin olamadığı duygulara bırakmaktadır.

Filmin, Hacer ve İmam Hasan karakterlerinin değişimi üzerine takip ettiği anlatısı yine de "kaderci" bir yapıya sahiptir. Kendilerini ifade etme biçimini giderek öğrenen ve değişime uğrayan iki karakter, kendileri dışındaki olaylar aracılığıyla bu değişimin içine girer. Hacer, Bekir'i tekrar görmesinin ardından kasabalı kadınların özgürlük anlayışını takip eden süreçte daha kendinden emin ve sa-

kin hale bürünür. İmam Hasan ise Hacer'in değişiminin yanında, Bekir'in tetiklediği Hacer'i ve kızını kaybetme korkusuyla gerçek hislerinden kaçmaktan vazgeçer. Bu anlamda her ikisi de kendilerinin dışındaki olaylar aracılığıyla gerçek karakterlerini ortaya çıkarır ve sonuca ulaşır. İmam Hasan'ın mutluluktan sonra edindiği anlayışlı ve sevecen tavrı, dini, öğrencilerine anlatışındaki cezalandırıcı ve öfke dolu yaklaşımı da değiştirecektir. Onun, "kötü kocadan, mübarek adama, zavallı adam görünüşünden de müşfik kocaya" evrilişinin din adamlığındaki karşılığı izleyiciye gösterilmese de, filmin sonunda İmam Hasan'ın daha olumlu, dünyevi olmayan ile dünyevi olanı barış içinde bir arada sürdürdüğü bir yaşam kurduğu izlenimi yaratılmıştır.

Hacer'in, Hasan'ı gerçek kocalığa kabul etmesi ise, son kararın kadına bırakılmasının izleyici belleğinde daha önce oluşturulmuş bir örneğine benzemektedir. Cengiz Aymatov uyarlaması olan *Selvi Boylum Al Yazmalım* (Yön.: Atıf Yılmaz, 1977) filmine benzer şekilde, *Âdem'in Trenleri* filminin kadın karakteri de, "fedakâr aşk"ı seçer. Hacer'in tercihinde Bekir'in onu terk etmesinin payı olsa da, İmam Hasan'ı reddetmemesi ve onu sevebileceği bir erkek olarak kabul etmesi, kararını, çaresizlikten değil isteyerek aldığının göstergesidir.

Toplumsal cinsiyet olgusu açısından sürdürülecek incelemede, kasabada kadınlardan sonra en güçlü karakterlerin çocuklar olduğuna dikkat çekmek gerekmektedir. Kasabanın çocukları mutlu, güçlü ve özgür resmedilmiştir. Kasabada kendilerine ait bir dünya kurmuşlardır. Bu dünya, büyüklerin sorunlarıyla sık sık çakışır ancak büyüklerin iyi niyetli dünyaları gibi, küçüklerin dünyası da asla aşırı üzücü durumlar içinde verilmez.

Filmde, çocukların şahitliğiyle olayların anlatılmasının nedeni de budur. Farklı bir ortamda ölümle sonuçlanabilecek olaylar dizisi, çocuk gözünden toplumsal cinsiyet kalıplarının önemsiz olmasına benzer biçimde, belirgin bir naiflikle anlatılmaktadır. Bununla birlikte Âdem ve Fatmacık'ın şahitliği, filmde önemli olayları harekete geçirir. Âdem istasyonda mola vermiş yabancı askerleri taşıyan bir trenden çaldığı kasaturayı saklarken, Hacer ve Bekir'in konuşmasına şahit olur. Bütün kasabanın Hacer'i hamile bırakıp kaçan kişinin Bekir olduğunu öğrenmesini sağlayan bu olay, kasaturanın Fatmacık tarafından "baba"sına verilmesiyle ilerler. Fatmacık, kendisini sevmesini istediği "baba"sına kasaturayı verirken, onun gerçek babasını öldürebileceği düşüncesini aklına getiremez. İmam Hasan,

kasaturayla Bekir'i odasında kıstırır ve onu bir daha kimseyi yarı yolda bırakmaması konusunda sertçe uyarır. Üzüntüsüne rağmen, Hacer ve Fatmacık'ın mutlu olmasını istediğini kendi açısından bu şekilde dile getirmektedir. Bekir'in değişmediğini tahmin etmekte ve ona olan öfkesiyle, genç adamla kendisinin karakteri arasındaki farkı bu şekilde ortaya koymaktadır.

Filmde Âdem ve Fatmacık, ayrıca, "aile" kavramının tartışılmasının aracıları haline dönüşmüştür. Kuruluş biçimi nedeniyle, kendisini ailesi içinde sığıntı hisseden ve psikolojik tatminsizliği, parmağını emmesiyle resmedilen Fatmacık, bakıp büyütülmenin olduğu ama sevginin olmadığı bir ortamın aile olmak için yetmediğine işaret eder. Ayak işlerine koşulmaktan şikâyet ederek, "Beni bu işler için mi doğurdun?" diye annesine soru soran Âdem ise, aslında sokakta bulunarak evlat edinilmiş "bir Âdemoğlu"dur. Ama güçlü bir anne ve sevecen bir babayla sağlıklı bir çocuk olarak büyümektedir. Film, sinemada sıkça ele alınan, geleneksel ailenin dayandığı kan bağının zorunlu olup olmadığı konusunu farklı şekillerde izleyicinin önüne getirirken, vurgusunu sempati duyulan bu iki çocuk üzerinden yapar. Bu vurguya göre önemli olan, aile olmayı bilebilmektir. Film, anlatıcı rolündeki Âdem'in evlatlık olmasıyla, aile olma tanımını, ailenin kutsanması için kadının doğurmak zorunda olmadığı bir yapıya taşır. Buna göre, kadın doğurmasa da söz ve erdem sahibi olmaktadır. Bununla birlikte aile içinde tanımlanmak hâlâ önemlidir. Kasabada evli olmayan az sayıdaki kişinin olumsuz resmedilmesi de bunu destekler. İstasyon görevlisi Reşat, kasaba sakinlerinin hareketleri ve sözlerini aşırı bulduğu biri şeklinde betimlenirken, Bekir, Hacer'i ve kızını terk eden bir korkak ve karaktersiz olarak resmedilmiştir. Filmin sonunda aile olmayı başaran İmam ve Hacer ise, bir bebekle ödüllendirilir; bununla beraber Fatmacık'ın "baba"sı tarafından ne kadar sevildiği, onun omzunda taşınmasıyla verilir.

Film, her karakterin "kendi" olmayı başararak mutlu olabileceğine dair söylemle tamamlanır. Hacer, Hasan, Fatmacık ve yeni çocukları, mutluluğu, huzurlu olmakta bulmaktadır. Bu huzurlu ortam aileyle sağlanır. Bu yaklaşımın kadını ve erkeği aile içinde tanımlanmaya yönlendirmektedir. Bununla birlikte aile içinde de "kendi" olabileceği ve birinin karısı ya da kocası olarak tanımlanmadan da varlığını ortaya koyabileceği fikri desteklenmektedir.

Kaynakça

Armutçu, Emel, "Sahnenin Yalnız Kadını", *Hürriyet Gazetesi*, 07. 01. 2001, Erişim Tarihi: 21. 07. 2011, http://webarsiv.hurriyet.com.tr/2001/01/07/279808.asp

Kaylı, Derya Şaşman, *Kadın Bedeni ve Özgürleşme*, İzmir, İlya İzmir Yayınevi, 2010.

Yüksel, Aysun, "Toplumsal Cinsiyet Olgusu ve Türkiye'deki Toplumsal Cinsiyet Kalıplarının Televizyon Dizilerindeki Yansımaları", *Kurgu-Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, Eskişehir, Sayı: 16, 1999, s. 67-81.

Vavien: Gelgitler Arasında Bir Aile

Turgut Onarır[*]

Vavien filmi Tokat'ın Erbaa ilçesinde geçen bir öyküyü anlatmaktadır. Ancak filmde ilçenin ismi hiç kullanılmaz. Burada amaçlanan, filmde resmedilenin, ülke genelindeki herhangi bir kasaba olarak algılanmasının istenmesidir. Bu küçük kasabada Celal (Engin Günaydın), karısı Sevilay (Binnur Kaya) ve oğlu Mesut'la (Nedim Suri) yaşamaktadır. Mutsuz bir aile hayatı olan Celal, ağabeyi Cemal'le (Settar Tanrıöğen) ortak oldukları elektrik dükkânını işletmektedir. Ancak işleri iyi değildir ve birçok yere borçları vardır. Celal ve Cemal'in tek eğlencesi Samsun'da pavyona gitmektir. Celal pavyonda çalışan bir kadına âşıktır. Celal'in karısı Sevilay, Almanya'da yaşayan babasının gönderdiği paraları on beş yıldır biriktirmekte ve evin bodrumundaki bir duvar deliğinin içinde saklamaktadır. Sevilay, Celal'in bu sırrı bildiğinden habersizdir. Celal ve Sevilay'ın oğlu Mesut, ergenlik döneminde başarısız bir öğrencidir. Mesut'un sevgilisi, Celal'in baş düşmanı televizyon tamircisi Sabri'nin kızıdır. Aile ilişkileri kötü olan Celal, iyi bir aile yaşantısı olan komşusu Sabri'den nefret etmektedir. Celal, karısının kendisinden yıllardır sakladığı parayı pavyonda çalışan aşkını elde etmek için kullanmak ister. Ailesinden ve yaşadığı kasabadan kurtulup aşkıyla zenginlik içinde yaşamak için karısını, kurnazca hazırladığı bir planla öldürmeye çalışır. Ancak başarısız olur. Sonunda karısının kendisine olan düşkünlüğünü lehine kullanır ve paraları elde eder. Oğlunun düşmanının kızıyla birlikte olduğunu öğrenmekten keyif alır. Sonunda "mutlu" bir aile yaşantısına kavuşur.

Vavien filmi karakomedi türünde bir yapımdır (bkz. Akbıyık, 2010: 62-63). Kara komedi, genellikle abartılı karakter tepkilerine ve olaylar zincirinin trajikomik yapılanmasına dayandırılmaktadır.

---

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü yüksek lisans öğrencisi.

Kara komedinin amacı; sistemde yaşanan yozlaşmışlık, insanlık dışı durumların zincirleme gelişimi ve para düşkünlüğü gibi konuları, zıtlığa dayanan bir absürtlükle izleyiciye sunmaktır. Bu işleniş içinde ölüm, cinayet, intikam, ihanet gibi konular, sık sık absürt durumların oluşturulmasında kullanılır (Akça, 2010: 54).

Kara film ve komedinin buluşma noktasında, klasik kara filmlerin ahlak üzerine ders verme niteliği ortadan kalkmaktadır. Amaç, sıradan yaşamlara sızmış olan güvensizliğe rahatsız edici bir bakış sunmaktır. Bu filmlerde, içinden çıkılmaz olumsuzluklara rağmen, kırılgan bir adalet hissi, mutluluk ve umut hissi de yer almaktadır (Hibbs, 2009: 27). *Vavien*'in karakterleri de, yaşamlarındaki küçük sorunlarla uğraşan "küçük insanlar"ın temsilini sunar. Bu kişiler, insan olma durumuna genellenebilecek; güvensizliğin, gizliliğin, samimiyetsizliğin aile içinde yapılanmasının resmini çizmektedir. Taşrada bulunmasına rağmen, herhangi bir yerdeki her ailenin fertleri arasında geçebilecek olan ilişkiler, alt metninde "aile olma" kavramının, eskisi gibi, sınırsız, karşılıklı güveni temsil etmediğini simgelemektedir.

Aile, artık, insanların birbirlerine güvenerek zorlukları aşabildiği, kendilerinden önce karşılarındakilerin iyiliğini düşündüğü, fedakârlık yapılan, rahat olunabilecek bir yer değildir. Tersine, herkesin birbirinden bir şeyler gizlediği, bencilce yapılanmış, güvensiz bir ortamdır. Kara filmlerin genelinde, resmedilen aile sorunlu bir ortamı izleyiciye sunmaktadır. Buna göre, kötülük dolu evlerdeki aile ilişkileri anormal resmedilmiştir ve aile yaşamı, sıkıcı, parıltısız, seksüellikten uzak, dayanılmaz olarak betimlenmiştir (Tan Özdemir, 2003: 17). Ailenin bireyleri için evin içi de dışı da güvensizdir. Bu da onları mutsuz ve amaçsız yaşamlar içine yönlendirir. *Vavien* filmi de, çekirdek ailenin sahte masumluğu içinde, anaakım sinemada sıkça yenilenen "mutlu aile" tablosunu yıkar. Bu yıkımı, kara mizahla güldürerek ve yer yer gerilim/korku imgelerini kullanarak gerçekleştirir.

Yirmi yıldır elektrikçilik yapan Celal, karısını öldürmek için, tuhaf saflığının belirtisi olarak elektrik malzemelerini temel alan bir plan yapar. Metrelerce uzunluktaki kablo ve makarayla benzerlerinden daha hızlı şekilde açılan özel yapım-elektrikli otomobil kapısı, aslında bir planın araçlarıdır. Sahte bir gülümseme ve mutlulukla ailece pikniğe gidilecek, dönüşte Sevilay mutlaka elektrikle açılan kapıya yakın oturacaktır. Fırtınalı bir havada dağlık bir arazide viraja gelindiğinde kapı açılacak ve Sevilay hem arabadan hem Celal'in

hayatından çıkacaktır. Sonuç Celal'in istediği gibi olur, Sevilay gerçekten de uçurumdan yuvarlanır.

Celal'in çizdiği portre, ikiyüzlülüğe, yalancılığa, hain düşüncelere dayalı bir "taşra kurnazı" görüntüsü içermektedir. Celal, taşranın, hırs, para ve suç gibi konularda aslında "merkez"den aşağı kalır yanı olmadığını gösterir. "Merkez" karmaşık ve sorunludur. Merkezden uzaktaki kasaba ise küçüktür ve küçük hikâyelere ev sahipliği yapar. İlk bakışta kasabalı masum, saf, kötülük bilmez, iyi niyetli olarak görülebilir. Ama aslında "insan olma durumu" her mekânda her insanın yapabileceği kötülüklerin örneğini sunmaktadır. Filmdeki küçük hikâye de genellikle alışılan naif ve masum taşra imajının zıt kutbundadır. Aile içi iletişimsizlik bir yana, bireylerin aynı çatı altında birbirlerinden habersiz, yalanlarla yaşamaları ve öldürme planları yapabilmeleri, taşranın bilinen masumiyetinin çok dışında oluşunun kanıtına dönüşmektedir.

Celal'in tüm kurnazlığına rağmen, karısı Sevilay, onu savunan, evine, erkeğine ve evliliğine bağlı, fedakâr olan kişi şeklinde resmedilir. Kocasının sözünden çıkmayan Sevilay, baskın ve egemen erkek tipine kolaylıkla boyun eğer, sus denilince susar, boşanma tehlikesinin, ölümden bile daha kötü bir şey olduğuna inanır. Babasının baskısından dolayı amaçsızca biriktirdiği paralardan da kocası için kolaylıkla vazgeçer. Sevilay için sevgi, mutluluk ve evlilik maddiyattan önemlidir.

Evde hakkını savunamayan Sevilay, bir partinin kadın kollarında görev yapar. Toplantılara katılır, kasabaya yapılacak çeşitli sosyal projelerde görev alır. Partide de evindeki gibi yemeklerden sorumludur. Partinin sorumlusu o bölgeden seçilmiş milletvekili Vekil Hanım'dır (Serra Yılmaz). Kasabada görev yapsa da Vekil Hanım şehirdeki meslektaşları gibidir. Vekil, samimiyeti anlaşılamayan, alışılan bürokrat imajını şişmanlığı ve iştahıyla destekleyen, duygusuz bir karakterdir. Evinde çıkabileceği bir üst katı olması, filmin adına gönderme yapan olayların da simgesi gibidir. Filmin başında yemek yerken görülen Vekil Hanım, yemeğini bitirdikten sonra evinin üst katına çıkarken yaktığı ışığı, merdivenden çıktıktan sonra söndüremez ve bu durumdan şikâyet eder. İki kat arasında önceden kurulmamış olan elektriksel bağlantı nedeniyle sorun yaşar. Eksik olan şey "vavien"dir. Vekil Hanım üstte konumlanmıştır, alttakilerle iletişim kuramaz. Aşağı indiğinde yukarıyla, yukarıdayken aşağıyla iletişimi güçleşir. Bu içinden çıkılamazmış gibi görünen durum, filmin anlatısında önemli bir noktayı oluşturur. Elektrikle ilgili bir

terim olan *vavien*, Türkçe'de "gitti-geldi" anlamındadır. İki elektrik anahtarı arasında, elektriğin sıralı ve uyumlu bir şekilde iletilmesini tanımlar. Vavien'in çalışmaması, sorunların, sıkıntıların yaşandığının simgesidir. Filmde vavien, ilk olarak, karı koca arasında duygusal ya da mantıksal uyum olmamasını işaret eder. Vekil Hanım, ev içi elektrik iletişimini kurması için Celal'den yardım ister. Celal vavien bağlantının nasıl yapılacağını bilmemektedir. Celal'in mesleğine rağmen yirmi yıldır vavien bağlantı yapmayı öğrenememiş olması, insanlarla arasındaki bağı, iletişimi öğrenememesinin, yirmi yıldır Sevilay ve oğlu Mesut'la arasındaki kötü ilişkisinin ve iletişimsizliğinin sembolik yüzüdür. Celal, vavien bağlantıyı bilmediği için öfkelenir, erkeklik gururunun incindiğini hisseder.

Kasaba-şehir, kadın-erkek, iyilik-kötülük gibi zıtlıkların yaşandığı ortamda ağabey ve kardeş de birbirinden farklıdır. Ağabey Cemal, yengesinin ölümünün kardeşini çok üzdüğünü düşünecek kadar saftır. Kötülerden ve kötülükten nefret eden, iyiliğin hayattaki en doğru erdem olduğunu anlatan, ancak eylemsiz bir kişi olarak resmedilen Cemal, birçok olaydan habersizdir. Kardeşini her zaman teselli eder. Taşra kurnazı Celal'in aksine, Cemal taşranın safıdır. Cemal, kardeşini dengelediği, kusurlarını gizleyebildiği için ikisi arasındaki ilişki de vavien gibidir.

Tıpkı vavien yani "gitti-geldi" gibi Sevilay da önce uçurumdan yuvarlanmasına rağmen, kurtularak bir sabah eve döndüğünde, yıllardır sakladığı paraların da, Celal'in asabi tavırlarının da yok olduğunu görür. Celal'i ölüm korkusu, Sevilay'ı da boşanma korkusu sarmıştır. Sevilay'ın yıllardır kendisinden gizlice para biriktirmesine kızan ve paraları alan Celal, karısının onu öldürmesinden korkar ve bir an önce boşanmak ister. Oysa para Sevilay'ın umurunda değildir. Sevilay için önemli olan kocası, evliliği, mutluluğudur. Yalnızca karakterler arasında değil, olaylar arasında da bir vavien vardır. Bir olayın yaşanması, zincirleme diğer olaylara ve sonuçlara da etki etmektedir. Aile içi sorunlar, Celal'in kasabadan kaçma isteğine, pavyondaki kadınla olan ilişkisine ve Sevilay'ın uçurumdan düşmesine neden olurken; Sevilay'ın kayboluşu, mafyanın Celal'e dayaktan da öte vereceği zararı önlemekte, Celal'in istediği paraya ve mutlu aile tablosuna kavuşmasına aracı olmaktadır.

Vekil Hanım'ın istediği vavien bağlantıyı ağabey Cemal yapar. O günden sonra her şey iyiye gitmeye başlar. Sevilay kasabaya yapılması düşünülen huzurevinin elektrik işlerini Celal ve Cemal'in yapması konusunda Vekil Hanım'ı ikna eder. Böylelikle Celal, er-

keklik gururunu geri kazanır, vavien'i bilmemesinden kaynaklanan kırılmış gururu onarılır. Sevilay'ın ailesi için çabası, Celal'le ilişkisindeki pürüzleri ortadan kaldırmış, aralarındaki bağı yeniden kurmuştur. Yani, elektrik işlerinden anlamasa da, asıl vavien'i Sevilay gerçekleştirmiştir. Sevilay'ın biriktirdiği yaklaşık yetmiş beş bin Euro'yu kendi hesabına yatıran ve pavyonda şarkıcılık yapan kadından vazgeçen Celal, oğlunun yine "erkeklik gururu"nu destekleyen tavrıyla tamamıyla mutluluğa erişir.

Celal'in kıskandığı televizyoncu Sabri, bir kız babasıdır. İzleyici Sabri'nin ailesiyle olan mutluluğunu çok küçük anlarda görerek tanımlamasını yapar. Sabri'nin evi de dükkânının içi de görülmez. Celal ve Sevilay arasındaki problemleri dışarıdan bakanların anlayamayacağı gibi, Sabri'nin de anlık mutlu görünüşünden, ev içi huzurunun, samimiyetin derecesi aslında muğlak kalır. Ancak Celal'e göre erkek babası olmak bile bir üstünlükken, oğlu Mesut'un, Sabri'nin kızıyla olan flörtü, Celal'in Sabri'ye karşı içten içe yaşadığı savaşın ve rekabetin mutlu sona ulaşması hissini yaratmaktadır. Erkekliğinin onaylanması, oğlunun düşmanının kızını kendisine "sevgili yapma"sına gizlenmiştir. Bu durum, erkek olmanın "eril" olmakla tanımlanmasına ve erkeksilik hissi için, erilin ağır başlı ve kaybetmeyen konumda kendini görmek istemesiyle uyumludur (Soyşekerci ve Yılmaz, 2007: 55). Oğlu Mesut, düşmanının kızına "sahip olarak" aslında babalar arasındaki savaşı Celal lehine çevirmiştir. Celal, oğluna ilk kez sevgi göstermeye başlar. Ama bunu da "erkekçe" yapar, kaba şekilde, Mesut'un omuzlarını sıkar, kafasına vurur, onunla "toslaşır".

Filmin sonunda, yapılacak huzurevinin temel atma töreni gerçekleştiğinde çok mutlu görünen Celal'in ve Sevilay'ın aklındaki soru(n)lar düzelmiş gibidir. "Mutlu aile" görüntüsü içinde, geçmişte yaşanan sahte dünyayı unutmuşa benzerler. Mutlu bir şekilde arabalarına binerler. Arabada aralarına aldıkları "Mesut"la oluşan aile tablosunda, Sevilay'ın yüzünde huzur, Mesut'un yüzünde güven ve sevgi, Celal'in yüzünde ise kazancın ve galibiyetin gururu vardır.

Filmin genelinde, insanın, kolay tanımlanamayacağı, net görülebilen ve algılanan özelliklerinin olmadığı vurgulanmaktadır. Ağabey Cemal bir repliğinde, "İnsanlar ikiye ayrılır: iyiler ve kötüler. Bizler iyi insanlarız" derken, yalnızca iyi ya da kötü insan olunabileceğini savunur görünse de, gerçek bu kadar yalın ve basit değildir. İnsanın sürekli değişen düşünce yapısı, tutum ve davranışları etki-tepkiyle oluşmakta, ortaya çıkan yeni koşullar yeni durumları

meydana getirmektedir. Böyle bir ortamda iyi ne hep iyi, kötü ne hep kötü kalabilir. Yaşam vavien sistemi gibi işlemektedir. İnsanın geleceği sürekli değişir. Bazen tutukluk yaparak aynı yerde takılmış görüntüsü verebilir, çıkmaz bir durumu temsil edebilir. Yaşamdaki bu çıkmazlar "tamir edilmeli" ve insan yeni koşullarla yoluna devam etmelidir.

Filmde kara-komedi içinde temsil edilen aile; ilişkileriyle, yaşanan kötülükleri ve sahte mutluluklarıyla ve sonundaki "mutlu son"la her yerde "denge"nin kurulacağını göstermektedir. Aile içindeki vavien, aile bireylerinin, birbirlerinden habersizce planlar kurduklarında ya da iş çevirdiklerinde bile hâlâ birlikte gülmeleriyle, sessiz, sakin görünümleri ardında en büyük kötülükleri bile yapabilecek olmaları arasında gelgitlere sahip olunmasıyla ortaya konulur. Vavien, iyi ya da kötü çalışır, her soruna çözüm bulunulur, önemli olan ailenin yaşamasıdır, aile de -tuhaflığına rağmen- varlığını sürdürür.

Kaynakça

Akbıyık, Serdar, "Benim Senaryolarım Hep Mutlu Bitecek-Engin Günaydın", *CineDergi*, Sayı: 21, 1 Ocak 2010, s. 62-67, http://www.cinedergi.com/sayi/21/

Akça, Kerem, "Ealing'ten Tarantinoya Kara Komedi", *CineDergi*, Sayı: 10, 1 Şubat 2010, s. 54-57, http://www.cinedergi.com/sayi/10/

Hibbs, Thomas S., "The Human Comedy Perpetuates Itself: Nihilism and Comedy in Coen Neo-Noir", *The Philosophy of the Coen Brothers*, der. Mark T. Conard, USA, The University Press of Kentucy, 2009, s. 27-40.

Soyşekerci, Ş., Yılmaz, H., "Cinsiyet Ayrımcılığı Olarak Üstün Erillik Olgusunun Türkiye'de Aile İşletmeleri Bağlamında Araştırılması", *Bilim, Eğitim ve Düşünce Dergisi – Üniversite ve Toplum*, Cilt:7, S: 1, Mart, 2007.

Tan Özdemir, Selda, *Kara Filmler-Neo-noir'dan Future noir'e*, İstanbul, Altıkırkbeş Yayınları, 2003.

Anneye Dönüşün Öyküsü: *Yumurta*

Zuhal Akmeşe[*]

Yönetmenliğini Semih Kaplanoğlu'nun yaptığı ve *Yusuf Üçlemesi*'nin ilk filmi olan *Yumurta*'da (2007) başrolleri Nejat İşler (Yusuf) ve Saadet Işıl Aksoy (Ayla) paylaşmaktadır. *Yumurta*, kahramanı Yusuf'un, iç hesaplaşmalarını, gelgitlerini ve geri-dönüşü(mü)nü anlatan bir filmdir.

Filmin ilk sahnesinde ağaçlık bir yolda yaşlı bir kadının sisler içinde yürüyüşüne tanık olunur. Yaşlı kadının tedirgin ruh haline koşut olarak mekân da, gerçek ve gerçekdışılık arasında gerginliği hissettirmektedir. Uzun bir planın kullanıldığı bu sahne, seyircinin kolay anlamlandırma yapmasına izin vermez. Yaşlı kadının, önce izleyicinin görüş alanından çıkıp ardından kendisini geç de olsa takip eden kameranın görüntüsünden yok oluşu, artık bu dünyada olmadığının göstergesidir.

Bu kadın, Yusuf'un annesidir. Açılış sahnesindeki bu eksiltili anlatımın kullanımı, izleyiciyi filmin genel atmosferine hazırlamaktadır. İlerleyen sahnelerde de eksiltili anlatım, kullanılan metafor ve metonomiler yardımıyla sürdürülür. Eksilti, öykülemede yarı-kapalılık amacıyla ilk bakışta bazı bilgilerin seyirciden gizlenmesine dayanmaktadır (Akt. Kabadayı, 2011: 2). Filmin genelinde yönetmen eksilterek anlatma, hatta bazı noktalarda hiç anlatmamadan yana olarak, meseleleri isteyerek muğlaklaştırma yoluna gitmiştir (Terzioğlu, 2010: 43). Bu sahne izleyiciye daha sonra tanışacağı kahramanın ve onun dönüşüm hikâyesinin ipuçlarını verir.

Filmin ana karakteri Yusuf, uzun yıllar önce, doğduğu kasabayı terk ederek İstanbul'a yerleşmiş ancak istediği yaşamı burada da kuramamıştır. Yusuf'un yetişkinliğinde yaşadığı taşra/kent uyumsuzluğu, üçlemenin diğer bölümlerinin izlenmesiyle anlaşılabilen

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü yüksek lisans öğrencisi.

annesiyle sorununu çözememesi ve kendini özgürleştirmeyi başaramamasına dayanmaktadır. Yusuf, nereye giderse gitsin, yalnız ve mutsuz bir kişi olmuştur.

Yusuf, annesinin bilinmeyene yürüdüğü sahnenin ardından İstanbul'daki sahaf dükkânında görüntülenir. Yusuf'un sahaflığı, hem kentte olup hem de kentten saklanabileceği tek yerin eski kitapların arasının olmasını işaret eder. Yusuf'un, kent-kasaba, modern-geleneksel arasında sıkışıp kalmışlığı ve geçmişinden kaçmaya çalışırken yeni olana da uyum sağlayamamış olması, arada kalmışlık hissini filmin sonuna kadar taşır. Yusuf için yaşam, çaba harcamayı gerektirmeyecek kadar çıkışsızdır. Elinde şarap şişesiyle dükkâna gelen alımlı kadın, şehir gibi ya da bütün kadınlar (ve annesi) gibidir, asla sahip olunamayacak güzellik ve uzaklıktadır. Yusuf, kadının isteğine hiç itiraz etmeden bir şişe şaraba bir kitabı değişmeye razı olur.

Yusuf bu sıkışmışlık ve bezginlik içindeyken annesinin ölüm haberini alır. Bu ölüm (haberi), Yusuf için belki de kaçmaya çalıştığı geçmişi ile arasındaki bağı tamamıyla koparma anlamına gelmektedir. Yusuf, aslında kaçtığını sandığı bu hayat tarafından yeniden ele geçirileceğinden habersiz, cenazeye katılmak üzere Tire'ye doğru yola çıkar.

Yusuf'un yolculuğu, ironik bir şekilde harekete geçişi simgelemektedir. Filmde büyükşehrin temposu gösterilmese de, "müşteri" kadının temsil ettiği yaşama, tepkisizlikle yanıt veren ve eylemsizliği seçen Yusuf, cenazeye katılmak için düşünmeden arabasına biner ve yola koyulur. Filmin yönetmeni Semih Kaplanoğlu, tam da bu eylemsizliğin ardından gelen eylemin zıtlığını yaşatacak şekilde, Yusuf'un "harekete geçişi"ni görüntülemez. Düşünceyi, karanlık fon üzerinde kapının kapanışı, motorun çalıştırılması gibi seslerle yönlendirir. Filmin, farklı kullanımıyla epizotlara ayrılacağının ilk işareti olarak okunabilecek bu tercih, aynı zamanda eski Yusuf'un şehirde kalacağını, yeni Yusuf'un yola çıkma eylemiyle bir daha asla geriye dönemeyeceğini en başından itibaren izleyiciye vermektedir. Yusuf, doğduğu kasabaya ulaştığında, yeniden doğacağı "ana rahmi"ni simgeleyen kapalı evrene varmış olur. Her doğumun sancılı olması gibi bu doğuş da sancılı olacaktır ve bu kez annesi, kendini, oğlunun yeniden doğuşu için feda etmiştir.

İlk-fiziksel doğumda olduğu gibi, ikinci doğum da Yusuf'un iradesi dışında gerçekleşir. Annenin yokluk hali, Yusuf'un kasabadan ayrılamamasıyla varlık halinden daha baskın hale gelir ve Yusuf'un

yaşamı kontrol altına alınır. Yusuf'un ölüm haberini duymasıyla, saklandığı köşeden çıkarak başladığı yolculuk, kendi ruhuna yaptığı bir yolculuk olmakla birlikte (bkz. Büker ve Akbulut, 2009), Yusuf'un evine ve annesine dönüş yolculuğudur.

Yusuf kasabaya ulaştığında, ilkönce taşrayla arasındaki uyuşmazlık göze çarpar. Yusuf'un kasabaya ezan sesiyle birlikte girmesi, cenaze evine ulaştığında eş-dost ve komşuların orada hazır bulunması, komşuların eve yemek taşıması, cenaze töreni ve dini birtakım gereklerin yerine getirilmesi gerekliliği, sosyal değerlerin ve ilişkilerin şehirdeki gibi olmadığını vurgular. Yusuf, diğerlerinden farklı olduğunu hissetmeye devam etmek istercesine, yine tepkisizliğe sığınır ve olayları akışına bırakır. Çevresiyle kurduğu ilişkiler zorunlu ve duygudan yoksundur. Ancak, uyumsuzluğun sıkıntısının sağaltıldığı uyku ve yumurtanın kırılması rüyasının gösterdiği gibi, aslında kaçmaya çalışsa da kasabaya ait olmanın bilincini derinlerde yaşatmaktadır. Hemen sonra, bir an önce İstanbul'a dönme düşüncesine rağmen, bilinçaltı onu sosyal ortama uyum sağlaması için harekete geçirir. Berbere gidip sakallarını kestirir ve bıyıkla kalarak kasabalılardan biri gibi görünmeye başlar.

Yine de dışarıda kalma hissi, görsel/içsel uyum ve uyumsuzluk geliş-gidişleri çizgisinde film boyunca sürdürülür. Cenaze sonrasında eve gelen Yusuf'a, annesiyle birlikte yaşayan uzak akrabası Ayla terlik getirir. Yusuf bir müddet terliklere baktıktan sonra giyer. Ancak terlikler ayağına uymamaktadır. Taşrada erkeklerin yaşamadığı evlerde erkek terliği bulunmamasını referans alarak, yönetmen, Yusuf'un fiziksel olarak da evine ait görülmediğini vurgular. Terliğin ev içinin ve gelenekselliğin metaforu olması Yusuf'u içten içe rahatsız etmiştir.

Yusuf, zorunlu olarak geldiği kasabadan, bir an önce ayrılma isteğindedir. Ancak bu gerçekleşemez. "Kader", Yusuf'u, zorunlulukların yerine getirilmesi gerekliliğiyle kalmaya ve kabullenmeye yönlendirir. Yusuf'un şehirdeki eylemsizliği tekrar devrededir, Yusuf yavaş yavaş kontrolü elden bırakır ve kendini kadere ve zamana teslim eder.

Yumurta'nın taşra zamanının kendi içinde bir ritmi vardır. Zamanlar arasında keskin geçişler yoktur. Taşrada "bugün olmazsa yarın" vardır. Yusuf avukata veraset işlemlerini tamamlamak için gider, ancak avukat yoktur. Yarın geleceği söylenir. Ayla'yla birlikte Birgi'ye annesinin adamış olduğu kurbanı kesmek için gider, ancak sürü otlağa çıkmıştır. Sürünün yarın döneceği söylenir. Bu ve

bunun gibi birçok küçük olay, yönetmenin taşra zamanına yönelik algısını göstermektedir.

Yusuf'un her şeyi akışına bırakması, tuhaf bir huzuru da beraberinde getirir. Yusuf'un çevresindeki olayları adeta ağır çekimde izleyişi, zamanın onun üzerindeki egemenliğini kabul edişini gösterir ve Yusuf eyleme geçmektense yönlendirilmekten adeta memnunluk duyar. Belki de oğlunu çok iyi tanıyan annesinin zekâsıdır bu. Annesinin kendisine çizdiği yol Yusuf'u orada kalmaya yönlendirmektedir. Filmin başında annenin tedirgin yürüdüğü yolun, oğlunu "doğru"ya ulaştırdığını söylemek belki de doğru kabul edilmelidir.

Yusuf'un annesi, oğlu İstanbul'a gittiğinde de onun geçmişiyle ilişkisini koparmaması için, eşe-dosta Yusuf'un gönderdiğini söyleyerek hediyeler vermiş, böylelikle bir gün geri döneceğine inandığı oğlu için gerekli altyapıyı korumuştur. Yusuf bu küçük görünen unsurlar aracılığıyla, kaçtığı hayata tekrar bağlanmaya başlar.

Filmin anlatısına gizliden gizliye annenin yön vermesine rağmen, *Yumurta* ve üçlemenin diğer filmleri *Süt* ve *Bal*'ın aslında erkek hikâyesi olduğu görülmektedir. *Yusuf Üçlemesi*'nde, eril kalıpyargılar kullanılmakta ve ataerkil bir yaklaşım bulunmaktadır. *Yumurta*'da kadınlar, Yusuf ya da başka bir erkekle olan ilişkileri üzerinden tanımlanmıştır. Kadınlar, Yusuf'un annesi, eski sevgilisi, Rahmi Dayı'nın torunu şeklinde tanımlanırlar. Üçlemede, kadın için üç ana kalıpyargının kullanıldığını söylemek mümkündür: "Cahil kadın, günahkâr kadın ve evdeki melek" (Gön, 2011: 46). *Yumurta*'da annenin boşluğu, onun yerine geçen Ayla'yla doldurulmaktadır. Ayla, annenin ölümü ardından düzenin devamlılığını sağlar. Ayla, "evdeki melek" kalıpyargısıyla sunulmuştur. Yazar Aslı Gön, "evdeki melek" kavramını açıklamak için, İngiliz şair Coventry Patmore'un Viktoryen dönemin imgesi haline gelen, *"The Angel in the House"* (*Evdeki Melek*, 1854) isimli şiirinden yararlanmıştır (bkz. Gön, 2011: 52). Bu şiire göre ideal eş ya da kadının portresi; sadık, teslimiyetçi, edilgen, uysal, özverili, zarif ve dini bütün özellikleriyle oluşturulmaktadır. Ayla da, bu özelliklerin tamamını bünyesinde barındırır.

Filmde Yusuf'un sık sık uykuya dalması, filmi adeta epizotlara bölerken, küçük ölümler ve yeniden doğuşları da temsil etmektedir. Filmde kuyu, bu ölüm/doğuş durumlarının önemli bir simgesidir. Kuyu, Yusuf'un karanlık, belirsiz ruh hallerini ifade ederken, hem taşrayı hem de kaderi tanımlamaktadır (Kaplanoğlu, 2010: 253). Buna göre kuyu, Yusuf'un, yazdığı bir şiire verdiği isim, küçükken

çıraklık yaptığı iş (kuyu duvarı inşası), rüyalarında içinden çıkamadığı yer ve (üç filmde de) hissettiği huzursuzluğu ifade eder.

Ölüm ve (yeniden) doğuş döngüsünde filme adını veren yumurta da, kılavuz kavram olarak farklı sahnelerde sık sık kullanılmıştır. Yusuf'un rüyasında kırılan yumurtanın ardından, küçük çocuk follukta yumurtayı arar ama bulamaz. Çünkü önerilen yumurta, artık, bir çocuğun bulmasına uygun olan yumurta olmayacaktır. Yusuf, çocukluğunu geride bırakmadıkça, yumurtayı bulamayacak ya da yumurta ona sunulmayacaktır. Nitekim filmin sonunda İstanbul'a dönme kararını son kez verdiği ancak bu kez de sürüyü koruyan köpek tarafından esir alındığında, ağlayarak yenilgiyi kabul eder ve adeta yeniden doğar. Bu, çocukluğunu geride bırakarak, annesinin isteyebileceği türden sorumlulukları üstlenmeye hazır hale evrilen yetişkin erkeğin doğuşuna işaret etmektedir.

Eve dönen Yusuf'a, aslında filmin başından beri sabırla onu beklemiş olan Ayla tarafından yeni, taptaze bir yumurta sunulur. Yusuf, yumurtayı, kadını ve iktidarı avucuna alır. Kahvaltı başlar. Yönetmen burada Yusuf'u, ilk kez mücadele ve korunma isteğiyle değil, kendi rızasıyla tepkisiz kalmayı tercih etmiş şekilde resmeder. Yusuf, Ayla'yla karşılıklı oturup sessizce kahvaltısını ederken, sanki yine gülümsemektedir. Yusuf, her zaman olmak istediği gibi huzurludur ve belki de seyircilerin yanından kendisini izleyen annesinin ona bıraktığı manevi mirasa ve evine geri dönmüştür.

Kaynakça

Büker, Seçil, Akbulut, Hasan, *Yumurta: Ruha Yolculuk*, Ankara, Dipnot Yayınları, 2009.

Gön, Aslı, "Yusuf'un Kadınları", *SineCine Sinema Araştırmaları Dergisi*, Ankara, Dipnot Yayınları, 2011-2(1) Bahar, 2011, s. 43-63.

Kabadayı, Lale, "Türk Sinemasında Dönemler ve Türler", İzmir, *Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Programı 2010-2011 Öğretim Yılı Ders Notları*, 2011.

Kaplanoğlu, Semih, *Yusuf'un Rüyası*, söyleşi: Uygar Şirin, İstanbul, Timaş Yayınları, 2010.

Terzioğlu, Ahmet, "Bir Mizacın İnşası: Yumurta", *Yönetmen Sineması-Semih Kaplanoğlu*, haz. Ayşe Pay, İstanbul, Küre Yayınları, 2010.

Aile Olmanın Dayanılmaz Ağırlığı: *Pandora'nın Kutusu*

*Şebnem Saltık**

İstanbul'un farklı semtlerinde yaşayan üç kardeş, Nesrin (Derya Alabora), Güzin (Övül Avkıran) ve Mehmet (Osman Sonant), Batı Karadeniz'deki köylerinden gelen bir telefonla yalnız yaşayan annelerinin kaybolduğunu öğrenir ve doğdukları köye doğru yola çıkarlar. Uzun süredir görüşmeyen üç kardeş, yol boyunca birbirlerini eleştirip yıllarca içlerinde birikenleri ortaya döker. Bir gece, yolun kapanması sonucu zorunlu olarak kamyoncu barınağında kalırlar. Sabah tekrar yola koyulurlar ve arabada Nesrin ile Mehmet arasında kavga çıkar. Kavga sonucunda Mehmet sinirlenip arabadan iner ve kardeşlerinden ayrılır. Nesrin ile Güzin annelerinin evine ulaşır, ev boştur. Mehmet de sonradan eve gelir ve köylülerle beraber annelerini aramaya başlarlar. Arama sonucunda anne Nusret (Tsilla Chelton) bulunur. İyi durumda olmayan Nusret Hanım, hastaneye götürülür. Çocuklar, annelerinin Alzheimer olduğunu öğrenir. Hasta annelerini köyde yalnız bırakamayacakları için üç kardeş İstanbul'a dönerken Nusret Hanım'ı da yanlarına alır. İlk önce büyük kızı Nesrin'de kalan Nusret Hanım birkaç kez evden kaçmaya çalışır. Nesrin, aile sorunlarını bahane ederek kız kardeşi Güzin'den bir süreliğine annesine bakmasını rica eder. Güzin bu teklifi zorla kabul etse de sevgilisiyle görüşebilmek için annesini, erkek kardeşi Mehmet'e bırakır. Mehmet'in evinde annesinin baskısı yüzünden kendi evinden kaçan Nesrin'in oğlu Murat (Onur Ünsal) kalmaktadır. Murat anneannesini uzun yıllar sonra ilk kez görmüştür. Bir gün sonra annesini evine getiren Güzin, yaşamdaki mutsuzluğunun sebebi olarak onu suçlar. Güzin'in evinden de kaçmaya çalışan Nusret Hanım'ı, kızları bir bakımevine yatırır. Nusret

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü yüksek lisans özel öğrencisi.

Hanım'ı ziyaret için bakımevine giden Murat, verdiği kararla anneannesini kaçırır. Murat ve Nusret Hanım, Batı Karadeniz'deki köye geri dönerler. Kendi evinde daha huzurlu görünen Nusret Hanım karşıdaki dağları izler. Torunundan habersiz dağlara doğru gitmeye çalışır fakat Murat son anda onu yakalar. Akşam olduğunda torun ve nine yan yana oturduklarında Nusret Hanım, Murat'a dağların onu çağırdığını, dağlara gitmek istediğini söyler. Sabah olduğunda Murat uyanır ve Nusret Hanım'ın evde olmadığını fark eder. Dışarı çıktığında uzaktaki patika yolda anneannesini görür, Nusret Hanım dağlara gitmektedir. Murat bir an tereddüt eder ancak sonra onun gitmesine izin verir.

Pandora'nın Kutusu (yön. Yeşim Ustaoğlu, 2008) mitolojik bir efsaneye gönderme yapmaktadır. Günümüz olayları içine yerleştirilmiş bu efsane, konu çerçevesinde farklı yapılansa da temel düşünceyi korumuştur. Filme ismini veren mit "Pandora'nın Kutusu" hikâyesinden gelmektedir. Bu mitte Pandora isimli kadın, Zeus'un ona verdiği ve açmamasını söylediği kutuyu açar ve bütün kötülükler yeryüzüne yayılır. Kötülüklerin çıkmasını engellemek isteyen Pandora kapağı kapatmayı başarır, fakat kutunun içinde bir tek "umut" kalmıştır (Erhat, 1996: 237). İnsanoğlunun umudunun kutuda kilitli kaldığı bu mit, Yeşim Ustaoğlu'nun filminde bir ailenin öyküsüne taşınır. Filmin başında üç kardeşin Karadeniz'e giderken yol boyunca kendileriyle ve birbirleriyle hesaplaşmaları gün yüzüne çıkar. Filmin henüz başında Pandora'nın kutusu açılmaktadır, olumsuz olan her şey ortalığa saçılır. Filmin geneline sahip olan ve izleyicinin yakından duyumsadığı his gibi, bu üç karakterin sadece umutları yoktur. Olumsuzluklar ve kötü hayatları içinde boğulmuşlardır.

Film, Batı Karadeniz ve İstanbul arasında gidip gelmelere dayansa da, filmin umutsuz yapılanması en çok İstanbul'da hissedilir. İstanbul, mitolojideki gibi, insana dair ama aynı zamanda onu insanlıktan çıkaran bütün kötülükleri barındıran bir kutu gibidir. Dışarıdan göz kamaştırıcı bir şehir gibi görünse de, aslında içinde hainliği ve yapmacıklığı barındırmaktadır. Şehir içinde yalan bir dünya yaşanır. Filmdeki diğer önemli mekânın bulunduğu Batı Karadeniz'deki köy ise, İstanbul'un yapmacık dünyasından kaçışı, doğal olanı ve özgürlüğü simgelemek üzere planlanmıştır.

İki mekân arasındaki tutsaklık-özgürlük zıtlığına yönelik olarak, örneğin, Nusret Hanım'ın şehirde yaşadığı rahatsızlık ve bunalmışlık hissini vermek mümkündür. Nusret Hanım, büyük kızı Nesrin'in

evindeyken pencereden baktığında yığın halindeki binaları, yüksek duvarlı siteleri görür. Kendini, hareket özgürlüğünü kısıtlayan bir yere hapsedilmiş gibi hisseder. Yalnız kaldığında kaçmaması için kapının üstüne kilitlenmesi, evin içinde sıkılıp pencereden dışarı bakmak istediğinde jaluzinin ona engel olması ve pencereyi açamaması, şehrin onun için bir tutsaklık yeri olduğunu gösterir. Bu tutsaklık, şehrin her kesiminde, Mehmet'in kaldığı varoş sokaklarda da, Nesrin'in kaldığı elit semtte de vardır. Mekân kullanımı film içerisindeki zıtlıkları, karşılaştırmaları destekler niteliktedir. İç mekân olarak Nesrin'in, Güzin'in ve Mehmet'in evlerine karşıt köy evi kullanılırken, dış mekân olarak İstanbul sokakları ve Karadeniz'in dağları, eski nesil ve yeni nesiller arasındaki kopukluğa yönelik zıtlığı pekiştirmektedir. Film için seçilen iç mekânlar karakterlerin de iç dünyalarını yansıtır. Nesrin'in evi dışarıdan düzenli, modern ve kusursuz görünse de, tezat bir şekilde kendi içindeki çarpıklığı, çatırdayan bir aileyi göstermekte, iç huzursuzluğu vermektedir.

Nusret Hanım, bir tek kendi evinde özgür ve mutlu olabileceğini hisseden, "normal" zihinlerin anlayamadığı gerçeğe ulaşmaya çalışan bir karakter olarak filmin harekete geçirici kişisidir. Nusret Hanım'ın çocukları Nesrin, Güzin ve Mehmet, kirlenmiş sahte dünya olan şehirde, gerçek benliklerinden kaçan ve herkes gibi maskeleriyle yaşayan karakterlerdir. Şehirdeki insanların taktığı maskelerle ilgili gösterge, Nesrin'in evinde yaşanan bir sahnede açıkça kullanılır. Annesinin izlemesi için Nesrin'in televizyonda açtığı sabah programlarından birinde, sunucu kadın, programa maskeyle çıkar. Programın resmettiği, aslında şehirdeki herkesin maske takıyor oluşu, neyin gerçek olduğunun neyin olmadığının birbirine karışmış olması ve bireylerin gerçek kimliklerini birbirlerinden saklamasının alışılmış olduğunun göstergesidir. Şehirdeki her birey, aslında bir oyuncudur. Emre Işık, modelsizlik, tözsüzlük ve referansların sabit bir gösterileni olmadığı, hatta gerçeğin ve doğrunun sorunsallaştığı çevrimsel bir zamanın içindeki görüntünün ta kendisi olarak "simülakr"ın her yerde karşımıza çıktığını söylemektedir (2000: 95). Baudrillard, "gerçek" ve "sahte" arasındaki farkı yok etmeye çalışan simülasyonun ve gerçeğin yerini alan simülarkrların kökensizlik üzerine temellendiğini söylemiştir (2003: 15-17). Medya, kötüye kullanılmış bir fikir önderliğiyle kişilere, bu gerçekten uzak maskeleri önermekte, sahte ve şablon kimlikler yaratmaktadır.

Filmde, üç kardeşin, ailelerinden ve geçmişlerinden uzaklaşarak taktıkları maskelere direnen ve bireyin dışıyla değil içiyle ilgilen-

diğini gösteren tek kişi, anneannesiyle iletişim kurmayı başaran Murat'tır. Murat, Nusret Hanım'ın ait olmadığı ve "normalleşemediği" bu sahte dünyadan kaçmasını sağlayacak olan, kurtarıcı rolünü üstlenir. Murat, Nusret Hanım'ı köyüne ve doğal olana ulaştırır.

Filmin ana çerçevesi, hastalığa yakalanmış bir anneyle hesaplaşma olsa da, asıl dikkat çekilen aile kavramıyla ilgili olumsuzlukların göz önüne serilmesidir. Aile içi ilişkiler, kardeşler arasındaki uzaklık, kişinin annesine, kardeşine, oğluna hatta kendisine nasıl yabancılaştığına dikkat çeker. Üç kardeşin yaşlı annelerini hayatlarının içine bir türlü yerleştirememesi, geçmişten kaçışın, günlük telaşların önde tutulduğunun, maddi değerlerin manevi değerlerden daha fazla önemsendiğinin ve ailedense bireyleşmenin tercih edildiğinin göstergeleridir.

Filmin iki karakteri, Nusret Hanım ve Nesrin, aynı aileden çıkan iki ayrı kuşak anneyi temsil eder. Nusret Hanım'ın gençliğinde çocuklarıyla fazla ilgilenmediği bilgisi, çocukların bencillik yapmalarının nedeni olarak gösterilir. Nusret Hanım'ın tersine Nesrin, kendi çocuğuyla aşırı derecede ilgilenmektedir. Ama bu durum da sağlıksızdır; çünkü bu aşırılık Murat'ın evden kaçmasına sebep olmuştur. Nesrin, annesine benzemek istememesi nedeniyle ailesini bir arada tutmaya çalışırken fark etmeden aslında onu dağıtmaktadır. Herkesi ve her şeyi kontrol altında tutmaya çalışır, çalıştıkça daha da çok sıkıntı yaşar.

Film, iki anne üzerinden, iyi aile olmanın formülünün "Bana yapılanı ben çocuğuma yapmam" gibi bir zıtlığa dayandırılmayacağının altını çizer. Aslında filmin en önemli özelliği, mutlu olunabilecek herhangi bir aile formülünü önermiyor oluşudur. Film, gösterilen kötü aile modellerinin eleştirisini yaparken, aile oluşumunun geneline umutsuz bakmaktadır. Yönetmen Yeşim Ustaoğlu, filmini tanımlarken; yitirilen idealler, gerçeklikten kopmalar, önyargılar ve her an çatırdamaya hazır ikiyüzlü aile anlayışının ve bu durumun yarattığı bunalımların, iğreti ilişkilerin, iletişimsizliğin, yalnız kalmanın ve insana dair benzer her şeyin *Pandora'nın Kutusu*'nda saklı olduğunu dile getirmiştir (Ustaoğlu, 2008).

Filmde Nusret'in sürekli olarak dağına gitme isteği, Japon kadın yönetmen Keisuke Kinoshita'nın 1958 yılı yapımı (daha sonra yeniden çevrimi yapılan) *Narayama Türküsü* filmindeki sahneleri hatırlatır (bkz. Bozdemir, 2009: 22). Bu filmde yaşlılar, yaşamlarının sonuna geldiklerini hissettiklerinde bölgenin en yüksek dağı olan Narayama Dağı'na çıkarılmakta ve orada ölümü beklemektedir.

Nusret Hanım, bilinçli olmasa da sonunun geldiğini fark etmektedir ve onu çağıran dağa giderek, yıllarca omuzlarında taşıdığı hayatın ağırlığından, dağın içinde kaybolarak kurtulmak istemektedir. Nusret Hanım'ın huzur bulacağı yer, bu dağdır.

Film boyunca izleyiciye verilen umutsuzluk hissi, yaşama ya da ölüme direnmenin anlamsızlığının vurgulanmasıyla keskinleşmiştir. Şehir insanının kendinden bile kaçmaya çalışmasının gösterdiği sıkılmışlık hissi, yaşamın anlamlı bir biçimde geçirilememesine dayanmaktadır. Murat, en genç karakter olmasına rağmen, insanın istediği gibi yaşayıp hayatının anlamını bulması gerektiğini fark edebilen tek kişi olur. İyi bir yaşamı, yani yabancılaşmanın olmadığı, insanlar arasında sağlıklı iletişimin kurulduğu, iç huzurun bulunduğu, sıkılmadan ve kaçmadan yaşanılan bir hayatı sağlamak, zor da olsa mümkündür. Yönetmen Yeşim Ustaoğlu, "Benim kutumdan sadece kötülük çıkmıyor. İnsana ait olan her şey çıkıyor" (Akt. Akbıyık, 2009: 39) derken, iyi ile kötünün bir arada olmaya devam edeceğini, ancak insanlar isterse, iyi yaşama dair umudun da artık kutunun içinde kapalı kalmayacağını işaret etmektedir.

Kaynakça

Akbıyık, Serdar, "Yeşim Ustaoğlu: İstanbul'u Acısıyla Sıkıntısıyla Seviyorum", *CineDergi*, Sayı: 9, 1 Ocak 2009, s. 38-41, http://www.cinedergi.com/sayi/9/

Baudrillard, Jean, *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2003.

Bozdemir, Banu, "En Derininden Bir İç Hesaplaşma", *CineDergi*, Sayı: 9, 1 Ocak 2009, s. 22, http://www.cinedergi.com/sayi/9/

Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Altıncı Basım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2006.

Işık, Emre, *Öznenin Dili*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2000.

Ustaoğlu, Yeşim, "Yönetmen Görüşü", 2008, Erişim Tarihi: 18. 08. 2011, http://www.ustaoglufilm.com/pandoranin_kutusu/yonetmen_gorusu.html

Gönül Yarası: Aşkın Birden Çok Hali Üzerine

*Hülya T. Hamarat**

Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası* filmi, hayatını Doğu'da öğretmenlik yapmaya adamış Nazım (Şener Şen) ile kocası tarafından sürekli dövülen pavyon şarkıcısı Dünya (Meltem Cumbul) arasındaki aşkı konu almaktadır. Yıllarca ideallerinin peşinden gitmiş olan Nazım, eşine ve çocuklarına ilgi gösteremediği için eşi tarafından terk edilmiştir. Nazım'ın kızı Piraye (Devin Özgür Çınar) ve oğlu Mehmet (Güven Kıraç) İstanbul'da yaşamaktadır. Piraye bankada, üst kademede çalışan bir görevlidir. Küçükken geçirdiği hastalık sebebiyle çocuğu olmamaktadır. Bu yüzden eşiyle boşanmıştır. Nazım'ın oğlu Mehmet ticaretle uğraşmaktadır. Evlidir ve bir çocuk sahibidir. Nazım, Doğu'da görev yaptığı Alacaköy'den emekliye ayrılınca İstanbul'a eski yaşadığı yere döner. Emekli aylığı bağlanıncaya kadar arkadaşı Takoz'un (Sümer Tilmaç) taksisinde çalışması gerekir. Takoz, çocuklarının yanında barınamayan Nazım'ın yalnız kalmasını istemeyerek onun eczacı Berrin Hanım'la evlenmesini sağlamaya çalışır. Fakat Nazım, Takoz'un bu düşüncesine olumsuz yanıt verir.

Dünya, eşi Halil'in (Timuçin Esen) zulmünden kurtulmak için kızı Melek'le birlikte Antep'ten İstanbul'a kaçmıştır. Pavyonda çalışan Dünya bir gece Nazım'ın taksisine biner ve onunla arkadaş olur. Halil bu sırada İstanbul'a gelir ve Dünya'nın izini bulur. Nazım, Dünya'yı ve Melek'i Halil'den korumak için evine alır. Fakat Halil onları saklandıkları yerde de bulunca Nazım, Halil'le konuşur. Halil artık Dünya'yı dövmeyeceğini ve eve dönmesi için Nazım'ın karısını ikna etmesini istediğini söyler. Nazım, Halil'le konuştuklarını, birkaç gün sonra olsa da, Dünya'ya iletir ve istemese de Dünya'yı ve kızını Halil'le Antep'e gönderir. Halil'in verdiği sözde durmaması

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü yüksek lisans öğrencisi.

ve karısını dövmesi üzerine Dünya Nazım'dan yardım ister. Nazım Antep'e giderek Dünya'yla otogarda buluşur. Halil, Dünya'nın kaçtığını ve otogarda olduğunu anlar, otogara gelir. Önce Dünya'yı sonra kendini vurur. Dünya'nın ölmesini engelleyemeyen Nazım, Melek'i yanına alarak İstanbul'a döner.

Gönül Yarası filminin teması olan aşk, genel olarak psikolojik bir zihin meşguliyeti, insan varlığının temel bir yönü olarak değerlendirilmekte ve insanın doğası gereği ihtiyaç duyduğu bir çeşit tutum olarak ele alınmaktadır (Ercan, 2008: 18). Bu tutum *Gönül Yarası* filminde çok yönlü şekilde yansıtılmıştır. Filmde gösterilen ilk aşk öğesi yüce bir değere dayalı olan "vatan aşkı"dır.

Filmin ilk sahnesi Doğu'da, çatısı akan bir köy okulunda geçer. Çevre gözlemlendikçe, yaşam koşullarının zorluğuna dikkat çekilir. Zor şartlar altında çalışan Nazım, görevini terk etmeyen, ideallerinden vazgeçmemiş bir öğretmendir. Vatanına, mesleğine ve öğrencilerine o kadar bağlıdır ki, onlar için ailesi tarafından terk edilmeyi, yalnız kalmayı göze alabilmiştir. Sosyal demokrat bir Cumhuriyet aydını olarak tanımlanan Nazım'ın vatan sevgisi aile büyüklerinden kalan bir miras olarak gösterilmektedir. Nazım'ın dedesi İstiklal Gazisi, babası Cumhuriyet Halk Partili bir eğitim gönüllüsüdür. Nazım da dedesinin ve babasının çizdiği yoldan gitmiştir. Bununla birlikte Nazım'ın idealistliğinin ve dünya görüşünün şekillenmesinde, resimlerini okuldaki panoya astığı kişilerin de etkisi olduğu açıktır. Bu kişilerden biri Şair Nazım Hikmet'tir. Murat Soydan, *Gönül Yarası* filmini çözümlediği bir makalesinde Nazım karakterinin düşünceleri hakkında şu yorumu yapmıştır. "(...) Nazım Öğretmen, Nazım Hikmet'in "Ben yanmasam, Sen yanmasan, Biz yanmasak, Nasıl çıkar karanlıklar aydınlığa..." dizelerini, "Ben gitmesem, Sen gitmesen, Biz gitmesek, Nasıl çıkar bu çocuklar aydınlığa" düşüncesine dönüştürmüştür" (Soydan, 2007: 12). Nazım, bir ülkeyi aydınlığa çıkarmanın yolunun öncelikle çocukları cehaletten kurtarmaktan geçtiği inancına sahiptir. Bunun için ülkenin en ücra köşelerine, kararlı bir şekilde eğitim vermeye gitmiştir. Görevinin bittiği gün çocukları yine yalnız bırakmamış, onların yaşamlarını biçimlendirecek, onlara ışık tutacak kişileri örnek göstermiştir. Panoda yer alan Mustafa Kemal Atatürk'ün, Nazım Hikmet'in ve Uğur Mumcu'nun resimleri bunun bir göstergesidir. Nazım zorluklarına rağmen yürüdüğü bu yolda pişmanlık duymamış fakat bazen kendisini sorgulamıştır. Bu sorgulama Nazım'ın, kızı Piraye'yle bankada konuştuğu sahnede izleyiciye gösterilir. Nazım, "Ben niye ken-

dimi yalnızlığa mahkûm ettim, niye ailemin beni terk etmesini engelleyemedim bilmiyorum" diyerek kendiyle hesaplaşma işine girer. Bununla birlikte Nazım, bir daha dünyaya gelse yine aynı yollardan yürüyeceğine vurgu yapar. Bu onun idealistliğinin ve vatanseverliğinin bir göstergesidir.

Gönül Yarası filminde işlenen diğer bir aşk öğesi ise Halil, Nazım ve Dünya arasındaki kadın-erkek ilişkisine dayanan yani daha "fiziki olan aşk"tır. Halil, Dünya'ya karşı hissettiği duygular için toplumun değer yargılarını çiğnemiş, Dünya'yı pavyondan çıkarmış, resmi nikâh kıymıştır. Halil bu nedenle kendi ailesini karşısına almış, evlatlıktan reddedilmiş ve yaşadığı olumsuzluklar yüzünden işini kaybetmiştir. Halil, Dünya için mücadele vermiş fakat Dünya'ya yönelik kıskançlığı ve uyguladığı şiddet yüzünden onu kendinden uzaklaştırmıştır. Dünya, Halil'i çevresinde görmek istemese de Halil, onu kendi dünyasına dahil etmek için savaşmaktadır. İstanbul'a gelmesi, Dünya'yı tekrar kazanmaya çalışması ve Nazım'dan yardım istemesi bunun göstergesidir. İçindeki kıskançlığı ve aşkı uç noktalarda yaşayan Halil, Nazım'ın tersine, şiddet, hırs, intikam gibi hislerle hareket etmektedir. Ona göre Dünya'yı öldürürken bile ondan ayrı kalmayı göze alamayıp intihar etmek, aşkının bir göstergesidir. Çünkü eşi onun "tek dünyasıdır" ama sevgisi sadece kendi istediği şekilde gerçekleşirse vardır.

Dünya gerçek aşkı önce Halil'de bulduğunu düşünmüştür. Hem içinde bulunduğu yaşamdan kurtulacağını sanarak, hem de Halil'in yakışıklılığına aldanarak onunla evlenmiş fakat bu evlilikle daha da sıkıntılı bir yaşama girmiştir. Dünya yaşadığı hayattan ders çıkartarak, aşkın yakışıklılık ya da güzellikle ilişkisi olmadığını, önemli olanın şefkat ve merhamet olduğunu kızına anlatır. Kendisinin aşkı bulmakta geç kaldığından yakınmakta, kızının ise gerçek aşkı kendisi gibi sıkıntı çekmeden bulmasını dilemektedir. Dünya'nın geç bulduğu aşkla kastettiği aslında Nazım'dır. Nazım genç ya da yakışıklı değildir ama Halil'e göre huzuru ve bilgeliğiyle güven vericidir. Bu anlamda Nazım, Dünya'nın hayat kargaşasından sıyrılıp mola verdiği bir istasyon gibidir. Dünya, Nazım'ın bu dinginliğinde huzuru bulmuştur ve gerçek aşkı artık bu şekilde tanımlamaktadır. Bu noktada yönetmenin, aşkın ifade edilmesinde, bireyin yaşamının her evresinde farklı bir tanımlamaya ihtiyaç duyacağını düşündüğünü dile getirmek olanaklıdır. Bu aşk, toplumun önyargılarını, değerlerini, yaş, kültür, eğitim farklarını göz ardı eden fakat hiç dile getirilmeyen bir aşk da olabilir.

Nazım ideallerinin peşinden gittiği için uzun süre yalnız kalmıştır. Bu yüzden de sevgi arayışı içindedir. Özlemini duyduğu hisleri Dünya'da bulur ve o da Halil gibi Dünya'ya olan aşkı için mücadele eder. Bunun için arkadaşı Takoz'un ve çocuklarının tepkilerine aldırmamaya çalışır. Nazım'ın yaşamı boyunca sürdürdüğü direnme hali, onun özlediği aşka kavuşmasına yetmemiştir. Nazım daima aileden ve onun temsil ettiği kavramlardan uzak duran ve kaderciliği reddeden bir karakter olmuştur. Ona göre bireyin aile içinde karısı ve çocuklarıyla bütünleşmesindense, bir öğretmen olarak kendisini öğrencileri için feda etmesi daha yüce bir değerdir. Bu anlamda Dünya'da aşkı bulması da, genç kadının onda asla kaybolmayan bu değere hitap eden bir yönünün olmasından kaynaklanmaktadır.

Nazım, filmin ilk sahnelerinde anlattığı gibi öğretmenlik yaşamı boyunca birçok acı olaya şahit olmuştur. Fakat gördüğü olaylara müdahale edememiş ve hayatı bir seyirci gibi izlemiştir (bkz. Scognamillo, 2005: 137). Nazım, Dünya için de mücadele eder, fakat hayatında müdahale edemediği olaylar gibi, onun gidişine de engel olamaz. Nazım ve Dünya arasında tensel bir yakınlaşmanın olmadığı aşk, Dünya'nın ölmesiyle bir kırmızı karanfilde simgelenir.

Gönül Yarası filminde Yavuz Turgul, Doğu ve Batı toplumları arasındaki farklılıkları yansıtmıştır. Bunlar; hem kültürel boyuttaki farklılıklar hem de modernleşmenin getirdiği bilim, kitlesel üretim, kentli olma gibi alanlarda yaşanan farklılıklardır. Kültürü, günlük yaşamı biçimlendiren, toplumsal anlamları ve ilişkileri devam ettiren o toplumun oluşmasını ve ortak bir yapıya sahip olmasını sağlayan nitelikler olarak tanımlamak mümkündür (Uluç, 2002: 89). Bir toplumun değerleri, inançları, konuşma ve giyinme biçimleri kültürü biçimlendirmektedir. *Gönül Yarası* filminde de Doğu'nun (Alacaköy) ve Batı'nın (İstanbul) kültürünün farklı biçimlere sahip olduğu gösterilmiştir. Alacaköy'de kerpiç ev yapıları İstanbul'da beton binalara dönüşmüş, konuşma ağızları ve konuşulan dil İstanbul'da farklılık göstermiştir. Nazım'ı, genç, yaşlı, çocuk, kadın tüm köylülerin birlikte uğurlaması ve köyün en yaşlısının onu "derviş", "dede" ve "baba" olarak adlandırması Nazım'a verilen değeri ve saygıyı göstermektedir. Nazım aynı saygıyı İstanbul'da çocuklarından, gelininden ya da torunundan göremez. Nazım'ın, hızlı üretim ve tüketim gibi unsurlarla ilgili uyumsuzluğu, bu unsurların birey üzerinde yarattığı yabancılaşmayla ilişkilidir. Nazım'ın bireysel olarak yaşadığı bu sıkıntı aynı ülkenin içinde hatta aynı şehir içinde farklı bölgelerde yaşanabilmektedir. Alacaköy'de teknolojik iletişim

ürünlerinden telefonun bile kullanılmadığı görülür. Nazım, köyden ayrılırken İstanbul'daki evinin adresini, muhtara mektupla yollayacağını ima eder. Öğrencilerinden de geleneksel haberleşme ürünü olan mektupla haber almaktadır. Buna karşın İstanbul'daki Nazım'ın torununun on beş yaşında cep telefonuna sahip olması yaşıtlarıyla arasındaki zıtlığı vurgular. Köydeki toprak yolların yerini, şehirde asfalt yollar, ulaşım aracı olarak binek hayvanlarının yerini ise motorlu taşıtlar almıştır. Bunun yanı sıra Alacaköy'ün dağlık ve düzlük alanlarında ticaret yapıldığına ya da sanayiye yönelik herhangi bir iz yoktur. İstanbul'da ise ticaret ve sanayi gelişmiştir, sokaklarda da gece gündüz bir hareketlilik, bir kalabalık mevcuttur. Bu kalabalık, şehre göçün fazla olduğunun göstergesiyken, Alacaköy'ün tenhalığı ise köyün göç verdiğinin belirtisidir. Tüm bunlar Doğu ile Batı arasındaki yaşam farklarını özetlemektedir.

Söz konusu farklılıklar, içerisinde, geleneksel-modern zıtlığını barındırmaktadır. Toplum yapısı sosyal, ekonomik ve siyasi olaylarla zaman içinde değişmekte ve bu yapı içinde geleneksel değerler yavaşça kaybolmaktadır. Samuel Huntington toplumların moderne doğru ilerlerken farklı süreçleri olacağını belirtmiştir (Akt. Önür, 2002: 15). Toplumlar, aşamalı bir biçimde değişmektedir ve bütün toplumların Batı toplumlarına benzeme yönünde bu aşamaları geçtiği kabul edilmektedir. Toplumlar evrildikçe birbirine benzeyecek ve geleneksel değerlerin yerini farklı değerler alacaktır. *Gönül Yarası* filminde Yavuz Turgul, eski değerler ile yeni değerleri karşılaştırmış ve bu değerler arasında sıkışıp kalan insanları anlatmıştır. Nazım'ın torununun onunla hiç ilgilenmemesi, gelininin Nazım'ı evinde istememesi, sahip olunan geleneksel değerlerin önemini yitirmesi olarak gösterilmektedir. Filmde pavyonların olduğu arka sokaklar şehrin kirli yüzünü temsil ederken, kentin farklı değer yargılarına sahip olduğunu da betimlemektedir. Nazım'ın farkında olmadan taksici gençlerin sırasını almasıyla, taksicilerin onu sert bir dille uyarmaları hatta işin kavgaya doğru gitmesi de toplumun çıkarlar doğrultusunda yapılanmasına örnek oluşturmaktadır. Yeni dönemin değerlerinde kişiye yaşı nedeniyle saygı duymak yerine, onun "nam"ını oluşturan eylemlere bakılmaktadır. Nazım'ın taksicilerden fiziksel bir şiddet görmemesinin sebebi Nazım'ın yaşı değil, arkadaşı Takoz'un namıdır.

Bunlara rağmen Nazım'ın çocuklarıyla arasındaki ilişki biçimi, aile yapısına verdiği önem ve çocukların baba figürüne bakışı, yine geleneksel toplumda pek rastlanmayan bir durumu işaret eder. Na-

zım, ideallerine sahip çıkmış fakat farkında olmadan kendi çocuklarını sahip olduğu değerlerin arka planına atmıştır. Onları koruyup kollamaması, çocuklarıyla arasındaki bağların kopuk olmasına ve çocukların gözünde babanın uzak bir akraba gibi görülmesine sebep olmuştur. Yine de Nazım, eski değerleri temsil eden, yeniye ayak uyduramayan "yalnız kahraman" görünümündedir. Giydiği beyaz gömleği, hiç çıkarmadığı kravatı, hem kendisine hem çevresine saygısını göstermekte hem de sahip olduğu geleneği yansıtmaktadır. Geleneksel-modern farklılığı içinde yaşanan gelişmelere rağmen, eskiye özgü bazı davranışların büyük şehirde kaybolmadığı da filmde yansıtılmaktadır. Halil'in, kızı Melek'i kaçırıp ortalığı dağıtmasından sonra tekrar kahvehaneye gitmesi ve Nazım'ın arkadaşlarının onu karşısına alıp konuşarak nasihatlerde bulunmaları, yaşça büyük insanların gençlere gösterdiği özeni temsil etmektedir.

Gönül Yarası filminde Doğu-Batı zıtlığı, geleneksel-modern karşıtlığı gibi konuların yanı sıra, iki erkek arasındaki dostluk da dikkat çekmektedir. Bu unsur, Yavuz Turgul'un daha önce çektiği *Muhsin Bey* (1986), *Gölge Oyunu* (1990) ve *Eşkıya* (1996) filmlerinde de görülmektedir. *Muhsin Bey* ve *Eşkıya*'da Uğur Yücel-Şener Şen, *Gölge Oyunu*'nda Şevket Altuğ-Şener Şen arasında kurulan dostluk *Gönül Yarası* filminde Sümer Tilmaç-Şener Şen arasında bulunur (Bayburtluoğlu, 2005: 105). Takoz ve Nazım arasındaki tatlı sert atışmalar, Türk güldürü geleneğinde Hacivat ve Karagöz arasındaki ilişkiyi hatırlatmaktadır. Turgul'un önceki filmlerinde de bu unsuru kullanması, onun kendine özgü bir sinema dilini oluşturduğunun göstergesidir. Auteur yönetmenin, bir filmin ortaya çıkmasında tıpkı bir roman yazarı gibi en büyük sorumluluğu taşıyan ve filme kendi imzasını atan kişi olarak tanımlanması (Akt. Özden, 2000: 108) doğrultusunda, Yavuz Turgul'un, filmlerinde kendi üslubunu oluşturmuş olan ve vermek istediği mesajları bu üslupla seyirciye aktaran bir yönetmen oluşu dikkat çekicidir.

Yavuz Turgul, filminde, toplum içerisinde kadının konumuna ve toplumda kabul görmeyen yerlerde çalışan kadına bakış açısına da değinmiştir. *Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçiş* isimli makalelerinde Serap ve Nadir Suğur, modern topluma geçişte kadının toplumsal statüsünde önemli bir değişim yaşanmış olduğunu ve kadının geleneksel yapıya göre artık daha fazla eğitim olanaklarından yararlandığını ifade etmektedir (Suğur ve Suğur, 2010). Kadın artık kamusal alana çıkabilmekte, erkeklerle birlikte yönetsel ve bürokratik işlerde çalışabilmektedir. Kadının modern toplumda

çalışma alanında aktif rol alması, onun kamusal alanda söz sahibi olmasını bu da toplumsal yaşamda etkin rol edinmesini sağlamaktadır.

Filmde modern kadını temsil eden iki karakter, Piraye ve eczacı Berrin Hanım bulunmaktadır. Piraye bir bankada yönetici kademesinde çalışmakta ve yalnız yaşamaktadır. Yaşadığı olumsuzluklar onun özel yaşamını etkilese de kamusal alandaki hayatına etki etmemektedir. Yaşadığı hayat nedeniyle kimseden olumlu ya da olumsuz bir bildirim almamış, toplumsal alanda yargılanmamıştır. Seyirciye Berrin Hanım karakteri hakkında fazla bilgi verilmemektedir. Fakat görüldüğü kadarıyla Berrin Hanım dul, kendi ayakları üzerinde durabilen yalnız bir kadındır. Bu yalnızlığı, Nazım'la birliktelik düşünerek sonlandırmak istemektedir. Nazım aile ve onun temsil ettiklerine ne kadar uzaksa Berrin Hanım bu kuruma o kadar sıcak bakmaktadır. Karakterler iş yaşamında başarılı çizilmiş olsa da toplumsal cinsiyet yargıları içinde özellikler de sergilemektedir. Berrin ve Piraye karakterlerinin ortak özelliği, ayakları üzerinde durabilen başarılı kadın rolünün yanında bir erkeğe sığınma ihtiyacı duymalarıdır. Çünkü her iki karakter de duygusal anlamda yalnızdır. Bu yalnızlığı evlilik kurumuyla sonlandırmaya çalışmaktadırlar.

Filmde, Dünya "öteki" olarak nitelendirilmiştir. Dominique Schnapper'e göre öteki, esas olarak farklı ya da aşağıda kabul edilendir (Akt. Uluç, 2009: 18). Bu bağlamda Dünya, toplumda altsınıfta yer almaktadır. Dünya'ya yapılan ilk eleştiri Nazım'ın oğlu Mehmet'ten gelir. Mehmet, "Evine bir pavyon kadını almışsın!" diyerek Nazım'ın kararını beğenmediğini dile getirir. Diğer bir eleştiriyi Nazım'ın arkadaşı Takoz yapar. Takoz evlilik kurumunu onaylamakta ve arkadaşı Nazım'ın yalnız kalmasını istememektedir. Fakat Dünya'yı işaret ederek, "Bu kadın senin dengin değil, yani o bir Berrin Hanım değil" der. Dünya'nın toplum içindeki statüsü, başka bir kadınla karşılaştırılarak düşük görülmektedir. Piraye ve Berrin Hanım da Dünya'nın hem yaşına hem de konumuna eleştiri getiren kişiler arasındadır. Bu da "öteki"nin sadece erkek tarafından adlandırılmadığına, kadınların da bu toplumsal cinsiyet kalıplarını sürdürebildiğine örnek oluşturur.

Yavuz Turgul, *Gönül Yarası* filminde, Türk toplumu içinde yaşanan bazı sosyal konulara da yer vermiştir. Filmin başında Nazım, öğrencilerinin coşkulu bir şekilde söylediği Kürtçe şarkıyı, sınıfında Türk bayrakları içinde dinlemektedir. Aynı şekilde köyden ayrılırken köylülerin bazılarıyla Kürtçe vedalaşmaktadır. İstanbul'da

Dünya'yla gittikleri bir türkü barda Dünya anlamadığı Kürtçe bir şarkıyı duyduğunda ağlar. Bunun yanı sıra İstanbul'da ayrı nitelikteki insanların bir arada yaşayıp oluşturduğu yapıya da değinilmiştir. Takoz'un Nazım için İstanbul'da kiraladığı ev olan Madam Agarni'nin evi haçlarla doludur ve Nazım burayı gördüğünde mutlu bir ifadeyle, "Tıpkı eski günlerdeki gibi" der. Bu bağlamda Turgul, aynı toprak üzerinde dillerin ve ırkların değişik olmasının insani değerleri değiştirmediğine, ortak duyguların, coşkuların var olduğuna ve aynı toprak üzerinde bu duyguların sorunsuzca yaşanabileceğine olan inancını dile getirmektedir. Filmde değinilen diğer sosyal konular ise kız çocuklarının başlık parası karşılığında "satılması", çocukların maddi yetersizlikten dolayı okutulamaması ve tarlada çalıştırılması gibi noktalar üzerinde yoğunlaşır. Nazım, töre ve kültür adı altında yaşanan olumsuzluklarla ilgili olarak, meslek hayatının son dersinde hayat bilgisi dersi verircesine yorumda bulunur. Çocuklara; "Size kaderiniz budur, yapacak başka şey yok diyenlere inanmayın. Unutmayın kaderinizi alt edecek olan sizlersiniz!" diyerek kaderciliği reddetmelerini söyler.

Nazım kaderciliğe karşı tavrını Dünya'yla parkta yaptığı konuşmada da takınır. Yönetmen burada da yaşanan bir sosyal dramı Dünya'nın hikâyesi içinden vermektedir. Dünya henüz çocuk denilebilecek bir yaşta tecavüze uğramış, ailesi tarafından korunmak yerine öldürülmek istenmiştir. Dünya'ya tecavüz eden kişiye ise dokunulmamıştır. Dünya pavyonda çalışmasını, Halil gibi biriyle evlenmesini kadere bağlamakta ve zor durumda kalırsa kızı Melek'i de pavyona götüreceğini söylemektedir. Nazım Dünya'nın kaderci tavrına itiraz etse de anlattıklarının karşısında bir savunma yapamamış sadece susmuştur. Nazım kaderciliği reddetmesine rağmen hayatında yaşadığı birçok olayda –buna Dünya'nın ölümü de dahildir– kadere karşı gelememiştir.

Yavuz Turgul, *Gönül Yarası* filminde oyuncu isimleriyle çeşitli göndermeler yapmıştır. Bu göndermelerden ilki Şener Şen'in canlandırdığı Nazım karakterinde görülmektedir. İsmini aldığı şair Nazım Hikmet Ran ve onun vatanına olan sevgisi Nazım Öğretmen ile resmedilmiştir. Nazım Hikmet'in Kurtuluş Savaşı yıllarında ülkesi için şiirleriyle verdiği mücadeleyi, Nazım Öğretmen yıllar sonra aynı ülkenin eğitimi için vermektedir.

Filmdeki isimler üzerinden yapılan ikinci gönderme Devin Özgür Çınar'ın canlandırdığı Piraye karakteridir. Piraye, Nazım Hikmet'in en güzel aşk şiirleri yazdığı ve en uzun süre evli kaldığı

kadının ismidir. Nazım Hikmet'in bir dönem yazdığı şiirlerinin birçoğu Piraye Hanım'a duyduğu aşkı konu almaktadır. Piraye Hanım, sanat eleştirmeni eski eşi Vedat Örfi'yle ayrılınca Nazım Hikmet'le tanışmış ve kısa bir süre sonra evlenmiştir (Akt. Fuat, 2001: 10). Fakat yirmi yıla yakın süren evliliklerinin on üç yılını Nazım Hikmet cezaevinde geçirmiştir. Aralarında fiziksel anlamda mesafe olmasına rağmen kurdukları duygusal bağ, Nazım Hikmet'in tutuklu kaldığı son yıllara kadar korunmuştur. Fakat Nazım Hikmet tutukluluğunun son iki yılında onu ziyaret eden Münevver Hanım'a âşık olmuştur. Bunun üzerine Piraye Hanım ile Nazım Hikmet boşanmıştır. Gerçek hayatta yaşanmış olan Nazım ve Piraye aşkı, Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası* filminde farklı şekilde anlamlandırılmıştır. Ailesine gerekli ilgiyi, özeni göstermeyen Nazım Öğretmen özlemini duyduğu aşkı, kızı Piraye'nin isminde metaforlaştırmıştır. Bu bağlamda filmde Piraye karakteri özlem duyulan aşkı temsil etmektedir.

Gönül Yarası filmindeki isimlerle ilgili diğer bir gönderme ise Güven Kıraç'ın canlandırdığı Mehmet karakteriyle olmuştur. Mehmet, Piraye gibi Nazım Hikmet'in yaşamında yeri olan biridir. Nazım Hikmet, Piraye Hanım'la boşandıktan sonra Münevver Hanım'la birlikte olmuş ve bu birliktelikten oğlu Mehmet dünyaya gelmiştir (Nureddin, 1975: 398). Mehmet'in doğumundan sonra Nazım Hikmet'in yurtdışına gitmek zorunda kaldığı bilinmektedir. *Gönül Yarası* filminde, Mehmet karakteri Nazım Hikmet'in oğlu Mehmet'i simgelemektedir. Filmdeki Mehmet'in özelliği ise baba sevgisi görmeden büyümüş olmasıdır. Filmdeki Mehmet karakteri, içinde bulunduğu maddi konuma çalışarak ve üvey babasının desteğiyle ulaşmıştır. Ayrıca Mehmet, egemen düzenin, itibarın parayla elde edildiğini düşünen insan tipini yansıtmaktadır. Bunun için Nazım'la tartışmasında Nazım'ın takside çalışmasını gurur kırıcı bulduğunu söyler. Mehmet'in Nazım'a karşı sert çıkışlarının altında aslında babasına olan kırgınlığı yatmaktadır. Çünkü Nazım'ın "dünya görüşü" Mehmet'in ise "babasının inadı" olarak nitelediği durum, onların hayatının aile bütünlüğünden yoksun geçmesine sebep olmuştur. Mehmet, Nazım'ın Dünya'ya olan korumacı tavrını kıskanmış ve bunu "Allah'ın bir kadınını bile bizden daha çok korudun, yeter baba!" diyerek sitemini dile getirmiştir.

Filmde duygusal atmosferi oluşturan önemli bir öğe müziktir. Müzik hem diegetic materyal hem de diegetic olmayan materyal olarak kullanılmıştır. Dünya'nın pavyonda ya da otogarda söyledi-

ği türküler diegetic materyale örnek gösterilebilir. Dünya'nın kızına masal anlatırken fonda duyulan ve diegetic olmayan materyal olarak kullanılan müziği ise sadece seyirci duyabilmektedir. Martin Stokes'e göre müzik, mekânın atmosferini oluşturmaktadır (1998: 18). *Gönül Yarası* filminde müzikler kullanıldıkları bölümlerde sahneye ya hareketlilik katmış ya da sahnedeki duygusal yoğunluğu artırmıştır. Bu sayede de mekânın atmosferini oluşturmuştur.

Sonuç olarak Yavuz Turgul'un *Gönül Yarası* filmi, İstanbul'da karşılaşan idealist emekli bir öğretmenle pavyonda çalışmak zorunda kalan bir kadın arasındaki aşkın merkezinde, aşk ve farklı biçimleri üzerine düşünen ve düşündürten bir filmdir. Yaşamında vatana hizmet aşkını her şeyin üstünde tutan Nazım, ömrünün geçmiş yıllarını aile hayatından uzak, yalnız geçirmiş bir karakter olarak, ilk kez fiziksel ve duygusal olarak onu memnun edecek aşkı bulur. Eski günlere ve kaybedilen değerlere özlem duyan Nazım, beyaz gömleği ve kravatıyla şehrin kargaşasının içinden taksisiyle geçerken bulduğu Dünya'ya ve onun kızına ailesine göstermediği özeni göstermiş, belki de yaptığı bu ayrım yüzünden, tam da mutlu olacağı sırada âşık olduğu kadın öldürülmüştür. Sözcüklere dökülemeyen ve ölüm dışında hiçbir engeli tanımayan bu aşklar, gönülden gönüle ulaşarak kendi "sessiz" dilini izleyicinin de zihninde oluşturmuştur.

Kaynakça

Bayburtluoğlu, Sedef, "1980 Sonrası Türk Sineması ve Yavuz Turgul", İstanbul, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema TV Anasanat Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, 2005.

Ercan, Hülya, "Genç Yetişkinlerin Aşk Biçemleri ve Benlik Tipleri", Ankara, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eğitimde Psikolojik Hizmetler Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi*, 2008.

Fuat, Mehmet (der.), *Nazım ile Piraye Mektuplar 1*, İstanbul, Adam Yayınları, 2001.

Nureddin, Vâlâ, *Bu Dünyadan Nazım Geçti*, İstanbul, Cem Yayınevi, 1975.

Önür, Nimet, *Küreselleşen Dünyada İletişim ve Toplum*, Alp Yayınevi, 2002.

Özden Zafer, *Film Eleştirisi*, İstanbul, Afa Yayınları, 2000.

Scognamillo, Giovanni, *Türk Sinemasında Şener Şen*, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2005.

Stokes, Martin, *Türkiye'de Arabesk Olayı*, Çev. Hale Eryılmaz, İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

Soydan, Murat, "Yavuz Turgul'un Gönül Yarası Filminin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlenmesi", *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 18, 2007, s. 1-15.

Suğur, Serap, Suğur, Nadir, "Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçiş," http://www.aof.anadolu.edu.tr/kitap/IOLTP/1268/unite02.pdf, Erişim Tarihi: 10. 06. 2010.

Uluç, Güliz, *Medya Ve Oryantalizm*, İstanbul, Anahtar Kitaplar Yayınevi, 2009.

Uluç, Güliz, "Küresel-Yerel Kültürler Üzerinde Yeniden Düşünmek: Melez Kültürler", *Liberal Düşünce Dergisi*, Sayı: 27, 2002, s. 89.

Konuşmadan Anlaşmak: *Başka Dilde Aşk*

*Çağdaş Yazıcı**

Birey olmanın kendisi yüceltilirken, bireylerin yalnızlaşmasının ve yabancılaşmasının önünün alınamadığı, bu nedenle insanların birbirinden giderek uzaklaştığı ve kendi küçük dünyalarına hapsolduğu günümüzde, yönetmen İlksen Başarır ilk uzun metrajlı filmi olan *Başka Dilde Aşk* (2009) ile izleyiciye "Hiç konuşmadan anlaşmak mümkün müdür?" sorusunu yöneltmektedir. Basında daha çok "Türkçe altyazılı ilk Türk filmi" olma özelliğiyle yer bulan *Başka Dilde Aşk*, işitme engelli bir genç erkek ile toplum içerisinde "normal" sayılan bir genç kadının aşk öyküsünü anlatmaktadır.

Babasıyla geçinemediği için evden ayrılarak arkadaşıyla yaşamaya başlayan Zeynep (Saadet Işıl Aksoy), üniversiteden mezun olduktan sonra iş bulamadığı için istemediği halde bir firmanın *call-center* olarak tabir edilen çağrı merkezinde çalışmaktadır. Zeynep onu aldatmış olan aynı işyerinde çalıştığı sevgilisinden (Emre Karayel) yeni ayrılmıştır. Zeynep, bir gece arkadaşlarıyla gittiği barda Onur (Mert Fırat) ile tanışır. İşitme engelli olduğunu ilk başta fark etmediği Onur'dan hoşlanan Zeynep, daha sonra onun duyamadığını anlar. Kendisini affetmesi için sürekli tacizde bulunan Zeynep'in eski sevgilisinin aksine Onur iyi bir insandır. Onur'un engeli, ilk başta iki taraf için de tedirgin edici gözükse de Zeynep ve Onur birbirlerinden hoşlanırlar ve aralarında yavaş yavaş bir aşk gelişir.

Doğuştan işitme engelli olan Onur, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan ve yalnız yaşayan biridir. Mesleği grafik tasarımcılığıdır fakat iş bulamadığı için bir üniversitenin kütüphanesinde çalışmaktadır. Onur ve Zeynep arasındaki ilişki ilerlerken Zeynep'in arkadaşları Onur'un işitme engelli olmasından ötürü itiraz ve kay-

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü bütünleşik doktora öğrencisi.

gılarını dile getirmeye başlarlar. Bu ilişkinin Zeynep'e zorluklar getireceğini, Onur'un "diğer normal insanlar gibi" olmadığını ifade ederler. Bu ilişkiye dair çekincesi olanlar sadece Zeynep'in arkadaşları değildir. Eşi onu terk ettikten sonra Onur'u tek başına büyüten, hayatını oğluna adamış olan Onur'un annesi Kadife (Lale Mansur) de kaygılıdır. Kadife, Onur'un, ilişkinin sonunda hayal kırıklığına uğramasından ve özgüvenini yitirmesinden endişe etmektedir.

Her çift arasında yaşanabilecek sorunlar Onur'un engeli nedeniyle kendini eksik hissetmesiyle ilişkide sarsılmalara neden olur. Onur'un babasıyla olan geçmişine yönelik hesaplaşması, oğlunu korumak isteyen anne, kızlarının işitme engelli bir çocukla birlikte olmasını kabullenemeyen Zeynep'in anne ve babası faktörleriyle birleşince Onur ve Zeynep arasındaki aşk, iki kişilik olmaktan çıkar. Onur ve Zeynep, ilişkilerinin getireceği türlü zorlukların bilincinde olarak bir arada durmakta ısrar ederler. Özellikle Zeynep bu konuda gösterdiği çabayla Onur'a sürekli güven vermeye çalışır. Onur'la birlikte yaşamaya başlar, onun daha dışadönük biri olması için gayret eder, Onur'u kendi mesleğiyle uğraşması için teşvik eder ve en önemlisi, işaret dili öğrenerek Onur'u daha iyi anlamaya çalışır.

Onur'un babasıyla arasındaki sorun, çocukluğunda yaşadığı travmaya dayanmaktadır. Oğlunun duyamadığını ve dolayısıyla konuşamayacağını öğrenen baba, karısını da oğlunu da terk etmiştir. Psikanalitik anlamda çocuğun babayla özdeşleşme evresine denk gelen bu sarsıcı durum, Onur'un, erkek yapılanmasında eksik kabul edilen "öteki"lerden biri olarak görülmesine neden olmuştur. Lacan'a göre erkek, dilin içine doğar. Bebeğin cinsel kimliğini kazanacağı ve dili kullanma yoluyla sembolik düzene adım atacağı aşama olan ayna evresinde (Akt. Işık, 1998: 73), erkek çocuk babayla özdeşleşmesini onun gibi olarak gerçekleştirebilir. Onur'un bu evrede, sembolik düzenle olan ilişkisi eksik kalmıştır. Bu nedenle baba, onu reddetmiştir.

Lacan, erkek çocuğun babayla özdeşleşmesinin temelinde ona duyduğu aşkın yattığını söylemektedir (Akt. Abrevaya, 2002: 25). Çocuk babasını sevdiği için onunla özdeşleşebilir. Erkek çocuk, iğdiş edilme tehdidiyle anneden vazgeçerken aslında bu geçişi olanaklı kılan, babaya duyduğu aşktır. Onur'un babaya yöneltemediği sevgisi, onun sinirli bir yetişkine dönüşmesine neden olmuştur. Onur, önce babasının onu reddetmesi, sonra da toplumda hak ettiği yeri engeli sebebiyle alamaması nedeniyle, özne olanın dışında kaldığının farkındadır ve bu durumu öfkeyle dışa vurur.

Toplumsal cinsiyet olgusuna göre, "Erkek olabilmek için, kadınsı olmamak gerekir" (Abrevaya, 2002: 17). Bu bağlamda erkek, toplumsal sahnede fallusa yani güce ve iktidara sahip olduğunun işaretlerini vermelidir. Bu durum, erkeğin genellikle şiddet yoluyla dışavurumunun önünü açmaktadır. Onur'un ötekileştirilmekten ve anlaşılamamaktan kaynaklanan öfkesi, kütüphanede sinirlendiği öğrencinin üzerine yürümesine ve Zeynep'in eski sevgilisiyle kavga etmesine yol açar. Onur'un bu durumu, erkek dünyasında erkek kabul edilmeyi sağlayacak olan erillik ispatı isteği kadar, engelinin verdiği çaresizlikten de kaynaklanmaktadır.

Onur gibi geçmişinde yaşadığı sıkıntılar nedeniyle ötekileşen filmdeki diğer bir erkek, ana hikâyenin yanı sıra filmde işlenen çarpıcı yan hikâyelerden birinin kahramanı olan Onur'un ev sahibi ve alt komşusu Kamuran'dır. Elinden defterini düşürmeyen, yazdıklarınıysa buruşturup atan Kamuran, nişanlısını yine eril şiddete dayanan bir gasp olayı sırasında yitirmiştir. O günden sonra evin dışına adımını atmaktan korkan, eve kapanan ve ablasıyla yaşayan Kamuran, giyinişinden davranışlarına kadar eski dönemlerin insanı gibi görünür. Onur ve Zeynep'in arasındaki aşk, Kamuran'ın kendisini yeniden toparlayabilmesi, korkularıyla yüzleşmesi ve diğer insanlarla ilişki kurması açısından zorlayıcı olur.

Marks ve Engels, hem mantıksal hem de fiili olarak dilin, insanlararası etkileşimi öngerektirdiğini söylemiştir (Bottomore, 2002: 141). Bu nedenle dil, özünde toplumsal bir fenomendir. Filmde, Onur'un Zeynep'e, Zeynep'in de Onur'a uygun olup olmadığı, dil becerileri üzerinden değerlendirilir. Kadife, oğlunun "normalleşebilmesi" için konuşmaya çabalaması gerektiğini her zaman olduğu gibi duyumsamaktadır. Bu konuda kendisine destek olması için Zeynep'ten yardım ister. Onur, konuşmaya gayret ederse, kendisi duymasa da diğer insanların duyacağı kadar sesini yükseltebilmekte ve cümle kurabilmektedir. Yıllar önce babasının kendisini terk etmesiyle, babasının dilini de yasasını da reddetmiş olan Onur, Zeynep'e okuduğu şiirle, kendisinden yıllardır beklenen gelişmeyi aşkı için sağladığını hissettirir.

Kültürel algı, bireylerin kimliklerinin oluşumunda onları özneleştirmekte ya da nesneleştirmektedir. Bu doğrultuda toplumsal cinsiyet çerçevesinde rol modelleri güçsüzlükle ilişkilendirilemez. Güçsüz olan ya da istenene uygun olmayan birey, dışarıda bırakılmaya ya da kendi gibi olanlarla birlikte olmaya zorlanır. Kişinin kimliği, ne olduğundan çok, bu farklılığı ya da engeliyle belirlenir

hale gelmiştir. Bu önyargı, kişinin "iyi" ya da "kötü" olarak tanımlanmasına izin vermez. Birey, sadece öteki olarak algılanmasına yol açan engeliyle tanımlanır ve bunun üzerinden sürdürülen bir dışlama yaşar. *Başka Dilde Aşk* filminde dikkat çekildiği gibi, sosyokültürel anlayışın getirdiği tanımlamalar, aşkın da nasıl olması gerektiğini ve kimler arasında yaşanabileceğini belirlemektedir. Bununla birlikte Onur'un eksikliği, tarihsel süreç içinde toplum tarafından kurgulanan erkeklik kavramının tamamıyla dışında kalmamaktadır. Toplumsal normların, "normalliğin" ya da herhangi bir nedenle normal-dışılığın sınırında görülen iki insana odaklanan filmde, Onur, hayattan tam olarak kopuk değildir, kürek çeker, spor yapar. Josephine Donovan, "(...) erkeklerin fizyolojisi çoğu sporu tanımlar" derken (1997: 365), çağlar öncesinden bu yana erkek olanın fiziksel aktivite ve sağlamlıkla ilişkilendirildiğine dikkat çeker. Onur da işitme engelli diğer arkadaşlarıyla yaptığı bu sporda ödül kazanır ve bir yandan elinden alınan eril otorite, diğer yandan kendisine iade edilmiş olur.

Filmde işlenen diğer bir alt-hikâye, çağrı merkezi çalışanlarının öyküsüdür. Bu hikâye, anlatının ortalarına doğru filmi kapsar. Film, ana öykünün önemini bir süreliğine hafifleterek, izleyiciyi, Zeynep ve arkadaşları üzerinden, çağrı merkezlerinde çalışan insanların çalışma koşullarına tanık eder.

Çağrı merkezlerinde daha çok genç üniversite mezunları çalışmaktadır. Geçmişte benzerleri, ayrıcalıklarla donatılmış beyaz yakalı olan bu insanlar, şimdi, sömürüye ve neredeyse kölece çalışma koşullarına itilmiş ve buna razı olmak zorunda kalmıştır. Bölünmüş ofis sistemiyle kutu gibi bölmelerde çalışan, kulaklık ve ağızlarındaki mikrofonla hattın diğer ucuna yardımcı olmaya gayret eden bu modern zaman işçileri, onlara sürekli güler yüzlü olmayı ve pozitif düşünmeyi telkin eden yöneticileriyle, bir tekstil fabrikasında başlarındaki ustabaşının gözetimi altında çalışmak zorunda kalan işçilerden farksızdırlar.

İşleri dinlemek ve konuşmak olan bu insanlar, işyerinde birbirlerini görmekten ve duymaktan acizdirler. Filmde aktarılanlar, hizmet sektöründe çalışan eğitimli kişilerin yaşadıklarının, *Asri Zamanlar*'da (yön. Charlie Chaplin, 1936) üretim bandının başında neredeyse bir robota dönüşen ve çarkların arasında ezilip giden bir işçiyi canlandıran Charlie Chaplin'in parodileştirdiği durumla neredeyse bir asır sonra ne kadar örtüştüğünün gösterilmesi açısından ilgi çekicidir.

Kapitalizmin tüm ekonomik sistemi, yaşamı düzenleyen ve dengeleyen temel unsur olan "pazar"a dayanmaktadır. Fromm'a göre bu ilişki, insanlar arasındaki ilişkilere de uygulanabilirdir. Kişi kendini, pazarda tıpkı bir meta gibi sergileyerek çıkarına uygun biçimde satmaya çalışır (Akt. Dobrenkov, 1999: 113). Kişi kurallar ve alışkanlıklarla çevrilmiştir, bu kurallara uygun gelmeyen dışarıda bırakılır. Her bireyin yaşama karşı tavrı bu kurallarla belirlenir.

Söz konusu çalışma koşullarının ağırlığı Zeynep'te ve birçok arkadaşında maddi manevi çöküntü yaratır. Bu durumdan çıkmak için örgütlenme arayışına girerler ve çalıştıkları işyerinde küçük eylemler yapmaya başlarlar. Servis araçlarında nasıl ve ne şekilde organize olmak gerektiğini konuşurlarken, bu girişimlere tanık olan Onur da çağrı merkezi çalışanları için bir web sitesi kurmaya başlar.

Bu konudaki çabaları, düzenledikleri bir basın açıklamasına polisin müdahale etmesi ve topluca gözaltına alınmalarıyla bitse de, bu süreç, Onur ve Zeynep'in bir arada üretebilecekleri düşüncesini edinmelerini ve yakınlaşmalarını sağlar.

Ardından gelen yanlış anlaşılma ve ayrılma süreci, benzer filmlerde yaşanan, ilişkinin kopma noktasına gelerek test edilmesi formülüne uygundur.

Başka Dilde Aşk, filmin başında "Hiç konuşmadan iki insanın anlaşıp anlaşamayacağına" dair sorduğu soruyu derinleştirmekte ve "Hiç konuşmadan iki insan âşık olabilir mi?" sorusuna dönüştürmektedir. Zeynep ve Onur'un farklı hayatları ortak bir noktada birleşip değişmiştir. Onur, sessizliğinin mazur görülebileceği bir işte, kütüphanede çalışır, cesur bir kadın olan Zeynep ise ailesine, arkadaşlarına herkese karşın aşkını yaşamayı tercih ederken, toplumun içinde inatla yaşamaya devam eden ötekiler olarak umut verirler.

Filmde, Onur'un yaşadığı ve Zeynep'le aşmaya çalıştıkları sorunlarda cisimleşen, toplumun kenarında konumlandırılma ve iletişimin sınırlı tutulması durumu, aslında sadece Onur'un sahip olduğu fiziksel engeli taşıyan kimseler için değil, farklı sebeplerle "ötekileştirilen" yahut "anormal" görülen tüm kesimler için geçerlidir. Gerek Onur'un gerek Kamuran'ın gerekse işyerinde kolektif olarak benzeri bir iletişimsizliği yaşayan çağrı merkezi çalışanlarının deneyimledikleri, ötekilerin sayısının hiç de az olmadığının kanıtıdır.

Bu doğrultuda *Başka Dilde Aşk* filmi, yan karakterlerle ve öykülerle zenginleştirilmeye çalışılan yapısı, oyunculukları ve görsel atmosferiyle, kent, insan ve iletişim konularındaki sorunlara dikkat

çekmeyi başarmıştır. Belli bir yüzeysellikle olsa da, çağrı merkezi çalışanlarının yaşadığı sorunlara, bu çalışanların gerçekteki örgütlenme aracının ismiyle, yani *Gerçeğe Çağrı Merkezi*'ni kullanarak değinmesi ise filmin toplumsal içeriğini sahici kılmaktadır. Film bu yönüyle, aynı zamanda, yeni yüzyılda çalışmanın aldığı biçim ve çalışanların bu biçime karşı örgütlenmesine dair bir kesiti göstermesi yönüyle de Türk sineması açısından bir ilki gerçekleştirmektedir.

Başka Dilde Aşk, bu ve benzer yönleriyle, insan olma değerinin engeller ya da toplumsal kuralların dayatmalarına bağlı olmadığına, seyirciye tanıdığı rahat izleme şansıyla birlikte dikkat çekmektedir.

Kaynakça

Abrevaya, Elda, "Maskenin Ötesindeki Erkeklik", *Psikanaliz Yazıları-Erkeksilik*, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, Sonbahar 2002, s. 13-26.

Bottomore, Tom, *Marksist Düşünce Sözlüğü*, Çev. Mete Tunçay, İstanbul, İletişim Yayınları, 2002.

Dobrenkov, V.İ, *Marksizm ve Psikoanaliz*, Çev. Ali Özdoğu, İstanbul, Sorun Yayınları, 1999.

Donovan, Josephine, *Feminist Teori*, Çev. Aksu Bora vd., İstanbul, İletişim Yayınları, 1997.

Işık, Emre, *Beden ve Toplum Kuramı*, İstanbul, Bağlam Yayınları, 1998.

Kara Murat'tan Bu Yana Sinemada Tarihi Karakter Yaratma Sorunu ve *Fetih 1453*

Kemal Güleç[*] & *Dilara Özmen*[**]

Yönetmenliğini Faruk Aksoy'un yaptığı *Fetih 1453* (2012) toplumsal belleğimizde önemli bir yere sahip olan İstanbul'un fethini konu edinmektedir. Osmanlı tarihinde İstanbul'un fethi, devletten imparatorluğa geçişin simgesi olarak yer alır. Fetihle Osmanlı Devleti yükselme dönemine girmiş ve II. Mehmet yani Fatih Sultan Mehmet bu dönemin ilk padişahı olarak tarihe geçmiştir. II. Mehmet, "zafer kazanan, fetheden"[***] anlamına gelen "Fatih' unvanını, tarih boyunca defalarca kuşatılıp ele geçirilemeyen İstanbul'u fethetmesiyle almıştır. 29 Mayıs 1453'te İstanbul'un fethiyle Doğu Roma İmparatorluğu'nun bin yüz yirmi beş yıllık başkenti ele geçirilerek, imparatorluğun varlığına son verilmiştir (Yücel ve Sevim, 1991: 24; Mantran, 2002: 107).

Fetih 1453 filmi tarihsel eleştiri açısından irdelendiğinde ilk olarak sinemanın toplumsal hafızayı inşa etme sürecindeki etkinliğinin ele alınması gerekmektedir. Toplumsal hafızayı oluşturmak, film ve izleyici arasında, düşünceyi yaratma ve tarihe dayalı bilgiyi kullanarak gerçeği yeniden inşa etme süreçlerini işaret etmektedir. Öyküsündeki vurgunun belirli anlamları taşıması, popüler eğlence aracının anaakım yapımlarından biri olma iddiasındaki filmin, altı yüz yıl öncesinin ideolojisini yansıtmaktansa, günümüzün ideolojileriyle beslendiğinin kanıtını oluşturur. Bu ideoloji, dinler arası çatışmaya karşı verilen mücadelede başarıya ulaşılacağına dair yüceltme hissinin seyirciye aktarılmasıdır. Tarihsel bilgileri, ders kitaplarındaki verilerden daha derine inmeyen şekilde yansıtan film, bu ideolojiyi birinci derecede önemsemesi nedeniyle, öykü anlatımında, karakter yapılanmasında, senaryo-seyirci bağının kurulmasında sinemasal anlamda doğru tercihlerde bulunamamıştır.

---

* Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü yüksek lisans öğrencisi.

** Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü yüksek lisans öğrencisi.

*** T.D.K. Büyük Türkçe Sözlük, http://tdkterim.gov.tr/bts/, Erişim Tarihi: 02.03.2012.

Susan Hayward, toplumların eskiye ait konularının, tarihsel filmlerde yüksek derecede öyküleştirildiğini söylemektedir (2006: 205). Otantikleştirilen öyküler, farklı bir amaca hizmet etmeye başlar. Bu doğrultuda tarihsel filmler, ideolojik fonksiyona sahip olur. Tarihsel filmler, ulusal tarihi, sıradan insanlar için yeniden kurgular ve kolektif geçmişleri olarak, yeniden düzenlenmiş şekilde seyirciye öğretir. *Fetih 1453* filminin geçmişe yönelik kurgusu, "Büyük Osmanlı ruhu"nun günümüzde oluşturulması arzusunun dışavurumunu işaret etmektedir. İstanbul'un fethinin başarısının resmedilmesi, İslam-Türk kültürüne ait bir mitos olarak vurgulanmasının ideolojisini sunar. Mircea Eliade mitos kavramını, "başlangıca dair kutsal öykü" olarak tanımlamıştır (1993: 23). Eliade'ye göre bu öykü gerçek ve kutsal olanı betimler. *Fetih 1453* filminin kutsal dayanağının oluşturulması, Hz. Muhammed'in İstanbul'un fethini müjdelemiş olması bilgisine dayandırılmaktadır. Film, anlatıcının, müjdelemenin aktarılmasıyla kutsallaştırılan öyküye vurgu yaparak başlar. Bu şekilde ilk olarak dini yapıya, ikinci olarak da Osmanlı'nın torunları olma niteliğine atıfta bulunularak, dini ve milli duygular yüceltilmektedir. Bu sayede eylemin seyirciler tarafından sahiplenilmesi amaçlanmakta, kuşatmanın sonucu bütün izleyiciler tarafından bilinse de, Fatih'in "Hıristiyan âlemini" yenerek İstanbul'u fethetmesinin gurur duyulacak unsur olarak baştan kabul edilmesiyle seyirciye katarsisin yaşatılacağı öngörülmektedir. Ancak film, anaakım-popüler filmlerde gerçekleşmesi beklenen bu, haz edimi sonucu gerçekleşen katarsisi sağlayamaz.

Katarsisin sağlanamamasının temelinde filmin senaryosunun dramatik eğriye uygun ilerlemeyişi bulunmaktadır. Temel olarak giriş-çatışmaya dayalı gelişme-doruk noktası ve sonuçtan oluşması gereken ve anaakım sinemada bu düzenle uygulanan dramatik eğrinin (bkz. Miller, 1993: 38) birçok aşaması filmde yer almamaktadır. Karakterlerin özelliklerinin tanıtıldığı giriş bölümünde Fatih hakkında verilen bilgi; babasıyla sorunları olan, ilk tahta çıkışından sonra neden ayrıldığı anlaşılamayan ve babasının ölümü üzerine tekrar tahta çıkan genç bir sultan oluşuyla sınırlı kalmaktadır.

Gelişme bölümüne geçişi sağlaması gereken temel çatışma unsurunun eksikliği ya da yetersizliği de filmin başarısını etkilemektedir. *Fetih 1453*'te, anaakım sinema ve tür filmi örneklerinde görülen ve seyirciyi en baştan taraf tutmaya yönlendiren iyi-kötü, doğru-yanlış zıtlığı, senaryonun gelişimine katkı sağlayacak etkili bir çatışmanın kurulması için başarıyla oluşturulamamıştır. Fatih'in

İstanbul'u fethetme arzusu, stratejik bir genişleme isteği olarak resmedilmemektedir.

Temel çatışma eksenindeki yetersizliğe ek olarak senaryoda kopukluklar mevcuttur. Fatih'in, örneğin Ceneviz ve Bizans gemilerinin Osmanlıları atlatarak Haliç'e ulaşmasına itirazı ile denize sürdüğü atıyla ilgili bölümün ya da Fatih'in hocası Akşemsettin'in morali bozulan orduya ve öğrencisine moral vererek kuşatmanın başarıya ulaşmasındaki rolünün* verilmesindeki yetersiz kalış, "Seyirci nasıl olsa bilir" mantığına göre yapılan bir düzenlemenin işaretidir. Fatih'in karakter dönüşümüyle kuşatmaya tekrar bağlanması inandırıcı olamamış ve filmin başında kılıç talimi yaparken Ulubatlı Hasan'ı yenerek "tahta oturmaya hazır hale geldiğine dair" hissettirilen bilgi, sonuçlandırılamamıştır. Fatih'in fethin gerçekleşmemesi nedeniyle ümitsizliğe kapılmış olarak gösterilmesi, uzun süreceği başından tahmin edilen kuşatmaya, Osmanlı ordusunun psikolojik olarak hazır olmadığı izlenimini yaratmaktadır. Genel olarak anaakım tarihi tür filmlerinde, karakterin daha önce üstesinden gelemediği bir durumu aşarak kendisini gerçekleştirmesi ve kahramanlığa evrilmesi beklenmektedir. Akşemsettin'in dönüştürücü etkisi, seyirci daha önce bu dönüşüme hazırlanmadığı ve Fatih'in İstanbul'un fethi için yaptığı planların dağınık şekilde vurgulanması nedenleriyle yetersiz kalmıştır. Bu anlayış, tür filmlerinde görülmesi alışık olunmayan biçimde, seyirciyi finale taşıyan gerilimi hafifletmekte ve doruk noktasında yaşatılmaya çalışılan katarsisin etkisini ortadan kaldırmaktadır. Filmin doruk noktası olması beklenen Ulubatlı Hasan'ın sancağı surlara dikmesi eylemi de bu nedenle yeterince güçlü değildir.

Karakter yapılanması açısından filmin, derinlemesine karaterler yaratmak yerine tiplemeleri tercih ettiği görülmektedir. Kültürel ötekilik, kimliklerin tanımlanmasında seyircinin zihninde yer etmiş önceki fetih ve kahramanlık filmlerine göndermede bulunacak biçimde yüzeyseldir. Buna göre "domuz eti yemek, şarap içmek, kuşatma altında olsa dahi eğlenmek ve düşmanı hafife almak", "gâvur" olanın temel özellikleri şeklinde verilmektedir. Bu özellikler, tarafları basitçe tanımlamakta ve her iki tarafı da yüzeyselleştirmektedir. Bu doğrultuda yeniden inşa edilen söylem, kahramanın "yenilmez oluşunun kabulü"nün geçerliliği üzerinedir. Karakter yapılanmaları ve öykünün gelişimi konusunda "Gerçekte ne oldu?" sorusu, seyir-

* Aslında Akşemsettin'in kuşatma alanına gitmediği, yazdığı mektupla Fatih'e moral verdiği bilinmektedir (bkz. Yücel ve Sevim, 1991: 22).

cinin zihninde bu nedenle yanıtlanamazken, film, belleği kendi tanımlamasına göre oluşturmaktadır.

Fetih 1453'de saptanan bu durum, 1972-78 yılları arasında Natuk Baytan tarafında çekilen *Kara Murat* serisinde de gözlenmektedir. *Kara Murat* filmleri serisi Fatih Sultan Mehmet dönemini ve Fatih'in fedaisi Kara Murat'ın maceralarını konu almıştır. Bu filmlerde Fatih ve Hıristiyan âlemine karşı mücadelesinde ona eşlik eden Kara Murat'tan oluşan ikili yapı bulunur. Çekilen altı *Kara Murat* filminde, serüvene dayalı öyküler vardır ve tarihsel kişiliklerin seçiminde bir "tarih bilinci"nden bahsetmek mümkün değildir (Özgüç, 2005: 32).

Fetih 1453 filminde de, *Kara Murat* filmlerine benzer biçimde, Fatih Sultan Mehmet ve Ulubatlı Hasan'dan oluşan ikili yapı görülmektedir. Kara Murat ve Ulubatlı Hasan'ın sunumları da birbirine benzemektedir. Kahramanlık, savaşma becerisi, korkusuzluk, sadakat ve yakışıklılık gibi nitelikler, ikisinin de özelliğidir. Her ikisi de savaşmak konusundaki cesaretlerinin yanı sıra, aşklarının peşinden koşmaktan geri kalmazlar. Bu özellikler, izleyicinin olumlu kabulünü sağlamaya yöneliktir. Yaklaşık kırk yıl arayla çekilen *Kara Murat* filmleriyle *Fetih 1453* filmini bütçe ve teknolojik gelişmelerin sunduğu –özel efektler gibi– imkânlar açısından kıyaslamak tam olarak doğru değildir. Ancak *Fetih 1453* lehine olması beklenen bu duruma rağmen, önceki filmlerdeki Fatih ve fedaisinin sunumunda rastlanan yüzeyselliğin, *Fetih 1453*'te fazla aşılamadığı görülür. Filmde, Fatih Sultan Mehmet'in insani yönlerine vurgu yapma çabası bulunmaktadır, ancak bu durum bir karakter oluşumu için yeterli düzeyde değildir. Fatih'in İstanbul'u bir an önce fethetme isteği ve bu isteğin temelinde babasının başaramadığını gerçekleştirme arzusunun yatması, Fatih'i büyük ve müjdelenen bir sultandan çok, çocukluğuna dair problemlerini aşamamış bir kişi olarak yansıtmaktadır. Psikanalizde Oidipus kompleksiyle açıklanabilecek olan bu durum, babanın yasası karşısında güçsüzlüğünü hisseden erkek çocuğun, babanın yasasına uymasını ve bu yasayı sürdürmek istemesini işaret eder (Freud, 1998: 343). II. Mehmet'in babasının yasasını sürdürmekle beraber, ondan daha iyi olmak için verdiği mücadele, girdiği bunalımda otağında otururken babasından kalan tespihi koparmasıyla verilmeye çalışılır. Geleneği kırarak, gemileri karadan yürütme kararı –filmde vurgulanmamakla beraber– bu anda verilmektedir. Ancak bu dönüşüm izleyicinin anlamlandırmasına bırakılmış ve Fatih'in güçlü zekâya sahip bir kumandan oluşu aktarılamamıştır.

Fetih 1453'te ayrıca, kadın temsilleri açısından, filmin başında önerilen farklı karakter yaratma amacı da gerçekleştirilememiştir. Filmde hikâye içinde etkin konumlandırılmış tek kadın, Era'dır. Era'nın dışında öykünün seyrine etki eden bir kadın karakter görülmemektedir. Era ise Ulubatlı Hasan'a sunulan cinselliği ile kadın oluşunu gizlemesi gerekliliği arasındaki zıtlıkla resmedilmiştir. Era, top yapımı ve topun onarılması konusunda, etkin ve bağımsız bir kadın olarak gösterilmeye uygun konumdadır. Bununla birlikte, bu özellikleri, korunmaya muhtaç olan ve bir erkekle ilişkilendirilerek sunulan karakter yapısıyla ikinci planda kalır. *Kara Murat* filmlerindeki, biri namuslu ve kurtarılmaya değer, diğeri kahramanı yolundan ve sadakatinden alıkoymaya çalışan kötü kadın karakterin yüzeyselliğine benzer şekilde, Era, filmde etkin biçimde sunulamaz, "Ulubatlı Hasan'ın âşık olduğu, sonunda da onun çocuğunu doğuracak olan kadın"dan öteye geçemez. Bu nedenle filmin, kadın temsili açısından da yenilikçi bir bakışa sahip olmadığı görülmektedir.

Film, bu nedenler doğrultusunda, Türk sinemasının tarihi kahramana bakışında değişim gerçekleştirme gücüne sahipken bunu yapamamış ve İstanbul'un fethi gibi bir tarihsel olgunun, toplumsal hafızanın belli yönüyle oluşturulmasını amaçlayan yeniden çevrimi niteliğinde kalmasına yol açmıştır. Tarihimize yönelik bu önemli mitos, aktardığı öyküyle, "topluluğun üyelerinin, kendi yaşamlarında karşılaştıkları gerilimleri çözümleyerek tanımlamalarına, onlara göğüs germelerine, belki de bu gerilimleri çözümleyerek gidermelerine yardımcı" (Tecimer, 2005: 14) olma özellikleri perdeye taşınmadığı için, seyircinin katarsise ulaşılmasına izin verilmemiştir.

Sonuç olarak senaryo hataları, temel çatışma noktasındaki belirsizlik ve dramatik eğrideki istikrarsızlık, filmin etkili bir doruk noktasına ulaşmasını engellemektedir. Doruk noktasının zayıflığı, hemen ardından gelen final sahnesinin de inandırıcılığına ve gerçekliğine gölge düşürmüştür. Ulubatlı Hasan'ın sancağı surlara dikmesinin ardından hemen olmuş gibi gösterilen Fatih'in Ayasofya'ya girişi ve oradaki tedirgin Hıristiyan toplulukla konuştuğu sahne, beklenen etkiyi verememektedir. Bu doğrultuda, filmin tarihsel kahramana bakışta herhangi bir yenilik taşımayışı, toplumsal hafızanın oluşumunun yüzeysel tekrarına dayanması ve senaryonun özensiz yapılanması, filmin, sinemadaki tarihi filmler açısından önemli bir konuma yerleşmesine engel görülmektedir.

Kaynakça

Eliade, Mircea, *Mitlerin Özellikleri*, Çev. Sema Rifat, İstanbul, Simavi Yayınları, 1993.

Freud, Sigmund, *Rüyaların Yorumu (1)*, Çev. Selçuk Budak, Ankara, Öteki Yayınevi, 1998.

Hayward, Susan, *Cinema Studies-The Key Concepts*, Londra ve New York, Routledge, 2006.

Mantran, Robert, *Osmanlı İmparatorluğu Tarihi I – Osmanlı Devleti'nin Doğuşundan XVIII. Yüzyılın Sonuna*, Çev. Server Tanilli, İstanbul, Adam Yayınları, 2002.

Miller, William, *Anlatı Filmleri ve Televizyon İçin Senaryo Yazımı*, Çev. Yılmaz Büyükerşen vd., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1993.

Özgüç, Agâh, *Türlerle Türk Sineması-Dönemler/Modalar/Tiplemeler*, İstanbul, Dünya Kitapları, 2005.

Tecimer, Ömer, *Sinema Modern Mitoloji*, İstanbul, Plan B Yayıncılık, 2005.

Türk Dil Kurumu, *Büyük Türkçe Sözlük*, http://tdkterim.gov.tr/bts/, Erişim Tarihi: 02.03.2012.

Yücel, Yaşar, Sevim Ali, *Klâsik Dönemin Üç Hükümdarı: Fatih, Yavuz, Kanuni*, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1991.


AYRINTI

Zaur Mükerrem

Sinematografi Üzerine Düşünceler

Sinema Ayrıntı/96 sayfa/ISBN 978-975-539-653-8

Zaur Mükerrem'in Sinematografi Üzerine Düşünceler adlı eseri Edward Dmytryk'in Sinemada Kurgu adlı kitabında vurguladığı, kendini takip ettirecek bir başlangıca ve kesinlikle kendisini hatır-latacak bir sona sahip. Dmytryk'in vurgusunda eksik olan ise ça-lışmanın gövdesine ilişkindir. Zaur Mükerrem'in kitabı, ele aldığı konuyu –sinema– bir ahenk içerisinde işlemekte ve tartışmaktadır. Mükerrem, sinema için "her şeyden biraz" demekle birlikte Kobo-daysi'ye atıfta bulunarak, sinemanın aynı zamanda "bilgelerin izini sürmekle uğraşma; onların aradıklarını ara" vurgusundaki kadar da özel bir çaba ve sanat olduğunu vurgular.

Zaur Mükerrem, kısa ve teknik tanımlara kolayca yaslanabileceği bir çalışma ortaya koyabilirdi. Kendisi, sinemaya daha farklı bir disiplin, estetik ve felsefeyle yaklaşarak, sinemanın kendisi ile ilgili bir tartışmanın ötesinde ele alınması gerektiğini, kelimelerle değil de adeta hissettirerek okura aktarıyor.

Ona göre, sinemayı Rembrandt ya da Caravaggio resimlerinin tüm o büyüleyiciliğini hissedercesine anlamak gerekir ve sinemada, Muybridge'in durağan kareleriyle de gösterilse, dikkatin eser bo-yunca eylem, karakter ve nesne üzerinde tutulabilmesi büyük öl-çüde nasıl gösterildiğine bağlıdır.

Howard S. Becker

Sanat Dünyaları

Sanat ve kuram/Çev. Evren Yılmaz/448 sayfa/ISBN 978-975-539-723-8

Onlu yaşlarımdan itibaren barlarda, gece kulüplerinde ve striptiz kulüplerinde piyanistlik yaptım. Bu deneyimlerden ve sanatla ilgili başka yerlerden edin-diğim diğer deneyimlerden biliyordum ki sanat eserlerinin oldukları şey ha-line gelmesi için, çok sayıda farklı kişinin yaptığı faaliyetlerin koordine edildiği bir ağ gerekiyordu. Bu deneyimlere dayanarak sezgilerim bana bu tür ağları ve faaliyetleri çalışmanın, sanatı düşünmenin verimli bir yolu olacağını söylü-yordu. (...)
Sanat Dünyaları gibi bir kitap yazmanın kendisi de bir süreçtir. Ben sanat hakkında bir kitap yazmak için yola çıkmadım. Sadece, sanatın ortaklaşa bir faaliyet olduğu konusundaki sezgimin peşine düşmek ve beni nereye götüreceğini görmek istedim. Konuyla derinden ilgilenmeye başladıktan sonra, o vakitler, daha sonraları olduğu kadar yaygın bir konu olmayan sa-nat sosyolojisi üzerine bir ders vermeye başladım. Okumalarımda ve şahsi deneyimlerime dair düşündüklerimde özellikle ilgimi çeken şey üzerine her hafta ders vermek, bir çerçeve, bir taslak sağladı. Öğrencilerin dikkatlerini çekmek için ilginç örnekler verdim; Los Angeles'taki Watts Kuleleri'ni inşa eden adamın öyküsü öğrencileri o denli büyüledi ki uyumsuzlar ve sanatları hakkındaki bölümün çekirdeği haline geldi.

Sanatı kolektif bir eylem olarak ele alan bir klasik sosyoloji ve sanat kitabı diyebileceğimiz Sanat Dünyaları, bir sanat eserini "yaratan" üreticiler, satı-cılar, icracılar, eleştirmenler ve tüketicilerden oluşan işbirliği ağı üzerinde duruyor. 1982 yılında yapılan ilk baskısı gerek sanat gerek sosyal bilimler alanında bir başyapıt olarak kabul gören Sanat Dünyaları'nın 25. Yıl Özel Baskısı'nda yazar çok geniş bir kesimin etkilendiği bu büyük eserin ortaya çıkış sürecini de anlatıyor okura.

"Sanat dünyalarının nasıl işlediğine dair ilginç ve çığır açıcı bir gözlem."
Kirkus Review

Michael Ryan & Douglas Kellner

Politik Kamera

ÇAĞDAŞ HOLLYWOOD SİNEMASININ İDEOLOJİSİ VE POLİTİKASI

İnceleme/Çeviren: Elif Özsayar/474 sayfa/ISBN 975-539-163-0

Politik Kamera, altmışlı yılların sonlarından seksenlerin ortalarına kadar uzanan ve ABD toplumunda politik ibrenin giderek artan bir hızla sağa yöneldiği bir dönemde Hollywood sinemasının bu yönelime nasıl karşılık verdiğini ele alan, kültür ile politika arasındaki ilişkiye dikkat çeken bir üslupla yazılmış eleştirel bir inceleme. Ryan ve Kellner, altmışların özgürlükçü ve eşitlikçi değerlerle örülü toplumsal atmosferinden Reagan'ın vahşi kapitalizmine giden yolu, Hollywood sineması üzerinden kat ediyorlar.

Ryan ve Kellner'a göre sinema ideolojik üretim açısından vazgeçilmez bir araç; çünkü her ikisinin de sıkı sıkıya ilgili oldukları bir ortak nokta var: Temsil. Sinema dışarıda "duran" bir şeyi bize "göstermez", onu temsilin süzgecinden geçirerek, şu ya da bu biçimde dönüştürerek, bize bir yapıntı sunar. Sinemada gördüğümüz her şeyin arkasında, temsil biçimine ilişkin bir tercih yatar. İdeoloji de temsiller üzerinde yükselir; toplumsal kurum ve değerlerle, cinsiyet rolleriyle, kişisel varoluşumuzla ilgili yapıtaşları temsilin vazgeçilmez katkısıyla oluşturulur. Dolayısıyla sinema, ideolojinin idamesine destek veren temsil biçimlerini yeğleyerek hâkim ideolojik gerçekliğin yeniden üretimine katkıda bulunabileceği gibi, alternatif temsiller aracılığıyla onu sarsmayı da amaçlayabilir.

Zararsız görünüşlü pek çok Hollywood "hikâyesinde" kılık değiştirmiş toplumsal arzular, sıradanlıkları metaforik yüceltmeyle örtbas edilmiş korku ve kaygılar boy gösteriyor. Muhafazakâr Hollywood sinemasında bolca rağbet edilen metaforik anlamlandırma biçimi, psikososyal gerilimleri yatıştırmaya yönelik bir boşalım mekanizması oluşturuyor. Böyle olunca, örneğin, *Baba*'nın erkeklerini bu kadar "erkek" yapanın ne olduğu, *Şeytan*'daki masum kız çocuğunun neden şeytanlaştığı, *Jaws*'daki köpek-balığının aslında kime ve neden dehşet saçtığı, *Havaalanı* ve *Yangın Kulesi* gibi felaket filmlerinde felaketle birlikte nelerin savuşturulduğu, *Kıyamet*'te Vietnam'la nasıl hesaplaşıldığı, *Rambo*'nun neden şiddete doymadığı üzerinde yeniden düşünmek gerekiyor.

Patolojik bir eril cinsel kimlikle, bireyci alternatiflerle, seçkin liderlere bağlanmış umutlarla yüklü, karşılanmamış özlemlerin ve hüsran duygularının saldırgan bir şiddete dönüştüğü babaerkil muhafazakâr toplumda, imdat çağrılarını görmek için muhafazakâr kültürel üretimi geri şifrelemek bile yeterli olabiliyor. Ryan ve Kellner, Hollywood'un ideolojik şifrelerini ustalıklı bir içgörüyle çözerek, Hollywood formüllerinin bize gerçekte ne söylediğini anlatıyor. Muhafazakârlık sözlüğünde "erkek" ve "kadın" olmanın, özgürlüğün, başarının, doğanın, ailenin, teknolojinin vb. ne anlama geldiğini merak edenlere ve daha eşitlikçi alternatiflerden umudunu kesmemiş olanlara...

Sinema çalışmalarının ve sinemayı öğrenmenin en önemli alanlarından biri, hiç kuşkusuz, "film eleştirisi"dir.

Film eleştirisiyle ilişki izleyiciyi/okuru edilgenlikten kurtarır. Disiplinler arası algı yaratır. Filme, sinemaya ve hayata toplumsal, ideolojik, psikolojik, felsefi, siyasi, tarihsel bağlamda düşünme alanından bakmanın imkanlarını zenginleştirir.
Film eleştirisi aynı zamanda film yapmanın bütün deneyimlerini biriktirir. Denebilir ki, eleştirinin niteliği ve gücü o alanın, her açıdan, gelişmişlik düzeyini gösterir.

Bu kitap, film eleştirisinin teorik yapısını inceliyor. Ve bu düzlemde varolan eleştiri yazımındaki yaklaşımları, temel kavramları ele alarak, açıklıyor. Çalışmayı daha anlamlı kılan bir boyut ise, bu omurga üzerinden, farklı yazarların sinemamızdan bazı örnek filmlere dair çözümlemeleri...

Film Eleştirisi kitabı yalnızca "sinema severler" için değil, "film eleştirmeni" olmak isteyenler ve "film yapmanın heyecanını duyanlar" için de okunması gereken bir kılavuz özelliği taşıyor.

AYRINTI YAYINLARI • SİNEMAAYRINTI
ISBN: 978-975-539-748-1
9 789755 397481

THG
0590118
BRO

20 TL