NEAR EAST UNIVERSITY YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

FACULTY OF COMMUNICATION & COMMUNICATION RESEARCH CENTER
2nd INTERNATIONAL CINEMA SYMPOSIUM

İLETİŞİM FAKÜLTESİ & İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ
2. ULUSLARARASI SİNEMA SEMPOZYUMU

www.neu.edu.tr

Sinemada Yeni

8-11 MART 2022

BİLDİRİ KİTABI

New in Cinema

8-11 MARCH 2022

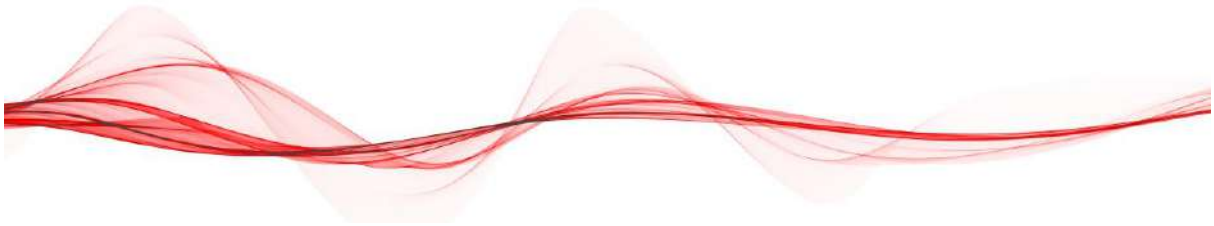
PROCEEDINGS BOOK

EDİTÖRLER
PROF. DR. FEVZİ KASAP
ÖĞR. GÖR. MURAT CEM ACARALP

Yayıncı Sertifika/ISBN
978-605-9415-70-5

MEDYA SPONSORU

brt



SİNEMADA YENİ
BİLDİRİ KİTABI
8-9-10-11 Mart 2022

NEW IN CINEMA
PROCEEDINGS BOOK
March 8-9-10-11, 2022

2. Uluslararası Sinema Sempozyumu / 2nd International Cinema Symposium

Editör/Edited by

Prof. Dr. Fevzi KASAP
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP

Lefkoşa, 2022

YDÜ YAYINLARI

Elektronik Baskı : Temmuz 2022

Yayıncı Sertifika / ISBN **: 978-605-9415-70-5** https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214

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

© Yakın Doğu Üniversitesi Yayınları

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

Kapak Tasarım : Arş. Gör. Fuat Boğaç EVREN

Redaksiyon : Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP

Cilt ve Sayı : 1 / 2

YAYIN DEĞERLENDİRME VE DÜZENLEME

Prof. Dr. Fevzi KASAP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC - Başkan
Prof. Dr. Elif Asude TUNCA - Lefke Avrupa Üniversitesi, KKTC - Üye
Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD - Doğu Akdeniz Üniversitesi, KKTC - Üye
Prof. Dr. Belkıs TARHAN - Lefke Avrupa Üniversitesi, KKTC - Üye
Prof. Dr. Ahmet GÜNEYLİ - Lefke Avrupa Üniversitesi, KKTC - Üye
Doç. Dr. Sabire SOYTOK - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir - Üye
Doç. Dr. Lokman ZOR - Niğde Üniversitesi, Niğde - Üye
Dr. Öğr. Üyesi Zühal ÇETİN ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir - Üye
Dr. Serkan FUNDALAR - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC - Üye
Dr. Göral Erinç YILMAZ - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, KKTC - Üye
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC - Üye
Öğr. Gör. Zeyde YALINER ÖREK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC - Üye

TEKNİK DANIŞMA

İdari koordinasyon :
Dr. Serkan FUNDALAR
Öğr. Gör. Zeyde YALINER ÖREK

Kurumsal İletişim :
Valeri LÜTFİOĞLU
Hüseyin AŞKAROĞLU

Çeviri Destek :
Yrd. Doç. Dr. Ediz TUNCEL

Web Yazılım Geliştirme :
Orhan ÖZKILIÇ

YÜRÜTME KURULU

Prof. Dr. Fevzi KASAP (İletişim Araştırmaları Merkezi Bşk.)
Menderes DEMIR (Türk Dünyası Kültür Sanat ve Sinema Vakfı Bşk.)
Prof. Dr. Ahmet Güneyli
Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD
Prof. Dr. Belkıs TARHAN
Prof. Dr. Elif Asude TUNCA
Doç. Dr. Sabire SOYTOK
Yrd. Doç. Dr. Çağdaş ÖĞÜÇ
Yrd. Doç. Dr. Yeşim Üstün AKSOY
Dr. Öğr. Üyesi Zühal ÇETİN ÖZKAN
Dr. Serkan FUNDALAR
Öğr. Gör. Murat Cem ACARALP
Öğr. Gör. Zeyde YALINER ÖREK
Araş. Gör. Fuat Boğaç EVREN
Hayri ÇÖLAŞAN
Orhan ÖZKILIÇ - Near East Technology (NET) / Proje Müdür Yardımcısı

YDÜ TV CANLI YAYIN : Evren MANER

Yayın Yönetmenleri
: Göksel ŞİMŞEK
: Ferda AŞAROĞLU
: Betül ŞİMŞEK
: Aptullah SAYAR
: Muhammet ATLIGER
: Serap KABAK

Kütüphane Bilgi Kartı Editör: Prof.Dr. Fevzi Kasap - Öğr.Gör. Murat Cem Acaralp

1. 2.Sinema Sempozyumu Sinemada Yeni ÖZET BİLDİRİ KİTABI, Elektronik Baskı
2. ISBN: 978-605-9415-70-5, iv + 266 sayfa, kaynakça var

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

ONUR KURULU / HONORARY BOARD

Prof. Dr. İrfan S. GÜNSEL - Yakın Doğu Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı

Prof. Dr. Mustafa KURT - YDÜ Rektör Yrd.- İletişim Fakültesi Dekan Vek.

Prof. Dr. Tamer ŞANLIDAĞ - YDÜ Rektör Yrd.- Mükemmeliyet Merkezi Bşk.

Menderes DEMİR - Türk Dünyası Kültür Sanat Sinema Vakfı

Prof. Dr. Muhsin KAR - Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Elchin BABAYEV - Bakü Devlet Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Alpaslan CEYLAN - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Asılbek KULMIRZAYEV - Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi Rektör Vekili Prof. Dr. İbrahim YOLDAŞOV - Kazaki Milli Al Farabi Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Akan ABDUALİYEV - Kazakistan Jürgenov Milli Sanat Akademisi

Prof. Dr. İbrahim YOLDAŞEV - Özbekistan-Taşkent Devlet Medeniyet ve Sanat Enstitüsü Prof. Dr. Ahmet KARADAĞ - Yozgat Bozok Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Refik POLAT - Karabük Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Hanım Ceyran MAHMUDOVA - Azerbaycan Medeniyet ve İnce Sanat Üniversitesi

Sefer CANOSKİ - Amerika Fon Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkan Yardımcısı

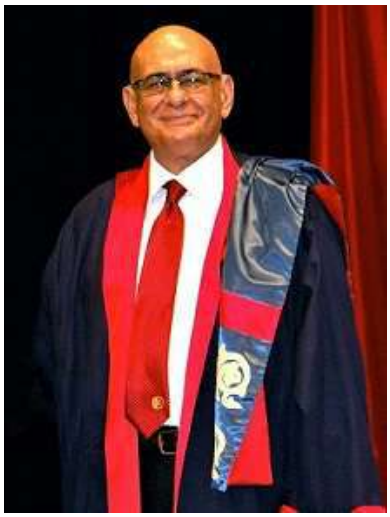
Engin ÇAĞLAR - FİLM-SAN Vakfı Başkanı

Meryem ÇAVUŞOĞLU ÖZKURT - KKTC Bayrak Radyo Televizyon Kurumu Müdürü

BİLİM KURULU / SCIENTIFIC COMMITTEE

Prof. Dr. Ayhan BIBER - Arel Üniversitesi - İstanbul
Prof. Dr. Aytekin CAN - Selçuk Üniversitesi - Konya
Prof. Dr. Bahire Efe ÖZAD - Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Fatoş SILMAN – Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ – Selçuk Üniversitesi – Konya
Prof. Dr. Oğuz MAKAL – Beykent Üniversitesi – İstanbul
Prof. Dr. Önder ERKARSLAN – Yüksek Teknoloji Enstitüsü – İzmir
Prof. Halil YOLERI – Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir
Prof. Dr. Simber Rana ATAY - Dokuz Eylül Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Bülent GÖKSEL
Prof. Dr. Mehmet KOSTUMOĞLU - Dokuz Eylül Üniversitesi. - İzmir
Prof. Dr. Ali Muhammet BAYRAKTAROĞLU- Trakya Üniversitesi. - Edirne
Prof. Dr. İncilay YURDAKUL - Uşak Üniversitesi. - Uşak
Prof. Dr. Abdullah IŞIKLAR - Bursa Teknik Üniversitesi - Bursa
Prof. Dr. Elif Asude TUNCA – Lefke Avrupa Üniversitesi- KKTC
Prof. Dr. Belkıs TARHAN - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Ünlen DEMİRALP
Prof. Dr. Yusuf YURDİGÜL - Atatürk Üniversitesi - Erzurum
Prof. Dr. Faruk KALKAN - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Metin ÇOLAK – Ege Üniversitesi - İzmir
Prof. Dr. Ahmet GÜNEYLİ - Lefke Avrupa Üniversitesi - KKTC
Prof. Dr. Fevzi KASAP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
Prof. Dr. Tutku AKTER – Doğu Akdeniz Üniversitesi - KKTC
Doç. Dr. Naka NIKSIC - Belgrat Üniversitesi - Sırbirstan
Doç. Dr. Onur BEKIROĞLU – 19 Mayıs Üniversitesi - Samsun
Doç. Dr. Lokman ZOR – Niğde Üniversitesi – Niğde
Doç. Dr. Safura BORIBAEVA - Al Farabi Milli Üniversitesi - Kazakistan
Doç. Dr. Sabire SOYTOK - Dokuz Eylül Üniversitesi. - İzmir
Doç. Dr. Abdolhossein LALEH - Çerh-i Nilüfer-i Üniversitesi - Tebriz
Yrd. Doç. Dr. Yeşim ÜSTÜN AKSOY - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
Yrd. Doç. Dr. Kamil KANİPEK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Ufuk ÇELIK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
Yrd. Doç. Dr. Özen ÇATAL - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
Yrd. Doç. Dr. Sinem KASIMOĞLU - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
Yrd. Doç. Dr. Çağdaş ÖĞÜÇ - Arkın Yaratıcı Sanatlar Üniversitesi, KKTC
Yrd. Doç. Dr. İzlem KANLI - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
Dr. Öğr. Üyesi Zuhal ÇETİN ÖZKAN - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir
Dr. Öğr. Üyesi Emrah ONAT - Dokuz Eylül Üniversitesi - İzmir
Dr. Berin YOCA - Çukurova Üniversitesi , Adana
Dr. Serkan FUNDALAR - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
Dr. Göral Erinç YILMAZ - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, KKTC
Dr. Vali GJINALI - Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi, KKTC
Dr. Öğr. Üyesi Burak TÜRTEN - Karabük Üniversitesi
Öğr. Gör. Stambulbek MAMBETALIYEV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi
Öğr. Gör. Artıkpay SÜYÜNDÜKOV - Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi
Öğr.Gör. Murat Cem ACARALP - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC
Öğr. Gör. Zeyde Yalıner ÖREK - Yakın Doğu Üniversitesi, KKTC

ÖNSÖZ



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

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

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

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

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

Prof. Dr. Ümit Hassan

Rektör

Yakın Doğu Üniversitesi

EDİTÖRDEN

Sinema bir kişinin ve bir dönemin buluşu değil, aksine, insanlık tarihinin geçmişi kadar eski birçok buluşun, her döneme bir miras olarak bırakılan birikimlerinin toplamından oluşan bir ürünüdür.

Burçak Evren

2.Uluslararası Sinema Sempozyumu bu yıl da yüzden fazla ulusal ve uluslararası üniversitenin desteği ile gerçekleştirilmiştir. Yüzden fazla üniversiteden bazıları sempozyuma "paydaş" bazıları ise "bilim ve hakem kurullarına" destek sağlayarak sempozyumun başarısına katkı sağlamışlardır.

Birçok güzide üniversitenin seçkin akademisyenleri ise değerli bildirilerini göndererek ve sempozyumun bilimsel düzeyini yükselterek bilimsel yolculuğumuza eşlik etmişlerdir.

Uluslararası Sinema Sempozyumu ilk yılından başlayarak sinema alanını kuramsal alanda desteklemek kadar, uygulama alanını da desteklemeyi hedeflemiş; film gösterimleri ve çalıştaylar gerçekleştirmiştir. Bu yıl da sinemanın temelini oluşturan fotoğraf sanatını-sanatçılarını ve kısa filmleri- kısa film yönetmenlerini göz ardı etmemiştir.

2. Sinema Sempozyumunu düzenlediğimiz bu yıl tema olarak; "yeni, yenilik, yenilikçilik" sanatçı ve bilim insanlarımızın yorumuna sunulmuştur. Geçen yıldan farklı olarak sempozyumun katılımcı sayısı artmış, paydaş üniversite sayısı artmış, destek veren kurum sayısı da misli ile artmıştır. İLAD, İKSAD ve daha birçok önemli kuruluş sempozyumun destekçileri arasına katılmıştır. En mutlu eden ise; KKTC ve TC üniversitelerinin seçkin üniversiteleri kadar Türk Cumhuriyetleri üniversitelerinden de katılım sağlanmış olmasıdır. Hatta Avusturalya'dan, Afrika'dan ve Orta Doğu'dan da bildirilerin sunulmasına fırsat sağlanmıştır. Hepimiz için büyük gurur.

2. Uluslararası Sinema Sempozyumu'nda; 14 Oturum, 60'tan fazla bildiri ve dopdolu 4 gün sinema konuşulmuş ve tartışılmıştır. Geçen yılda da olduğu gibi bu başarılı sunumlar 3 farklı yayın ile taçlandırılacaktır. Özet Metin Bildiri Kitabı, Tam Metin Bildiri Kitabı ve makalelerini Uluslararası Sosyal Bilimler ve Sanat Araştırmaları Dergisi'nde yayınlatmak isteyen bilim insanları için yayın çalışmaları şimdiden başlatılmıştır.

Başta da değindiğim gibi; Sinema Sempozyumu sadece kuramsal çalışmaları değil, uygulamada var olan değerli fotoğraf sanatçılarını ve genç sinema yönetmenlerini de destekleme amacını taşımıştır. Bu hedefle "2. Dijital Fotoğraf Seçkisi", 'yeni' temasını fotoğraf sanatçılarının yorumlarına sunmuştur. Katılan 170 eser, Prof. Dr. Ali Muhammet Bayraktaroğlu başkanlığındaki seçkin akademik kadrolardan oluşturulan jürimiz tarafından titizlikle değerlendirilmiş, toplam 34 eser sergilenmeye ve sinema sempozyumu fotoğraf kataloğuna alınmaya değer bulmuştur.

Üniversitelerimizde eğitim gören genç sinemacılar da unutulmamıştır. Bu yıl ilk kez düzenlenen "Kısa Film Seçkisi" genç sinemacıların kısa filmlerine destek vermek amacı ile oluşturulmuştur. 60'tan fazla kısa filmin katıldığı seçki, Yönetmen Dr. Derviş Zaim başkanlığında buluşan seçkin jüri tarafından değerlendirilmiş ve değişik üniversitelerden gelen filmler arasında 1., 2., 3. ve jüri özel ödülleri ile onurlandırılmıştır. Toplamda ise 10 film sergilenmeye ve övgüye değer görülmüştür. Düzenleme Kurulumuz, bu eserlerin "kısa film seçki kataloğunda" sinema severlere sunulmasını hedeflemektedir.

Sinema hepimizi bir araya getiren büyük bir mucize, küresel bir şenlik ve en evrensel dildir. Bu coşku ile heyecanımıza yoldaş olan tüm üniversitelere, tüm bilimsel ve sanatsal kurumlara, tüm sanatçılara ve bilim insanlarına en çok da Onur Kurulu, Düzenleme Kurulu ve Bilim Kurulumuzda yer alma inceliğinde bulunan tüm akademisyen ve yöneticilerimize en içten minnet ve saygılarımızı takdim ederiz.

3. Sinema Sempozyumunda yeni bir enerji ve yeni bir tema ile buluşmak umuduyla…

Prof. Dr. Fevzi KASAP - İLAMER & Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

GÜNÜMÜZDE AZALAN SEVGİ VE SAYGININ EVRİM (TRANSCENDENCE) FİLMİNDEN YOLA ÇIKILARAK İNCELENMESİ 3

Neriman ARAL, Gül KADAN 3

***UNDİNE* FİLMİNİN SU İMAJLARINDAN HAREKETLE SIVI ALGILANIMIN İMKÂNINI TARTIŞMAK 20**

Tülay ÇELİK 20

ÖLÜMÜ YENİDEN DEĞERLENDİRME ÜZERİNE: SİNEMADA ÖTANAZİ 56

Erman KAR 56

SİNEMADA "ZAMAN"I YENİ BİR BAKIŞLA GÖRMEK 67

Melek ÖZKAR 67

DARK CINEMATOGRAPHY AS AN ELEMENT OF POSTMODERN CONSUMPTION: THE POST-MODERN EXTENSIONS OF THE SOCIOLOGY OF DEATH IN THE CINEMA INDUSTRY 92

Onur İZMİR, Gülen SÖNMEZ 92

"YENİ ORTA ÇAĞA HOŞ GELDİNİZ!": *ÖRÜMCEK-ADAM: EVDEN UZAKTA* (2019, J. WATTS) FİLMİNDE ÇALIŞMA KÜLTÜRÜNÜN TEKNO-FEODALİZM KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ 110

Sezen Gürüf BAŞEKİM 110

AVRUPA'DA DOLAŞAN HAYALET: YENİ AVRUPA'NIN ESKİ KORKULARI YA DA "JE SUİS KARL" 135

Özgür Emek KORKMAZ, Mustafa C. SADAKAOĞLU 135

BİR ÜSTKURMACA OLARAK THE TRUMAN SHOW ÖRNEĞİ 156

Saniye KÖKER 156

YENİ TÜRK SİNEMASINDA MİZOJİNİZM: ERİL DÜŞMANLIĞIN GÖLGESİNDE *HALAM GELDİ* VE *MUSTANG* FİLMLERİNE DAİR FEMİNİST BİR İNCELEME 175

M. Özer ÖZKANTAR 175

TÜRK SİNEMASINDA ÜÇLEME GELENEĞİ VE KAPLANOĞLU'NUN YUMURTA- SÜT -BAL ÇALIŞMALARI 186

Ufuk UĞUR, Adem YÜCEL, Bünyamin DURANOĞLU 186

SİNEMADA POSTMODERNİZM VE GÖSTERGELERARASILIK 202

Ufuk UĞUR, Adem YÜCEL 202

INTERTEXTUALİTY İN ASGHAR FARHADİ'S *THE SALESMAN* 222

Saman Hashemipour 222

DİJİTAL PLATFORMLARIN KONFOR ALANINA KARŞI YENİ SİNEMA SALONLARI: CİNEMAXİMUM ÖRNEĞİ 234

Serkan DORA 234

ARAP EDEBİYATINDAN TÜRK SİNEMASINA UYARLANABİLECEK FİLMLERİN KÂRLILIĞI 252

Esat AYYILDIZ 252

GÜNÜMÜZDE AZALAN SEVGİ VE SAYGININ EVRİM (TRANSCENDENCE) FİLMİNDEN YOLA ÇIKILARAK İNCELENMESİ

Neriman ARAL[1], Gül KADAN[2]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch01

ÖZ

Günümüz teknoloji çağında daha önce oldukça önemli olan sevgi ve saygı değerlerinin önemini giderek kaybettiği, ilişkilerin yerini teknolojik araçlarla olan birlikteliğin aldığı ve toplumdaki bireylerin yalnızlaşma duygusunu daha sıklıkla yaşadıkları bilinen ve yaşanan bir gerçek haline gelmiştir. Özellikle bu durumun aile içinde yaşanması istenmeyen durumların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Dünyaya geldiği andan itibaren tüm ihtiyaçlarının sevgi ve saygıyla karşılanması bebeğin hayata tutunmasını ve ilerleyen süreçte insanlara güvenli bağlanmasını ve psikolojik olarak uyumlu bir birey haline gelmesine katkı sağlayacaktır. Bunun tersi olarak ebeveynlerin kendi istek ve arzularına yönelik hareket etmeleri, çocuklarının en temel ilgi ve ihtiyaçlarına zamanında karşılık ve cevap verememeleri ise çocuklara zarar verebilecektir. Bu düşünceler altında araştırmada, teknolojik dünyada sevgi ve saygı değerlerinin ele alınarak incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması, durum çalışması yönteminde doküman analiz tekniği kullanılmıştır. Araştırmada senaryosu Jack Paglen, yönetmeni Wally Pfister olan 2014 yapımı Evrim (Transcendence) filmi incelenmiştir. Filmde Dr. Will Caster büyük buluşlar yapan bir bilim insandır. Çok sevdiği eşi Evelyn Caster'ın ise büyük istekleri ve geleceğe yönelik hayalleri bulunmaktadır. Will Caster'ın ölümünden sonra başlangıçta teknolojiye yönelik oldukça insani olarak başlayan isteklerin, zamanla tüm insanları nasıl tehdit altında bırakacağı etkili bir şekilde sunulmuştur. Elde edilen bulgulara dayanarak, insan ilişkileri başta olmak üzere özellikle çocukların gelişiminde benmerkezcilik yerine sevgi ve saygı değerlerinin göz önünde bulundurulması önerilebilir.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, bilinç, sevgi, saygı, hırs

[1] Prof. Dr. Ankara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Çocuk Gelişimi Bölümü, [redacted]
[2] Dr. Öğr. Gör. Çankırı Karatekin Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Çocuk Gelişimi Bölümü, [redacted]

AN EXAMİNATİON OF DECLİNED LOVE AND RESPECT TODAY, BASED ON THE FİLM EVOLUTİON (TRANSCENDENCE)

ABSTRACT

In today's technology age, it has become a known and experienced fact that the values of love and respect, which were very important before, gradually lose their importance, relationships are replaced by the togetherness of technological tools, and individuals in the society experience the feeling of loneliness more often. Especially if this situation is experienced in the family, it can lead to the emergence of undesirable situations. Meeting all of his needs with love and respect from the moment he is born will contribute to the baby's attachment to life and his secure attachment to people in the future and to become a psychologically compatible individual. Conversely, the fact that parents act according to their own wishes and desires and fail to respond and respond to their children's most basic interests and needs in a timely manner may harm the children. Under these considerations, in the research, it is aimed to examine the values of love and respect in the technological world. In the research, case study from qualitative research methods and document analysis technique in case study method were used. In the research, the 2014 movie Transcendence, written by Jack Paglen and directed by Wally Pfister, was examined. In the movie, Dr. Will Caster is a scientist who makes great discoveries. His beloved wife, Evelyn Caster, has great wishes and dreams for the future. After Will Caster's death, it is effectively presented how the initially very human aspirations for technology will threaten all humans over time. Based on the findings, it can be suggested to consider the values of love and respect instead of egocentrism, especially in the development of children, especially in human relations.

Keywords: Artificial intelligence, consciousness, love, respect, ambition

GİRİŞ

İnsanoğlu, doğası ve yapısı gereği hırslı ve her zaman hep en iyisini isteyen bir canlı olup insanlar elindeki amaçlarla yetinmemekte, hep daha iyisini ve daha güzelini istemektedir. İnsan gelişimin önemli bir parçası ve kişinin gelişimine yardımcı olan hırs, aşırı dozda olduğunda sevgi ve saygının kaybedilmesine ve istenmeyen sonuçların ortaya çıkmasına, hırsın çocukluk döneminde uygun bir şekilde yönetilememesi istenmeyen sonuçların bir ömür boyu devam etmesine (Develioğlu, 2002; Gündoğdu, Adıgüzel ve Ebul Faruk, 2015; Kanar, 2009) neden olabilir.

Çocuklar, dünyaya geldikleri ilk anda bitmek bilmez istekleri ve arzuları olan varlıklardır. Bebeklerin gelişimlerine yardımcı olan bu hırs duygusu, normal bir duygu durumu olup, zamanında karşılanması oldukça önemlidir. Bebeklerin istek ve ihtiyaçlarının zamanında karşılanması, onlara sevgiyle yaklaşılması bebeklerde oldukça önemli olan güven duygusunu geliştirecek, gelişen bu duygu durumu bebeğin sevgi ve saygı duygusunu edinmesine de yardımcı olacaktır (Aral ve Kadan, 2018). Bebeklik döneminden sonraki süreçte çocuk edineceği bilgi ve tecrübelerle geleceğine yatırım yapmaktadır. İlk çocukluk döneminde çocuklara sunulacak olanaklar, onların gelişim düzeyinde uygun beklentilerin gerçekleşmesi, çocukların akranlarıyla kıyaslanmaması ve gelişiminin desteklenmesi çocukta doğuştan var olan hırs duygusunun girişimciliğe yönelmesini sağlayacaktır. Girişimciliğe yönelen hırs duygusu ise çocuğun aynı zamanda sevgi ve saygı duygusunu tatmasında yol gösterici olacaktır (Aytaç, 2006).

Çocuğun okula başlaması sonrasında, akademik olarak başarılı ve öğretmenin gözdesi olmak onun için oldukça önemli bir ihtiyaç olup bu ihtiyacın karşılanmaması durumunda, çocukta istenmeyen davranışlar ortaya çıkabilir. Ebeveynlerin ve öğretmenlerin çocuktan çok başarılı olma istekleri, çocuğun sürekli çalışmaya davet edilmesi, çocukta hırs duygusunun kökleşmesine, bu duygu sonucunda davranışların denetlenememesine, yalnızlığa, akranları tarafından dışlanmasına, sevgi ve saygı duygularının azalmasına yol açabilir (Aral ve Kadan, 2018).

Ergenlik döneminde çocukların kendilerine yönelik kurdukları hayal dünyaları, kendi hikâyelerinin başkahramanı olma istekleri, etraf tarafından daha fazla beğenilmek arzusu hırs duygusunu tetikleyebilir (Santrock, 2016). Bu kapsamda günümüzde teknolojik dünya da çocuklarda bu

duyguların kökleşmesinde büyük rol oynamaktadır. Teknoloji aracılığıyla uzaklar yakınlaşmakta, duygular ve düşünceler paylaşılmakta, eğlenceli ve keyifli vakit geçirilmekte, bilgi edinilmekte, özellikle çocukluk ve ergenlik döneminde yer alan çocuklar için önemli bir sosyalleşme aracı olmaktadır (Fire, Goldschmidth ve Elavici, 2014). Özellikle kendine sanal bir ortam kuran çocuk/genç, sosyal çevresini genişletebilmek amacıyla oldukça farklı davranış ve tutumlar içine de girebilmektedir. Sosyal medya hesaplarında paylaşılmaması gereken tüm bilgileri, başına neler geleceğini düşünmeden paylaşmakta, takipçi sayısını arttırmaya çalışmakta bir başka ifadeyle hırslı davranışlar içine girebilmektedir (Kadan ve Aral, 2021).

Teknoloji, insanlara bazı bireylerin yaşam öykülerini getirmekte, bir anlamda da tüm bireylerin amaçlarına ulaşmalarının mümkün olduğunu, bunun için, sadece kendisini düşünerek hareket etmesinin gerekli olduğu fikrini empoze edebilmektedir (https://www.cnnturk.com/saglik/hirsli-olmak-avantaj-mi-dezavantaj-mi). Çocukların belirlenen amaçlara ulaşmasında önemli olan hırs duygusunun denetlenememesi birtakım problemlere yol açabilmektedir. Aşırı hırs duygusunun getirdiği önemli problemlerden biri, sevgi ve saygı duygusunun azalmasıdır. Çocuklar en iyisi olmak için çaba gösterirken, isteklerini elde etmeye çalışırken, başta ebeveynleri, kardeşleri ya da akranları olmak üzere onların isteklerine, görüşlerine dikkat etmemektedir. Bu durum istediği her şeyi elde etmek amacıyla davranmasına bir başka ifadeyle saygı duygusunun gelişmemesine ya da var olan saygı duygusunun yok olmasına yol açabilmektedir. Yok olan sevgi ve saygı duygusu toplumda da istenmeyen sonuçlara neden olarak suç oranının artmasına da neden olabilmektedir (Avcı, 2009; Cömert ve Sevim, 2017; Kamer, 2013; Kılıç, 2007).

Tanınan ya da tanınmayan tüm insanlara karşı geliştirilen sevgi duygusu, insanların isteklerine karşı duyarlı olmayı, onlara yardım etmeyi, önemsemeyi, dinlemeyi gerektirmektedir. Sevgi duygusu, çocukluk döneminden itibaren çocuklara koşulsuz şartsız olarak sunulmalıdır. Çocuk koşulsuz sevildiğini, anlaşıldığını gördükçe, duygu ve davranışlarını denetlemeyi, etrafındaki diğer bireyleri ve toplumu önemsemeyi öğrenecek, bir başka ifadeyle sevgi duymaya başlayacaktır (Şahin, Ökmen, Kılıç ve Adıgüzel, 2018).

Sevgi, bireyleri olduğu gibi kabul etmek ve onların ihtiyaçlarına duyarlı olmak anlamına gelmektedir. Saygı ve sevgi oldukça soyut bir kavram oldukları için çocuk tarafından içselleştirilebilmesi için başta ebeveynleri olmak üzere, öğretmenleri, diğer yetişkinler, akranları ve kardeşleri tarafından saygı

görmesi ve sevilmesi gerekmektedir (Coşkun ve Deniz, 2017). Günümüzde teknolojinin kuşattığı dünyamızda sevgi ve saygı değerlerinin yerine daha çok kazanmak, daha iyi olmak, herkese ve her şeye rağmen en iyisi olmak duyguları ağır basmaktadır (Kadan ve Aral, 2020). Tüm bu durumlar göz önünde bulundurularak çocuklara çok erken dönemden itibaren, aşırı hırs duygularını denetlemeleri gerekliliği gösterilerek anlatılmalı, onlara sevgi ve saygıyla yaklaşılmalıdır. Bu kapsamda ebeveynler başta olmak üzere, toplumda çocuğu çevreleyen herkesin aynı duyarlılığı göstermesi, öncelikle kendi aşırı hırslarını dizginlemesi gerekmektedir. Yapılan literatür taramasında, sevgi-saygı ve aşırı hırs arasındaki ilişkiyi belirlemek amacıyla yapılan araştırmalara rastlanmıştır (Braitwaite, 2000; Karslı, 2021; Klinsky, Waskow, Northrop ve Bevins, 2016; Özpolat, 2021; Schielke, 2009; Yılmaz, 2009). Ancak aşırı hırs- sevgi ve saygı duyguları arasındaki ilişkinin belirlenmesi amacıyla yapılan film ya da kitap analizi tarzında bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu kapsamda özellikle insanları etkileme potansiyeli olan filmlerin analizinin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle, araştırmada Evrim (Transcendence) filminde sevgi- saygı ve aşırı hırs duygularının nasıl ele alarak incelendiğinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Evrim (Transcendence) filminin sevgi- saygı ve aşırı hırs duygusunu nasıl ele alarak incelendiğinin belirlenmesi amacıyla yapılan araştırmanın yöntemi, çalışma grubu, verilerin analizi ve verilerin değerlendirilmesi bölümlerine aşağıda yer verilmiştir.

ARAŞTIRMA MODELİ

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması yöntemi kullanılmıştır. Durum çalışması herhangi bir alanda derinlemesine bilgi toplanması amacıyla gerçekleştirilen bir tekniktir. Bu teknikte incelenmesi amaçlanan konuya yönelik belirlenen temalar altında gözlem, doküman analizi, görüşme teknikleri aracılığıyla analizler yapılarak sonuca ulaşılmaktadır (Creswell, 2016). Araştırmada da Evrim (Transcendence) filminde yer alan sevgi- saygı ve aşırı hırs değerleri doküman analiz tekniği ile incelenmiştir.

ÇALIŞMA GRUBU

Araştırmada 2014 yapımı, yönetmen, Wally Pfister, senarist Jack Paglen tarafından beyaz perdeye aktarılan ve başrollerini Johnny Depp, Rebecca Hall ve Paul Bettany paylaştıkları Evrim (Transcendence) filmi analiz edilmiştir. Film 2014 yılında vizyona girdikten sonra hem olumlu hem de olumsuz yönde eleştiriler almıştır. Ancak yine de yapay zekâ ile ilgili önemli bir film olduğu da belirtilmektedir.

VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ

Filmde verilerin analizi için içerik analiz formu oluşturulmuş ve oluşturulan içerik analiz formuna yönelik alan uzmanlarının görüşleri alınmış ve alan uzmanlarının görüşlerine göre forma son şekli verilmiştir. Film bağımsız iki araştırmacı tarafından izlenmiş, içerik analiz formuna yönelik kodlayıcılar arası güvenirlik analizi yapılmıştır. Kodlayıcılar arası güvenirlik %100 olarak bulunmuştur. Araştırmanın güvenirliğini arttırmak için konuşmaların geçtiği sahneler zaman süresiyle birlikte belirtilmiştir. Aşağıda verilerin analizi için hazırlanan ve uzman görüşü alınan içerik analiz formu sunulmuştur.

Tablo 1: İçerik Analiz Formu

Kategori	Alt kategori
Aşırı Hırs	Maddi
	Gerçekleştirilmek istenenler
	Bireysel
	İnsanlara yönelik
Sevgi	Aile içinde sevgi
	Arkadaşlara yönelik sevgi
	Kendine yönelik sevgi
	İnsanlara yönelik sevgi
Saygı	Aile içinde saygı değeri
	Arkadaşlara yönelik saygı
	Kendine yönelik saygı
	İnsanlara yönelik saygı

BULGULAR

Aşağıda ilk olarak filmin kısa bir özeti sunulmuş ardından, içerik analiz formuna yönelik yapılmış olan bulgulara yer verilmiştir.

> *"Dr. Will Caster, teknoloji alanında büyük buluşlar yapmış ve hala yapay zekâ üzerinde çalışan bir bilim insanıdır. Eşi Evelyn Caster da eşi gibi bir bilim insanıdır. Bir gün yapacakları diğer çalışmalar için fon bulmak amacıyla davet edildikleri bir sempozyuma katılırlar. Bu*

sempozyumda Will'in arkadaşı Max ve Johnny de vardır. Ancak aynı zamanda teknoloji karşıtı olan bir grup Will'in yapmış oldukları çalışmalardan rahatsız oldukları için onu durdurmak istemektedir. Aynı zamanda Evelyn'ın büyük gelecek planları vardır. Dünyanın daha iyi bir yer olmasını istemekte ve bunun için farklı teknolojik programlamaya ihtiyaç olduğunu belirtmektedir. Sempozyum sonrasında teknoloji karşıtı olan terörist grup tarafından yapılan silahlı saldırıda Will yaralanarak hastaneye kaldırılır. Ancak düzenlenen suikastte Will nükleer bir maddeyle zehirlendiği için bir aylık ömrünün kaldığı doktor tarafından söylenir. Bunun üzerine eşi Evelyn ve arkadaşı Max tarafından Will'in beyni bir bilgisayara aktarılır. Ölümünden sonra Will bu bilgisayar aracılığıyla eşi ile temasa geçer. Max ise bu kişinin Will olmadığını söyler. Terörist grup Will'inin işlerinin eşi tarafından devam edildiğini öğrenmesinden sonra Evelyn bulmaya çalışır ve Max'ı kaçırırlar. Will eşiyle birlikte bilgisayar aracılığıyla tamamen farklı ve kimse tarafından bilinmeyen bir yere laboratuvarını kurarlar. Zaman içinde bu kurulan laboratuvarda Evelyn tarafından istenen daha iyi bir dünya ve istediklerini elde etmek için yapacakları çalışmalar gerçekleşmeye başlar. Bu kapsamda ölesiye dövülerek ve laboratuvarın kurulmasında yardımcı olan Martin ismindeki kişi, nanoteknoloji ile iyileştirilir. Daha sonra yürüme yetersizliği, görme yetersizliği olan başka insanlar da iyileştirilerek, laboratuvarda çalışmaya başlarlar. Kısa sürede laboratuvarın ünü tüm ülkede ve dünyada yayılmaya başlar. Bu durum FBA tarafından fark edilir ve bunun tehlikeli olduğu düşünülür. Evelyn da durumun gitgide kontrolden çıktığını düşünmeye başlar. Ancak Will her defasında bunu kendisinin istediğini ve geleceklerinin olacağını ifade eder. Kontrolün iyice kaybedilmesinden sonra FBA ve teknoloji karşıtı terörist grubu tarafından programı yok etmek için virüs geliştirilir. Virüs laboratuvardan uzaklaşan Evelyn e enjekte edilir. Tekrar laboratuvara dönen Evelyn bu virüsü Will'e enjekte eder ve meydana gelen ve tüm insanlık için büyük tehlike yaratan yapay zekâ yok edilerek film sona erer."

Araştırma sonucunda, filmde en fazla vurgulanan duygunun aşırı hırs (n=51) olduğu bulunmuştur. Aşırı hırs duygusunda ise en fazla vurgulanan bireysel hırs (n=25) olup, bu oranı sırasıyla insanlara yönelik hırs (n=11), gerçekleştirilmek istenenlere yönelik hırs (n=9) ve maddi hırs (n=6) izlemiştir. Filmde maddi hırsa örnek olarak Will ve Evelyn arasında geçen örnek cümle verilebilir.

Eveleyn yapılacak bir sempozyuma gitmelerini ve buradan yeterli para alabilirlerse, istediklerini elde edeceklerini düşünmektedir. Will ise bunu istememektedir.

> Evelyn: *"İyi bir konuşma yapar ve insanları etkilersen 5 milyon dolar kazanabiliriz. Bu da istediklerimizi gerçekleştirmek için iyi bir fon sağlar"*
>
> Will: *"Tamam söz ver. Bir daha böyle yerlerde konuşma yapmam için ısrar etmeyeceğine yönelik."*
>
> Eveleyn: *"Söz veriyorum."*
>
> Will: *"Doğru söylemiyorsun."* (8 dk.)

Filmin ikinci yarısında laboratuvar kurulup, tüm istekleri gerçekleştiği ve FBI ajanı ile Joseph geldikten sonra Will ve Eveleyn arasında geçen aşağıdaki konuşma geleceğe yönelik hırsa örnek olarak verilebilir. Eveleyn farklı davranmaya başlamıştır. Bunun üzerine

> Will: *"Anlamıyorum. Evelyn. Bunlar senin istediklerin, bunlar bizim geleceğimiz."* (1 sa. 15 dk. 26 sn.)

Filmde en fazla yer alan bireysel hırs duygusu olmuştur. Will'in bir aylık ömrünün kaldığını öğrenmelerinden sonra, onun başlattığı işleri tamamlamak amacıyla Eveleyn ve Will'in arkadaşı Max arasında geçen konuşma örnek olarak verilebilir.

> Eveleyn: *"Max, Will'in başlattığı projeyi tamamlamak için onun beynindeki bilgilerle yapay bir zeka yaratabilir, böylece ona yardım edebiliriz."* (20 dk. 55 sn.)

Aşırı hırs duygusu altında yer alan son alt kategori ise insanlara yönelik hırs olmuştur. Will ve Eveleyn kendilerine yönelik laboratuvarı kurduktan sonra yeni bir teknolojik girişim yapmak isterler.

> Will: *"İnsanlar acı çekiyor. Umutsuz durumdalar ve ben onları iyileştirebilirim. Ama bunu anlamayanlar var. Herkesin görme zamanı geldi."* (1 sa. 4 dk. 20 sn.)

Filmde aşırı hırs duygusundan sonra vurgulanan diğer duygu saygı duygusu (n=33) olmuştur. Saygı duygusunda en fazla oranda insanlara yönelik saygı (n=14) vurgulanmış, bunu aile içinde saygı (n=7), arkadaşlara yönelik saygı (n=7), ve kendine yönelik saygı (n=5) duyguları izlemiştir.

İnsanlara yönelik saygıya örnek olarak aşağıdaki konuşma verilebilir. Terörist grubu aracılığı ile kaçırılan Eveleyn, Joseph ve Max'ın olduğu yere getirilir. Burada Martin'i arar. Ancak bulamaz. Max'a

> Eveleyn: *"Martin nerede. Ona ne yaptınız?*

Max: *"Ona insanlığını geri verdik."*

Eveleyn: *"Hayır, onu öldürdünüz."*

Max: *"Eveleyn, Max zaten aylar önce ölmüştü. Onu huzura ulaştırdık. Yardım etmeye çalışıyoruz."* (1 sa. 27 dk.)

Eveleyn bir şeylerin ters gittiğini anlamasından sonra, Will'den uzaklaşmaya başlar. Aralarında geçen aşağıdaki konuşma aile içinde saygı duygusuna örnek olarak verilebilir.

Will: *"Değiştin Eveleyn. Bana olan aşkın bitti mi?"*

Eveleyn: *"Hayır, sadece düşünmem için zaman lazım"* (1 sa. 16 dk. 7 sn.)

FBI tarafından her şey anlaşıldıktan ve terörist gruplar tarafından Eveleyn kaçırıldıktan sonra, Max ve Eveleyn arasında geçen aşağıdaki konuşma ise, arkadaşlara yönelik saygıya örnek oluşturmaktadır.

Max: *"Çünkü her şeye hükmetmek istiyor."*

Eveleyn: *"Will böyle bir şey yapmaz."*

Max: *"Evet, Will yapmaz. Zaten ne zaman dünyaya hükmetmek istedi ki?"* (1 sa. 27 dk. 29 sn.)

Filmde kendine yönelik saygıya örnek olarak filmin 1 saat 16. dakikasında geçen aşağıdaki konuşma örnek olarak verilebilir.

Will: *"Makine hormonlarının değiştiğini söylüyor."*

Eveleyn: *"Hayır, bu yanlış. Bunlar benim düşüncelerim, buna iznin yoktu."*

Filmde vurgulanan üçüncü değer sevgi değeri (n=31) olmuştur. Sevgi değerleri içinde en fazla oranda aile içinde sevgi (n=9) ve arkadaşlara yönelik sevgi (n=9) vurgulanmış, bu oranları sırasıyla insanlara yönelik sevgi (n=8) ve kendine yönelik sevgi (n=5) izlemiştir.

Will ölmesine bir ay kaldığını öğrendikten sonra, tüm eşyalarını toplayarak, eşine bunları Joseph'e teslim etmesi gerektiğini söyleyen konuşma aile içinde sevgiye örnek gösterilebilir.

Will: *"Joseph'e tüm hayatımı bir bilgisayar laboratuvarında geçirdiğimi, kalanı da seninle geçirmek istediğimi söylemeni istiyorum."* (17 dk.)

Eveleyn'e virüs aşıladıktan ve laboratuvara geri döndükten sonra Will'in yaratmış olduğu mekanizmayı devreye sokarak, insanları öldürmeye çalışması sırasında Eveleyn ile aralarında geçen aşağıdaki konuşma arkadaşlara yönelik sevgiye örnek oluşturmaktadır.

Eveleyn: *"Hayır, Will beni dinle. Max bizim yaptığımız bir şey yüzünden ölemez."* (1 sa. 40 dk. 32 sn.)

Eveleyn'ın yarattıklarının insanlara zarar verdiğini fark etmesinden sonra, Will'den ayrılarak motele gelmesi ve burada dinlenmek istemesi, kendine yönelik olan sevginin bir yansıması olarak görülebilir (1 sa. 23. dk.)

Filmde işlenen son duygu olan insanlara yönelik sevgiye, FBI ajanı ve Joseph'in laboratuvardan ayrıldıktan sonra FBI ajanı ile Joseph arasında geçen konuşmada rastlamak mümkündür.

FBI ajanı: *"Bu durum daha ileri giderek insanlık için bir tehlike oluşturacak. Bir ordu kuruyor. Bunu durdurmanın tek yolu Washington'a bilgi vermek, tüm internet bağlantısını kesmek."* (1 sa. 10 dk. 57 sn.)

TARTIŞMA

Evrim (Transcendence) filminin sevgi- saygı ve aşırı hırs duygusunu nasıl ele alarak incelendiğinin belirlenmesi amacıyla yapılan araştırma sonucunda, filmde en fazla vurgulanan duygunun aşırı hırs duygusu olduğu, bunu saygı ve sevgi duygularının izlediği belirlenmiştir. Aşırı hırs duygusunda ise en fazla oranda bireysel hırsın vurgulandığı görülmektedir. Bu durumu insanların doğuştan getirdikleri hırs duygusu ile açıklamanın mümkün olduğu düşünülmektedir. Nitekim, doğuştan bencil olarak dünyaya gelen ve tüm isteklerinin anında karşılanmasını isteyen insanoğlunun bu isteklerinin aşırı şekilde karşılanması ya da tam tersi karşılanmaması doğuştan gelen bu özelliğin kişilik haline gelmesine neden olabilmektedir. Bu duygu durumu ise ilerleyen süreçte, kişinin bireysel istek ve arzularını karşılamak için daha fazla istek duymasına ve bunun sonucunda da oldukça önemli olan toplumsal yaşamda bir arada yaşamak için gerekli olan sevgi ve saygı duygusunun azalmasıyla sonuçlanabilmektedir (Karacoşkun, 2012; Kıral ve Ödemiş- Keleş, 2019; Tarhan, 2013). Özellikle günümüzün rekabetçi dünyasında daha fazlasına sahip olmak isteyen insanoğlu, teknolojinin getirilerinden de yararlanarak, adeta tüm insanları ve toplumu kendine, amaçlarına, istek ve arzularına hizmet edecek şekilde davranmaya itebilmektedir (Eroğlu, 2000; Tekin, Güleş ve Öğüt, 2003). Bu durum ise araştırma sonucunda da görüldüğü gibi sevgi, saygı duygularının azalmasıyla sonuçlanabilmektedir. Yapılan araştırmalarda da aşırı hırs duygusunun değerlerle bir zıtlık oluşturduğu ve bunun sonucunda da yalnızlaşma duygusunun yoğun olarak yaşandığı, aşırı hırs

duygusunun sevgi, saygı değerlerinin azalmasına neden olduğu yönünde bulgulara ulaşılmıştır (Ardıç, 2019; Coulter, Wilkes ve Der- Martirosian, 2007; Dubois, Rucker ve Galinsky, 2015).

Araştırma sonucunda, ikinci sıklıkla vurgulanan saygı değeri olmuş, bu saygı değeri de aile içinde, arkadaşa yönelik, bireysel ve insanlara yönelik saygı olarak vurgulanmıştır. Saygı, insanlar arasında oldukça önemli olan kavram olup, toplumsal huzurun sağlanmasında, insanlar arasında mutluluğun ve huzurun devamında önemli bir güce sahiptir. Saygı ile empati duyguları da kurulabilecek, benmerkezcilik azalacak, bir başka ifadeyle insanın hırs duygusu olumlu yöne kanalize edilebilecektir (Kadan ve Aral, 2017; Öztürk, 2015; Perese, 2005). Ancak aynı zamanda bireyin kendine saygı duymasında etkili olan bir diğer faktör ise, istek ve ihtiyaçlarının karşılanma gücüdür. Bu açıdan bakıldığında ise istek ve ihtiyaçların oluşmasını sağlayan hırs duygusunun bir dereceye kadar var olması bir gereklilik olarak karşımıza çıkmaktadır (Özgen, 2012). Bir başka ifadeyle Maslow'un ihtiyaçlar hiyerarşisinde de belirtildiği gibi insanın öncelikle kendine saygı duyması ve saygı görmesi, üst düzey isteklerinin karşılanması için de itici bir güç haline gelebilmektedir. Ancak unutulmaması gereken önemli bir özellik de bu gücün orantılı olarak kullanılması gerçeğidir. Orantılı olarak kullanılamayan istek ve arzuların insanların isteklerine ulaşabilmeleri için her yolun meşru sayılabileceği gibi bir duygu durumuna sahip olmalarıyla sonuçlanacağı açıktır (Kula ve Çakar, 2015). Nitekim araştırmada filmin pek çok sahnesinde de hırsın amacına uygun yönde kullanılmaması sonucunda, aile içinde, kendine yönelik, arkadaşlara ve topluma yönelik saygı değerlerinde problemlerle karşılaşılmış olması bu düşünceyi desteklemektedir. Yapılan araştırmalarda da benzer şekilde hırsın amacından uzaklaşmasının saygı değerini yok ettiğine, bireyleri yalnızlığa sürüklediğine ve sonuç olarak birtakım psikolojik problemlerin ortaya çıktığına yönelik bulgulara ulaşılmıştır (Bradley, 2015; Cameron, 2004; Doğan ve Karataş, 2011; Ereş, 2015; Göger, 2020; Machell, Blalock, Kashdan ve Yuen, 2016; Michelle, Constantin ve Stevenson, 2002).

Araştırmada ulaşılan son bulgu ise sevgi değerine yönelik olmuştur. Sevgi değeri daha az oranda vurgulanmış ve aileye, arkadaşlara, kendine ve insanlara yönelik sevgi kategorisinde incelenmiştir. Bu kapsamda araştırmada en az oranda vurgulanan kendine ve insanlara yönelik sevginin olduğu da dikkati çekmektedir. Bu durumu yine aşırı hırsın, benciliğin kişinin kendinde ve içinde yaşadığı toplumdaki insanlara yönelik duyduğu sevgi duygusundan uzaklaşmasıyla sonuçlanacağı şeklinde yorumlamak mümkündür. Çocuk dünyaya geldiği andan itibaren, bakım veren ebeveynin

davranışlarıyla şekillenen, gelişimine yönelik desteklenen, makul ve tutarlı isteklerle beslenen sevgi duygusu, toplumsal huzuru sağlamada önemli olan diğer güçtür (Tillman, 2014). Özellikle günümüzde yaşanan teknolojik gelişmeler, daha güçlü olma, daha çok tanınma duygusu hırs duygusunu körüklemektedir. Körüklenen bu duygu ise tıpkı saygı değerinde olduğu gibi, kişinin başta kendi yetenekleriyle yetinmemesine ve bunun sonucunda kendisine yönelik sevgi duymamasına yol açabilmektedir. Kendisine sevgi duymayan bir insanın ise ailesi başta olmak üzere arkadaşlarına ve topluma sevgi duyması imkânsız olmasa bile oldukça zordur (Kula ve Çakar, 2015). Araştırma sonucunda ana karakterin bitmek bilmez istekleri, geleceği değiştirmeye yönelik istek ve aşırı hırsları, önce eşini kaybetmesine yol açmış, sonrasında bu aşırı hırs yüzünden arkadaşını kaybetmiş, insanların insani özelliklerini yitirmesine yol açmış ve tüm durumları fark ettiği anda da kendisini sorgulamasıyla sonuçlanmıştır. Elde edilen bu bulgunun aşırı hırs duygusu ile sevgi duygusunun birbirini negatif yönde etkilediğini göstermesi açısından önemlidir. Nitekim yapılan araştırmalarda da araştırma bulgusuna benzer sonuçlara ulaşılmıştır. İnsanoğlunun dizginlenemeyen aşırı hırs duygusu sonucunda sevgi değerini kaybettiği, kaybedilen bu değerin ise bir toplumun çöküşünü hazırlayacak kadar etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Cafaro, 2005; Günalp, 2007; Klafter, 2018; Klein, 2018; Kurtoğlu, 2017; Sayar, 2012; Wang ve Murninghan, 2011).

SONUÇ VE ÖNERİLER

Evrim (Transcendence) filminin sevgi- saygı ve aşırı hırs duygusunu nasıl ele alarak incelediğinin belirlenmesi amacıyla yapılan araştırma sonucunda, aşırı hırs duygusunun en fazla vurgulanan duygu olduğu, bu duyguyu sırasıyla saygı ve sevgi duygularının izlediği belirlenmiştir. Aşırı hırs duygusu içinde en fazla vurgulanan duygu ise bireysel hırs olmuştur. Saygıya yönelik yapılan incelemede ise en fazla insanlara yönelik saygının vurgulandığı, sevgi kategorisinde ise aile içinde ve arkadaşlara yönelik sevgiye yönelik örneklerle karşılaşıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmadan elde edilen bulgulara dayanarak aşağıdaki önerilerde bulunmak mümkündür.

- Bebeğin doğuştan gelen hırs duygusunu uygun yollarla doyurulması önemlidir. Bu kapsamda bebeğin istek ve ihtiyaçlarının zamanında karşılanması, ona sevgiyle yaklaşılması, koşulsuz saygı gösterilmesi ve bu davranışları aile içinde tüm bireylerin uygulaması için gerekli önlemler alınabilir.

- Okul öncesi dönemden itibaren çocuğun gelişimine uygun isteklerin olması ebeveynlere anlatılmalı, okul ve akademik başarı önemli olsa da hayati olmadığı unutulmamalıdır. Çocuğun başardıkları takdir edilerek daha iyisini yapabileceğine yönelik destekler sağlanabilir. Çocuklarla sevgi ve saygıya dayalı bir ilişki ve iletişim kurulmasına ve bunun sürdürülmesine yönelik çalışmalar yapılabilir.
- Ergenlik döneminde ergene özerklik verilmesine, kendi isteklerine saygıyla yaklaşılmasına ve tıpkı çocukluk döneminde olduğu gibi yaptıkları ile başarılarının ne kadar önemli olduğuna yönelik destekler sağlanabilir.
- Aşırı hırsın, insanlar arasında sevgi ve saygıyı yok ederek yalnızlaşmayı, birey ve toplum için istenmeyen sonuçları oluşturabileceği unutulmamalı ve ailelere çocuk odaklı danışmanlık hizmetlerinin sunulmasına yönelik çalışmalara ağırlık verilebilir.
- Özellikle yarının geleceğini oluşturacak çocukların psikolojik sağlamlıklarını sağlamak amacıyla aşırı hırsın getirilerine yönelik aile eğitimleri planlanarak uygulanabilir.

KAYNAKÇA

Aral N. ve Kadan, G. (2018). Sosyal gelişim. N. Aral ve Z. F. Temel (Eds). *Çocuk gelişimi.* İçinde (s. 236-262). Ankara: Hedef Yayınları.

Ardıç, M. (2019). *Modernite ve bencillik.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya

Avcı, M. (2009). *Çocuk suçluluğunun toplumsal nedenleri (Erzurum ili örneği).* (Yayımlanmamış doktora tezi), Erzurum Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Aytaç, Ö. (2006). Girişimcilik: Sosyo-kültürel bir perspektif. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15,* 139-160.

Bradley, A.C. (2015). *Shakesperean tragedy.* UK: Routledge.

Braithwaite, J. (2000). Shame and criminal justice. *Canadian Journal of Criminology Banner, 42*(3), 281-298.

Cafaro, P. (2005). Gluttony, arrogance, greed, and apathy: An exploration of environmental vice. *Environmental virtue ethics*, 135-158.

Cameron, J.E. (2004). A three factor model of social identity. *Self and Identity, 3*(3), 239-262.

Coşkun, L. ve Deniz, Ü. (2017). Çocukların temel ihtiyaçları. N. Aral (Ed.). *Çocuk ve iletişim.* İçinde (s. 25-59). Ankara: Vize Yayıncılık.

Coulter, I. D., Wilkes, M., ve Der -Martirosian, C. (2007). Altruism revisited: A Comparison of medical, law and business students alturistic attitudes. *Medical Education, 41*, 341-345.

Cömert, Ö. ve Sevim, Y. (2017). Çocuk ve suç ilişkisinin sosyolojik suç kuramları ile incelenmesi. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 6*(1), 29-40.

Creswell, J.W. (2016). *Nitel araştırma yöntemleri.* (Çev. M. Bütün ve S. B. Demir). (3. Baskı). Ankara: Siyasal Yayınları.

Develioğlu, F. (2002). *Osmanlıca- Türkçe ansiklopedik lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Doğan, S. ve Karataş, A. (2011). Örgütsel etiğin çalışan memnuniyeti etkisi üzerine bir araştırma. *Erciyes University Journal of Faculty of Economics and Administrative Sciences, 37,* 1-40.

Dubois, D., Rucker, D. D ve Galinsky, A. D. (2015). Social class, power and selfishness: When and why upper and lower class ındividuals behave unethically. *Journal of Personality and Social Psychology, 1*, 1-16.

Ereş, F. (2015). Vatandaşlık eğitimi ve kariyer eğitimi politikalarının değerlendirilmesine yönelik nitel bir çalışma. *Mehmet Akif Ersoy University Journal of Education Faculty, 1*(36), 120-136.

Eroğlu, F. (2000). *Davranış bilimleri.* İstanbul: Beta Yayını.

Fire, M., Goldschmidth, R. ve Elovici, Y. (2014). Online social networks: Threats and solutions. *IEEE Communication Survey &Tutorials Fourth Quarter, 16*(4), 2019-2036.

Göger, F. (2020). *Suça sürüklenen çocuklarda şiddet eğilimi ile benlik saygısı arasındaki ilişkinin incelenmesi.* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İnönü Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Malatya.

Günalp, A. (2007). *Farklı anne baba tutumlarının okul öncesi eğitim çağındaki çocukların özgüven duygusunun gelişimine etkisi. (Aksaray ili örneği).* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Gündoğdu, R., Adıgüzel, N. ve Önal- Ebul F. (2015). Kâmûs-î Türk'î Şemseddin Sami, İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.

https://www.cnnturk.com/saglik/hirsli-olmak-avantaj-mi-dezavantaj-mi

Kadan, G. ve Aral, N. (2017). Evrensel değerlerin çizgi filmler açısından incelenmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi,* 6(4), 104-117.

Kadan, G. ve Aral, N. (2020). Suça sürüklenen çocuklar. M. Can-Yaşar ve N. Aral (Eds.). *Çocuk hakları.* İçinde (s. 297-321). Ankara: Vize Yayıncılık.

Kadan, G. ve Aral, N. (2021). The digital identity of the Z generation and their use of digital technology. P. M. Chernopolski, N. L. Shapekova ve B. Ak. (Eds.). *Academic researches in health sciences.* In. (p. 256-283). Sofia: St Kliment Ohridski University Press.

Kamer, V.K. (2013). Çocukların suça sürüklenmesine neden olan faktörler ile sosyolojik teoriler. *TAAD, 4*(12), 219-238.

Kanar, M. (2009). Kanar Arapça-Türkçe Sözlük, İstanbul: Say Yayınları.

Karacoşkun, (2012). Din Psikolojisi El Kitabı. Ankara: Grafiker Yayıncılık.

Karslı, N. (2021). Üniversite öğrencilerinde manevi-insani değerler ve dindarlık ilişkisi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 50,* 143-174.

Kılıç, Y.S. (2007). *Çocuk suçluluğuna sebep olan sosyoekonomik faktörler.* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), İnönü Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Kıral, E. ve Ödemiş Keleş, N. (2019). Öğretim elemanlarının kıskançlığa ilişkin algıları. E. Kıral. E. Babaoğlu- Çelik ve A. Çilek (Eds.). *Eğitim araştırmaları.* İçinde (s. 69-102). Ankara: EYÜDER Yayınları.

Klafter, A. (2015). *Greed, greediness and greedy patients.* UK: Routledge.

Klein, M. (2018). *On identification.* UK: Routledge.

Klinsky, S., Waskow, D., Northrop, E. ve Bevins, W. (2016). Operationalizing equity and supporting ambition: Identifying a more robust approach to respective capabilities. *Climate and Development,* 9(4), 287-297.

Kula, S. ve Çakar, B. (2015). Maslow ihtiyaçlar hiyerarşisi bağlamında toplumda bireylerin güvenlik algısı ve yaşam doyumu arasındaki ilişki. *Bartın Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi,* 6(12), 191-210.

Kurtoğlu, F.S. (2017). Aşık Veysel'in şiirlerini değerler eğitimi açısından okumak. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşi Veli Araştırma Dergisi, 83,* 101-123.

Machell, K.A., Blalock, D.V., Kashdan, T.B. ve Yuen, M. (2016). Academic achievement at the cost of ambition: The mixed results of a supportive, interactive environment on socially anxious teenagers. *Personality and Individual Differences, 89,* 166-171.

Michelle B,N., Constantine S, ve Stevenson J. (2002). Self-esteem: A Behavioral genetic perspective, *Eur J Pers, 16,* 351-67.

Özgen, F (2012). *Ç.O.M.Ü beden eğitimi ve spor yüksekokulu öğrencilerinin yaşam doyumu düzeylerinin incelenmesi.* (Yayınlanmamış lisans bitirme tezi), Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çanakkale.

Özpolat, A. (2021). Korku kaynağı erkek ve eril korku biçimleri ışığında toplumsal cinsiyet oluşumu ve masal ilişkisi (Umay Günay derlemesi Elâzığ masalı örneği). *Fırat Üniversitesi Harput Araştırmaları Dergisi, 8*(16), 45-78.

Öztürk, N. (2015). Saygı değerine ilişkin öğrenci görüşleri. *XIV. Uluslararası Katılımlı Sınıf Öğretmenliği Eğitimi Sempozyumu*. (21- 23 Mayıs 2015).

Perese. (2005). *Yapılandırmacı yaklaşımla hazırlanmış 61 etkinlik (saygı).* Ankara: Nobel Yayıncılık.

Santrock, J.W. (2016). *Yaşam boyu gelişim.* (Çev. G. Yüksel) (20. Baskı). Ankara: Nobel Yayınları.

Sayar, K. (2012). *Ruh hali.* (7. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.

Schielke, S. (2009). Ambivalent commitments: Troubles of morality, religiosity and aspiration among young Egyptians. *Journal of Religion in Africa, 39*(2), 158-185.

Şahin, Ş., Ökmen, B., Boyacı, Z., Kılıç, A. ve Adıgüzel, A. (2018). Eğitim programları ve öğretim yüksek lisans programı ihtiyaç analizi. *Journal of Higher Education and Science, 3,* 502-511.

Tarhan, N. (2013). *Güzel insan modeli*. İstanbul: Timaş Yayınları.

Tekin, M., Güleş, H. K., ve Öğüt, A. (2006). *Değişim çağında teknoloji yönetimi*. Ankara: Nobel Yayınları.

Tillman, D. (2014). *8-14 yaş grubu öğrencileri için yaşayan değerler eğitimi etkinlikleri* (Çev. V. Aktepe). Konya: Eğitim Yayınevi.

Wang, L. ve Murninghan, J.K. (2011). On greed. *Academy of Management Annals,* 5(1), https://doi.org/10.5465/19416520.2011.588822.

Yılmaz, E. (2009). Öğretmenlerin tercih değerlerinin bazı değişkenler açısından incelenmesi. *Journal of Values Education, 7*(17), 109-128.

UNDİNE FİLMİNİN SU İMAJLARINDAN HAREKETLE SIVI ALGILANIMIN İMKÂNINI TARTIŞMAK

Tülay ÇELİK[3]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch02

ÖZ

Bu çalışma, Gilles Deleuze'ün Hareket-İmaj adlı eserinde ortaya koyduğu sıvı algılanım ve kökensel dünya kavramları bağlamında *Undine* (Christian Petzold, 2020) filminin su imajlarını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Su imajlar, suyun görüntüsünü ve suyun hareketini içeren imajlar olarak tanımlanmıştır. Karanın katılığının karşısına suyun akışkanlığını koyan, birçok farklı bakış noktasına sahip olabilen merkezsiz bu imajlar, alışılmadık bir etkileşimi mümkün kılmakta, aynı zamanda su dünyasının kökensel izlerini hatırlatmaktadır.

Dişi bir su perisi olarak tanımlanabilecek *Undine*'nin hikayesi, bugüne kadar Petzold gibi birçok farklı sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Bunlar arasında Ingeborg Bachmann'ın "*Undine Gidiyor*" adlı hikâyesi, özne-nesne geçişlerine izin veren yapısıyla Undine anlatılarını ters yüz ettiği için önemli bir yere sahiptir. Petzold, filminin senaryosunu yazarken bu öyküden etkilendiğini dile getirmektedir. Bununla birlikte Delezue de hareket imajın krizine işaret ederken edebiyattaki yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisinden bahsetmektedir. Tüm bu bağlamlardan hareketle, çalışmada şu soruların yanıtı aranmıştır: Bachamnn'ın öyküsünün Petzold'daki karşılığı bizi hangi imajlara götürür? Filmin hâkim göstergesi olan sıvı algılanımın belirsiz bir referans merkezine göre değişen akışkan imajları ve kökensel bir dünya olarak suyun imajları, *Undine* filmine öyküdekine benzer bir açılım sağlar mı? Bu sorulardan yola çıkarak filmde su imajların açtığı özgürlük alanı incelenmiş, Deleuze'ün kitabında ele aldığı filmlerle olan kesişmeler ortaya koymuştur. Sonuç olarak, *Undine* filmi ile Deleuze'ün kavramları arasında yeni ilişkiler kurmayı deneyen bu çalışmada üç farklı ilişki ekseni kurulmuştur. Bunlardan ilki filmin renk-imajlarının sıvı algılanım ile ilişkisini; ikincisi Delezue'ün kitabında sıvı algılanım kavramı çerçevesinde değinmediği Undine filmine özgü bir bağlantı olarak kökensel dünya-itki-imaj-sıvı algılanım ilişkisini; üçüncüsü, filmdeki sıvı algılanımın, diğer hareket imaj kategorileri ve onların göstergeleriyle kurduğu ilişkiyi içermektedir. Bu üç eksen, çalışmanın problematiği bağlamında Undine filminin kendine özgü evrenini açmamıza ve filmin su imajlarını tartışmamıza imkân vermiştir.

Anahtar Sözcükler: Deleuze, Hareket imaj, Sıvı Algılanım, Kökensel Dünya, Petzold, Undine

[3] Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim ve Tasarım Bölümü, [redacted]

DİSCUSSİNG THE POSSİBİLİTY OF LİQUİD PERCEPTİON DRAWİNG ON THE WATER IMAGES OF THE FİLM *UNDİNE*

ABSTRACT

This study aims to evaluate the liquid perception of *Undine* (*Christian Petzold, 2020*), drawing on the "originary world" and "liquid perception" concepts that Gilles Deleuze established in his work, The movement Image. Water Images are defined as the images which include the flow of water and the display of water. These acentred images, which can have many different points of view and oppose to the solidity of land with the fluidity of water, enable an unusual interaction and remind the originary marks of the water world in the same breath.

The Story of *Undine*, who can be defined as a water nymph, has inspired many artists like Petzold. Among all, Ingeborg Bachmann's story "*Undine Goes*" occupies an important position by its structure that allows subject-object transmissions as it reverses the narratives of Undine. Even Petzold states that he was influenced by it in writing his film script. Still, Deleuze points to the crisis of the action-image mentioning the effect of new narration styles in the literature on cinema. Based on all these contexts, answers to the following questions were sought in the study: what images does the Petzold response of Bachmann's Undine take us to? Do the images of water as an originary world with fluid images changing according to an uncertain reference centre of the liquid perception, which is the very dominant feature of the film, provide an opening similar to the story in *Undine*? Based upon these questions, the area of freedom opened up by the water images in the film was examined, and its intersections with the films Deleuze discussed in his book were revealed. As a result, three different relationship axes have been shown in this study, which tries to establish new relationships between the film Undine and Deleuze's concepts. The first of these includes the relationship between the colour-images of the film and the liquid perception. The second consists of the relation of originary world–impulse image–liquid perception as a connection peculiar to the film *Undine* which Deleuze does not mention in his book within the concept of liquid perception. The third includes the relationship of liquid perception in the film with other motion image categories and their signs. These three axes allow one to unbind the unique universe of *Undine* film and discuss the water images of the film in the context of the problem of the study.

Keywords: Deleuze, Movement image, Liquid Perception, Originary World, Petzold, Undine

GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı Undine (Petzold, 2019) filmindeki su imajları Deleuze'ün sıvı algılanım (la perception liquide) ve kökensel dünya (le monde originaire) kavramları bağlamında değerlendirmektir. Metinde su imajlar suyun görüntüsünü ve suyun hareketini içeren imajlar olarak ele alınacaktır. Undine filmi günümüz Berlin'inde geçmektedir fakat İskandinav masallarına konu olan *nympha* olarak tanımlanabilecek dişi bir su perisinin (Grimal, 1997a: 548) hikayesinin bir uyarlamasıdır. Petzold'un da dile getirdiği gibi film Berlin'in binalarının, kurumlarının, düzeninin altındaki -öncesindeki- suları, gölleri, kanalları ve mitik karakterleri aramaktadır. Katılaşmamış ve sınırlanmamış olanın izini bugünün kurumuş Berlin'inde sürmektedir (Curzon, 2021; Thompson, 2021).

Mitoslar insan düşüncesi için her zaman bir esin kaynağı olmuştur. Yeniden anlatılmaları ve yorumlanmaları mitosları sürekli bir değişim içine sokar. Bu değişim, onlara farklı biçimler kazandırır, onları canlı kılar (Erhat, 1996a). Bu bağlamda Deleuze'ün kavramları *Undine* filmini çok daha derinlikli bir perspektifle ele almamızı sağlar. Bu kavramlar, Berlin'in gölleri, suları, kanallarının ve bunların mitik karakterlerinin peşine düşen filmin imajlarını sinematik olarak değerlendirmeye imkân verir. Öztük'ün ifade ettiği gibi Deleuze, sinemadan önce evrenin hareketi, insanın hareketi, hafıza, zaman ve var oluş üzerine düşünen bir filozoftur. Bu düşüncelerden sinemaya varan Deleuze'ün (Öztürk, 2021b) ortaya koyduğu sıvı algılanım ve kökensel dünya kavramları, *Undine* filmini aşina olduğumuz düşünce kalıplarının, sembollerin, metaforların, temsillerin dünyasından bağımsızlaşarak tartışabilmemize imkân verir. Öztürk'ün Deleuze'ün sinema felsefesi derslerinde belirttiği gibi, Deleuze'ün dünyasında temsil düşüncesi yoktur, analojiler yoktur. Filmler yaşamın bir parçasıdır ve orada varlığın işleyişi, evrenin işleyişi görülebilir. Bunu, öznel dayatmalardan, (temsil düşüncesinden) uzak, filmin dünyasına girerek; her şeyi türeten farkın bilincinde olarak başarabiliriz (Öztürk, 2021c).

Deleuze, *Sinema 1 Hareket İmaj* ve *Sinema 2 Zaman İmaj* olarak iki ayrı sinema kitabı yazar. Hareket imaj adlı kitabında, montaj ve hareketli kameranın gelişimiyle, kameranın projeksiyon aletinden uzaklaşmasıyla birlikte hareket imajdan bahsetmeye başladığımızı dile getirir. Bu durumu bir

özgürleşme olarak yorumlar. Çünkü zaman artık mekâna bağlı bir değişken değildir. Bağımsız bir değişkendir. Sinema anları kaydediyor olsa da kaydettiği özel anlar değil herhangi anlardır. Bu herhangi anlar mekânı ve oradaki olayı içeren bir etkileşimdir. Mekânın noktaları olayın anları ile ilişkilenir (2004: 12-17). Bu da bütünün niteliğini değiştirir, bütünü dönüştürür; "tinsel veya zihinsel bir varoluş sunar"(22). Zamana ve süreye bizi ulaştıran bu ilişkinin bütünüdür (22). Bu noktada Deleuze'ün temel referansı olan Bergson'un da dile getirdiği gibi dünyadaki oluşun bir ilişkisellik olduğunu hatırlamamız gerekir. Bergson'a göre, "olmak tesir etmektir" (2014: 77). Evrende, sadece insan değil madde de tesirde bulunur. Çünkü, insan bilinci dışında maddenin de kendine ait cevherleri vardır. Bunların da dinamik noktaları, kuvvetleri ve kuvvet merkezleri bulunur fakat bunlar "özellik ve değişim bakımından (insandakinden) daha az zengindirler" (77). Bergson tarafından bunlar bulanık, anlaşılmaz ve hantal bilinçler olarak değerlendirilir (51-77).

Bugün insan sonrasından bahsettiğimiz bir süreçte hem doğa ile hem de temel elementlerle kurduğumuz ilişki üzerine yeniden düşünüyoruz. 1900'lerin başında olduğu gibi hem bilim hem sanat alanında maddeye dair yeni yaklaşımlar ortaya çıkmaya devam ediyor. Böyle bir bağlamda Deleuze'ün bir madde-akış olarak suyu ele aldığı sıvı algılanım kavramını yeniden gündemimize almamız önemli görünüyor. Bununla birlikte dünyaya dair içinde bulunduğumuz tartışma ve arayış zemini, su imajların kurduğu algılanımsal sistemin kaynağı olarak kökensel dünyaları da yeniden yorumlama ihtiyacı yaratıyor. Bu noktada, filme dair sinematik bir değerlendirme yapılabilmek için kavramların hareket imajın diğer nitelikleriyle olan ilişkilerine de belirli düzeylerde değinilmesi gerektiği belirtilmelidir.

Deleuze, *Hareket İmaj* kitabının sonunda eylem imgenin krize girdiğini belirtir. Bu krizin sebepleri arasında Amerikan rüyasının sarsılması, imgelerin enflasyonu gibi birkaç başlıkla birlikte "edebiyatta deneyimlenmiş yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi" ifadesi de bu bulunur (266). Delezue'ün açtığı bu bağlam sinema ve edebiyat arasındaki bir karşılaştırmayı bu metin için de olanaklı kılar; binlerce yıllık bir geçmişe sahip Undine anlatılarını kıran bir öykü olarak Ingeborg Bachmann'ın "*Undine Gidiyor*" adlı eserini bir referans olarak almamıza imkân verir. Bu öykü, birçok farklı sanatçıya ilham kaynağı olan Undine anlatılarını ters yüz etmiştir. Daha önce yazılmış eserlerde dil ve anlatı tarafından sınırlanan Undine, bu hikâyede kadın-erkek kimliklerinin ve tüm insani

kurumların ötesinde yer alan ve suyun belirsiz yönlerini içeren bir karakter olarak dilin kalıplarını ve sınırlarını aşmaya yönelmiştir (Oraliş 81-82; Markotic, 2008: 232-242). Petzold da filminin senaryosunu yazarken, romantik yazarların anlatılarından sonra okuduğu bu hikâyeyi çok ilginç bulduğunu; ona benzer biçimde Undine'nin perspektifinden hikâyeyi anlatmak istediğini belirtir (Curzon, 2021). Bu iddia hem sıvı algılanımın imkânını yeniden tartışmaya, hem de filmin diğer filmlerle ve anlatılarla girdiği ilişkiyi değerlendirmeye teşvik eder ve şu soruyu akla getirir: Bachmann'ın öyküsünün Undine anlatılarında yarattığı kırılmanın sinematik formlardaki karşılığını, bugün sıvı algılanım sayesinde bulmak mümkün müdür? Yapacağımız tartışmayı güncel kılan önemli bir tespitin de burada hatırlanması yerinde olur. Deleuze, eylem imajın krize girdiğini iddia etse ve bunun başlangıcıyla ilgili özellikle savaş sonrasını işaret eden bir tarih ortaya koysa da bu sinemanın bitmediğini "eylem imaj sinemasının ticari başarılar kazanmaya devam ettiğini" de vurgulamıştır (2004: 266) Hareket imajın baskınlığı, eylem-imaj sinemasının popülerliği, günümüz sinemasında bir yönetmen olarak Petzold'un aldığı konumu tartışmaya da imkân verecektir. Bu bağlamda, üzerine düşüneceğimiz sorular şunlar olacaktır: Su imajlar, bugün hangi düzeyde *Undine* filmine bir özgürlük alanı açmaktadır, sınırları hangi düzeyde zorlayabilmektedir? Bu filmde, ortamı sıvı olan bir algılanım nasıl yaratılmaktadır? Film, Deleuze'ün örneklediği filmler ile hangi noktalarda kesişmekte, onlardan hangi noktalarda ayrılmaktadır? Tartışmayı başlatmak için öncelikle, Petzold tarafından da işaret edilen edebiyat alanındaki Undine anlatısının geleneksel yönlerinden ve Bachmann ile yaşanan kırılmadan kısaca bahsetmek gerekecektir. İkinci olarak sinemada hareketin ne olduğuna, hangi tür imajlara karşılık geldiğine değinilecek, son olarak sıvı algılanım ve kökensel dünya bağlamında, Undine filmdeki hareket imajların ilişki ve düzenine dair örnekler verilecektir.

1. GELENEKSEL UNDİNE ANLATILARI VE BACHMANN'IN SINIR AŞAN FİGÜRÜ

Friedrich de la Motte Fouqué'nin 1811'de yazdığı masal en fazla bilinen ve öncü olarak görülebilecek Undine anlatısıdır. Bir sanat masalı olarak (kunstmärchen) tanımlanan bu anlatının kökeni ve ilham aldığı kaynaklara dair birçok çalışma yapılmıştır. David Gallagher'e göre Fouqué'nin ilhamı Yunan mitolojisindeki doğum tanrıçası olan Egeria'a kadar götürülebilir. (2009: 350). Romalı bir su perisi olarak tanımlanan Egeria, kral Numa Pompilius'un eşidir. Bazı kaynaklarda, Numa öldüğünde çok acı çeken Egeria'nın gözyaşlarından bir pınar oluştuğu anlatılır (Erhat, 1996c: 99). Fouque'nin masalı ile

ilişkilenecek diğer bir eser Ovidius'un *Dönüşümler* adlı kitabıdır. Burada Egeria figürü, bir dönüşüm geçirir. Acısından çok fazla ağlayan Egeria'nın durumuna üzülen kardeşi Phoebus ondan bir pınar yaratır. Egeria üzüntüsünün yarattığı duygusal krizden dönüşüm yoluyla kurtulmuştur (Gallagher, 2009: 351). Fouqué'nin Undine'si üzerinde etkisi olan diğer anlatı İskandinav masallarıdır. Bu durum, o dönemde romantik yazarlar tarafından yapılan adaptasyonların etkisiyle açıklanabilir.[4] Rönesans dönemindeki Alman bilim adamı ve fizikçi Paracelsus o dönemde Fouqué ile birlikte birçok yazarı etkilemiştir. Alman literatüründe Undina kelimesine ilk referansı veren Paracelsus, eserlerinde insansı bir varlık gibi olan bir deniz kızı betimlemiştir (351-52). Undina, bir tür *nympha*dır. Mitolojik kaynaklara göre, *Nympalar* "kırlarda, sularda, ormanlarda yaşayan" dişi tanrısal varlıklardır. İkincil tanrıçalar olsalar da güçlüdürler. Adları bulundukları yere göre değişir (Erhat, 1996b: 219-220). Su elementinin *Nymphaları* olan *Naiaslar*, "(i)çinde oturdukları akarsunun ya da kaynağın tanrısal kişiliğini temsil ederler (Grimal, 1997: 525). Paracelsus, Undinaların sudan karaya nasıl geldiklerine dair bilgi verir. Bu eserlerde, ruhu olmadan doğan Undina'nın, birinin kalbini kazanarak onunla evlendiğinde bir ruha sahip olabildiği belirtilir (Gallagher, 2009: 351-352).

Fouqué'nin masalında da babası Undine'ye ancak bir insanla "aşkla dolu çok derin bir birliktelik" yaşarsa bir ruhu olabileceğini söyler.[5] Bu masalda Undine neredeyse yabansı bir hayvan olarak betimlenir. İç karatıcı ve gizemli yanları, tuhaflığı, garipliği, çılgınlığı, yabaniliği âşık olduğu şövalye Huldbrand'ı da Bertalda'yı da ürkütür. Masalın sonuna doğru Huldbrand ve bir insan olan Bertalda birbirlerine yaklaşır. Hulbrand, Undineyi sevmekten vazgeçer. Bunun üzerine Undine Tuna nehrinin sularına döner. Ruhunu da yanında götürür. Undine gibi su dünyasına ait olan amcası Kühleborn, Hulbrand'ı öldürmesi gerektiğini ona sürekli hatırlatır. Undine, Hulbrand Bertalda ile evlenene kadar bunu yapmaz. Fakat evlendiğinde artık kesin olarak onu öldürmesi gerektiğini bilir. Çok üzülerek

[4] Doğa ve toplum arasındaki çatışma romantizm akımının temel sorunlarından biridir. Bu anlamda, *Nympeler* ve tabiatın ruhlarını içeren bir hikâye olarak Undine anlatısının romantizm ile bağlantısı ve bugün sinemada yeniden karşımıza çıkmış olması, yeni tartışmalara ilham verebilir.

[5] Huldbrand ile evlendiğinde bir ruhu olur. Daha önceleri hafif ve neşe dolu bu kız, ruh ile ağırlaşmış, korku ve hüzün hissetmeye başlamıştır (Fouqué, 2015: 37).

Hulbrand'ın canını alır ve sulara döner (Fouqué, 2015). [6] Masalın hikayesi ile Petzold'un filminin hikayesi arasında bazı farklar olmasına rağmen iki anlatıyı benzeştiren yön çok daha fazladır. Filmde Undine ona ihanet eden eski sevgilisi Johannes'i öldürmez ve kara dünyasında başka bir aşk yaşar. Fakat su dünyasının yasası işlemeye devam eder. Christoph ile yaşadığı aşk belirsiz gibi görünen fakat aslında su dünyasının yasalarına yapılan gönderme ile gayet açık bir sebeple bozulur: Undine eski sevgilisi Johannes'i öldürmek zorunda olduğunu, Christoph'un kaza geçirmesi ve komaya girmesi ile anlar. Johannes'i öldürerek sulara geri döndüğünde Christoph bitkisel hayattan çıkar. Fouqué'nin masalındaki Hulbrand gibi ilk sevgili Johannes, Undine tarafından öldürülür. Petzold, Undine'ye ikinci bir şans daha vererek onu Christoph ile tanıştırır. Fakat su yasaları onunla ilişkisinin sürmesine izin vermez. Filmin sonunda masalda olduğu gibi, aşkını kaybeden Undine, ait olduğu dünyaya döner.

H.C. Andersen'in 1837'de yazdığı Küçük Deniz Kızı (Den Lille Havfrue) masalında deniz kızının sesini kaybettiği görülür. Kendini adamasına rağmen aldatılan deniz kızı yine suya geri döner (Gallagher, 2009: 357-359). Paul Heyse'nin, Thomas Mann'ın, Rudolf Panwitz'in eserleri de bu deniz kızı mitinden referans alır (360 -369). [7] Tüm bu yaygın anlatılarda ortak olan denizkızının ruhsuz olması, bir ruh araması (385)[8] ve "ruha sahip olma(k) için aşka, başka bir fani tarafından sevilmeye ihtiya(cı)" olmasıdır (Geçer, 2020). Deniz kızının yeryüzündeki arayışı hayal kırıklığı ile sonuçlanır. Sevdiği erkek ona ihanet eder, o da "keskinleşen bir yalnızlıkla yeniden suya döner" (Geçer, 2020). Undine geleneksel anlatılarda, insanlara alışmakta zorlanan ve davranışları öngörülmez biri olarak betimlenir (Markotic, 234). "(G)önülçelen, tehditkâr, ölüme sürükleyen kadın" olarak ön plana

[6] Masalda, Hulbrand'ın mezarı başında Undine'nin gümüş gibi pırıldayan bir ırmağa dönüştüğü ve akışını sürdürerek bir göl oluşturduğu belirtilir. Kaynağa bakan köylülerin sözleri aktarılır: "onun, o zavallı, istenmemiş Undine olduğuna, sevgi dolu kollarıyla, sevdiğini böylece sardığına inanmayı sürdürdüler" (Fouqué, 2015: 95).

[7] E.T.A. Hoffman tarafından1816 tarihinde opera ve Hans Werner Henze tarafından1958 tarihinde bale olarak sahnelendi. Ayrıca Jean Giraudoux'nun 1939 tarihli *Ondine* oyunu hala sahnelenmektedir (Markotic, 2008: 233-234.)

[8] Bazılarında bir deniz kızının insan formuna aktüel dönüşümü de söz konusudur (Gallagher, 2009: 385).

çıkarılır (Oraliş, 78).[9] Baştan çıkaran ve şeytansı bir *femme fatal* olması ona gizemli bir erotizmin kazandırır (Gallagher, 2009: 386). Fakat Undine aynı zamanda bütüncül aşk arayan bir kadındır.[10] Bunlar erkek dünyasının çelişkili arzularıdır. Mitik bir denizkızı kategorisine sahip olsa da bu karakter, erkeklerin kültürel isteklerini ve cinsel arzularını bir kadın figürü üzerinde nasıl gösterdiklerini ortaya koyamaya hizmet eder. "Bir sınır aşma figürü haline gelir" (Baackmann, 1995 akt. Gallagher, 2009: 382). Hikâyelerin hepsinde, sulara dönüş olması anlamlıdır. Bu kadın, erkek toplumunda var olamaz. Kara yaşamında nasıl yer alacağını bilemez. Hayvansı varoluşu nedeniyle, toplum tarafından dışlanır. Karada ebediyen bir yabancı olarak kalır. Bu nedenle evine, suyun alanına geri dönmelidir (383).

Bachmann "*Undine Gidiyor*" adlı öyküsünde Fouqué'den farklı olarak Undine'nin hikayesini Undine'ye kendi perspektifinden anlattırır (Markotic, 235). Undine'yi birinci tekil şahıs olarak kendi ağzından konuşturur (Oraliş, 2012: 79). Monolog biçimindeki anlatı, bir yandan eril figürler tarafından belirlenmiş ve toprağa sabitlenmiş bir yaşamın eleştirisini ortaya sererken öte yandan bir kadının "iç dünyasındaki karmaşa(yı), çelişkileri, acıları, hüzünleri ve coşkuları" görünür kılar (81). Akışkan, yenileyici, devingen dili "su dünyasında ürettiği... yaratıcılığın izlerini taşıyan yazının dilidir"(80-83). Bu öyküde, "(d)eniz kızlarına, su perilerine ilişkin bildiğimiz tüm efsanelerdeki yerleşik anlamlar...bildik tüm kodların tersine çev(rilmesiyle) yeniden şekillenir" (82). Öyküde kadının sesini bulması konuyla ilgili çalışmalarda en çok vurgulanan noktadır. (Gallagher, 2009: 384). Fakat Lorraine Markotic, daha derinlikli bir yaklaşım sunar. Ona göre öyküde kendi sesini bulan bir kadından çok kendi sesini bulmanın ne kadar zor olduğunu dile getiren bir konuşmacı vardır (Markotic, 2008, 243) Bir ideal ve hayal olarak görülür Undine. Erkeklerin arzu ve korkularını temsil eder. Erkek onu şekilsiz, akışkan ve anlaşılması güç bulduğu için terk eder fakat çelişkiler içinde kalmaya da devam eder. Düzenin bozulmasını istediği gibi bundan korkar da. Undine bunların farkındadır.[11] Erkeklerin hem kendisine hem de kendilerini tamamlayacak ölümlü kadınlara ihtiyaç

[9] Makalenin pdf doyasında sayfa numaraları yer almadığı için belirtilen sayfa numaraları makalenin Dergi Park adresindeki bilgilerinden hareketle yazılmıştır.

[10] Kurt Bartsh, Undine'de bütüncül bir aşkın gerçekleşmesi talebi olduğunu dile getirir (Gallagher, 2009: 383).

[11] Bachmann öyküde Undine'nin farkındalığını şu cümlelerle ifade eder: "Ben gelince, hafif bir meltem geleceğimi bildirince, yerinizden fırladınız ve saatin yakın olduğunu, yüzkarasının, kapı dışarı edilmenin, mahvolmanın, anlaşılmayanın yaklaştığını

duyduğunu bilir (232-236). Öyküde Undine, neden gittiğini anlatırken suyun belirsiz ve ifade edilemez olan tüm yönlerini barındırdığını da göstermiş olur. Undine, erkek tasarımını yıkarken benliği ve insani öznelliği de reddeder (232- 234). Kadın ve erkeğin, tüm insani kurumların ötesinde kalır (233-234). Bu anlamda Markotic'e göre "Undine, dilin ötesine uzanan radikal ötekiliği, kısıtlanarak idealize edilmemiş tutkuyu temsil eder" (234). Bachmann, bu öyküsüyle Undine'yi bir "özne-nesne" ve "nesne-özne" yapar (234). Hem bir öteki hem de bir nesne olarak kendi deneyimini dile getirir (234-235). [12] Fakat öyküde bunun zorluğu da ortaya konur. Özne-nesne geçişleri dili kırmanın bir yoludur. Kadınlar sadece mevcut dil ve kültürde konuşarak ve kendilerini öne sürerek özerk özneler haline gelemezler (240). Markotic bu noktada Luce Irigaray'a referans vererek dilin biçimlendirici gücüyle mücadele edecek şekilde yazmanın önemini vurgular. Öyküyü bu anlamda bir örnek olarak gösterir (242).

Özne ve nesne geçişleri ile yaratılan bu yeni biçim, Bachmann'ın Undine'si ile Petzold'un Undine'si arasındaki ilişkiyi değerlendirmek için en ufuk açıcı yolun Deleuze'ün sinema yaklaşımı olduğunu da ortaya koyar. Evrensel varyasyonlar dünyasında her şeyin bir imaj olduğunu düşünen Deleuze için özne ve nesne ikiliği hem felsefede hem sinema alanında aşılması gereken bir düşüncedir. Bu bağlantı, savaş sonrası edebiyattaki yeni anlatı denemelerinin bir örneği olan bu öyküden hareketle modern sinemanın imajlarına varıp varamayacağımızı anlamak için kışkırtıcı bir patika açar ve yeni sorular ortaya koyar: Bachmann'ın Undinesi'nin Petzold'daki karşılığı bizi hangi imajlara götürür? Filmin hâkim göstergesi olan sıvı algılanımın belirsiz bir referans merkezine göre değişen akışkan imajları, film alanında öyküdekine benzer bir açılım sağlar mı? Soruları örnekler aracılığıyla tartışmadan önce sıvı algılanımın da bir kompozisyon göstergesi olarak dahil olduğu hareket imajı kısaca açıklamak yerinde olacaktır.

2. HAREKET İMAJI ANLAMAK

sezdiniz. Bitişe doğru bir çağrı. Siz canavarlar, çağrının anlamını anladığınız, çağrılmanıza ses çıkarmadığınız için sevdim sizi "(2006: 242).

[12] Markotic'e göre bir arzuyu dile getirmenin güçlüğü de buradadır (2008: 235).

Hareket imajı anlamak için öncelikle imajların analojik temsiller olmadığının altı çizilmelidir. Deleuze'de evren imajların toplamıdır. Madde de bir imajdır. Bu evrensel varyasyon dünyasında tüm yüzey ve parçalar birbirine etki ve tepkide bulunur (Rodowick, 2018: 70-71). Bu nedenle imajların bu sonsuz kümesi içkinlik düzlemi oluşturur.[13] İçkinlik düzlemi hareketli bir kesittir, zamansal bir perspektiftir. Dolayısıyla bir zaman-mekân bloğudur. Bu gibi blokların veya hareketli kesitlerin sonsuz bir dizisi vardır (Deleuze, 2004: 86). Çünkü nesnelerin kendi aralarındaki hareketiyle bütün de sürekli olarak değişir. Hareket bir yanda anlık imajlardan yani hareketsiz kesitlerden bir yanda hareketli kesitlerden yani hareket imajlardan oluşur.[14] Hareket imajlar, tüm bu hareketsiz kesitleri kat ederek bütünü oluşturur. Bu bir inşa etme işlemi olarak değil bütünü açarak bütünün niteliğini değiştirme işlemi olarak anlaşılmalıdır (23-24). Bu süreci, gerçek hareket ve somut süre olarak adlandırabiliriz. Sinemaya geldiğimizde ise, hareket imajdan, montajın hareketli kameranın ve sinematografın gelişimiyle birlikte bahsetmeye başlayabiliriz. Bunun nedeni, hareket imajın kümeye ve bütüne yönelik iki yönlü eğilimini, sinemanın karışılıyor olmasıdır (81). Sinemada planlar, çerçeveler, çerçevenin içindeki kümeler ve bu kümenin parçaları bulunur (34). Bunlar birbirleriyle sürekli iletişim ve etkileşim halindedir. Plan kapalı bir sistem oluşturmaya çalışsa da hiçbir zaman bu süreç tamamlanmaz, her zaman dışındaki bütüne açılır. [15] Çünkü bu bütünün özü zaten durmaksızın oluşmak, değişmek, sürmektir (39-40). Bu noktada hareket imajdaki ilişkilerin, mekânsal değil zamansal olduğu hatırlanmalıdır (Rodowick, 2018:64). "(N)esneleri ören zamansal ilişki" bize zamanın dolaylı bir sunumunu verir (49). Sürenin hareketli kesiti olarak plan, bu açılımda somut bir aracıdır (Deleuze, 2004: 38). Bu somut aracı, bir çokluk içerir ve o çokluğa göre değişkenlik gösterir. Çokluğu oluşturan öğeler D.N. Rodowick (2018) tarafından örneklenir. Bunlar; kamera hareketi, ölçek, açı, bakış açısı, sürekli kesme ile birleşen planlar, çok sayıda olayı aynı anda içeren derin mekân

[13] "İçkinlik düzlemi, her bir sistemin parçaları arasında ve sistemin parçaları arasında ve sistemlerden biriyle diğeri arasında kurulan, onları boydan boya kat eden, karıp yoğuran ve mutlak olarak kapalı olmalarına engel olan koşula tabii kılan harekettir (hareketin yüzü). Ayrıca bir kesittir; ...zamansal bir kesit ya da perspektiftir" (Deleuze, 2004: 86).

[14] "(H)areketin de ötesinde, zaman-imgeler ... vardır" (Deleuze, 2004: 24).

[15] "(P)lan, geçici olarak kapalı bir küme anlamında bir birliktir. Bu bakış açısından plan mekânsaldır ve birbirinden ayrı parçalardan oluşur: Bir dizi hareketsiz plana ayrılabilir ya da çerçeve içerisinde bir araya getirdiği unsurlara...bölünebilir. Burada çerçeve, mekânsal bir kısımda gruplar, düzenler ve kapanır" (Rodowick, 2018: 49).

kullanımı, yüzeysel plan sekans olarak sıralanabilir. Plan birliğindeki bu çokluk ile sürekli bir dönüşüm ve dolaşım yaratır (77). "Süreyi, kümeyi oluşturan nesnelere göre böler ve bölümleri de tekrar böler." Öte yandan "nesneleri ve kümeleri tek, bir ve aynı sürede bir araya getirir" (Deleuze, 2004: 35). Planın burada gerçekleştirdiği edim, daralıp genişleyerek zamana bir perspektif vermektir (39). Zamansal bir bakı açısı ortaya koymaktır (Rodowick, 2018: 77). Buradan hareketle Deleuze, planın bir bilinç gibi hareket ettiğini söyler. Bu durumda sinematografik bilincin "kimi zaman insani, kimi zaman insani olmayan ya da insan üstü olan kamera"ya karşılık gelebileceğini belirtir (Deleuze, 2004: 35).

Deleuze, bilinçten bahsederken özne nesne ikiliği üzerinde durmaz. Önemli olan imaj sistemlerinin nasıl etkileştiğidir (Rodowick, 2018: 53). Bu nedenle Deleuze, özne yerine "özel ya da yaşayan imajlar" ve belirsizlik merkezleri" kavramlarını kullanır. "Beden, hareket imajların merkezsiz ve değişken akışı içinde rastlantısal bir merkezden ibarettir" (58). Bu özel imaj, bir aralıktır. Etki ve tepki arasında boşluk yaratan bir zamansal figürdür (59). Bu referans sistemi tarafından kavranan hareket imaj, üç kategoriye ayrılır: algılanım, duygulanım ve eylem. Öznellik ya da özel imaj da bu üç "momentin" montajıdır (58-59).

3. SIVI ALGILANIM: UNDİNE FİLMİNİN SU İMAJLARI VE MADDE-AKIŞ

Deleuze'ün üzerinde düşündüğü temel problemlerden biri de algılanımın doğasıdır. Deleuze, dünyayı, ilişkileri, maddeyi, evreni nasıl algıladığımızı ve algılanıma uygun hareketleri nasıl geliştirdiğimizi kavramaya çalışır. Öztürk'e göre, bu çaba, "bütün varlıklara içkin olan bazı sorunlar üzerine" düşünmeye ve bunları dönüştürmeye imkân verir (Öztürk, 2021b). Doğal algılanım sürecinde bir şeyi algıladığımızda, o şeyden bizi ihtiyaçlarımız bakımından ilgilendirmeyenleri çıkartırız. Dolayısıyla şeyler bütünsel ve nesnel kavrayışlar olsa da onların "algılanımları kısmi, taraflı ve öznel kavrayışlardır " (Deleuze, 2004: 92). Sinemanın modeli, böyle bir doğal algılanımı aşar. Çünkü sinema, evrensel varyasyona yani "bütünsel nesnel ve yayılmış algılanıma" katılmamıza yardım eder. Merkezsiz çerçevesizleştirilmiş uçsuz bucaksız alanlar kurar (92). Çünkü sınırları akışkan olan çerçeve, "Yalnızca nesneleri mekânsal olarak kapsamakla kalmayıp, (onları) sürekli olarak değişen zamansal ilişki dizilerine dağıtarak, planı tüm yönlere doğru açar" (Rodowick, 2018: 49). "(M)erkezsiz madde-akış(a) geri dönme eğilimi sinematik hareket imajların" en önemli

niteliğidir" (56). Bununla birlikte, çerçevenin bir belirleme eylemi vardır.[16] Bu eylem, "merkezlerin devinimini ve belirsizliğini" ayarlar. Estetik boyutta bazı unsurları toplar. "'(T)ek merkezli bir öznel algı' üreterek, gereksiz enformasyonu ortadan kaldırır" (Rodowick, 2018: 61). Bu, algılanım-imajdır. "Hareket-imaj, bir dizi stratejiyle sezilebilir bir nedene, yöne ya da bakış açısına göre bu doğrudan hareketi düzenler" (61). Mekân anlatıya dönüştürülür. Devinim halinde merkezsiz hareket içinde geçici bir merkez türetilmeye çalışılır. Algılanım, böyle bir mücadele süreci olarak görülebilir. (61).[17] "Algılanım, "hareketi 'cisimlerle' (adlarla) yani hareketli ya da hareket etmiş vazifesi görecek katı nesnelerle" ilişkilendirir (Deleuze, 2004: 93-94). Bir sıfır noktası olan, diğer imajların dayalı olduğu temel olan algılanım imaj, cisimlerin sınırlarını çizer (Rodowick, 2018: 62-88). Eylem imaj edimlerin sınırını çizer. "(D)uygu imaj, hareketi nitelikler ya da yaşanmış durumlar ile ilişkilendirir" (62). Algılanım ile başlayan süreç eyleme, duyguya ya da ilişkiye[18] doğru yönelir (85).

Film, algılanım-imaj, eylem-imaj, duygulanım-imajın montaj yoluyla düzenlenmesi ile oluşur. Bu noktada bir filmin sadece bir imajdan oluşmayacağı ama baskın bir imajının olabileceği unutulmamalıdır (Deleuze, 2004: 100). Montaj ile zamanın dolaylı bir imajı kurulur. Çünkü hareket imajlarla montaj, bir bitiştirme ve bağlama mantığı ile yapılır. Dolayısıyla da bütünün niteliği önceden verilmiş olur (Rodowick, 79-81). Yukarıda belirttiğimiz gibi merkezlenmiş bir algıda mekânı anlatıya dönüştürme ve cisimlerin sınırlarını çizme işlevine sahip olan algılanım imaj, filmde daha çok genel planlara ve uzama bağlı niteliklere karşılık gelir. Undine filminde uzama dair en belirgin özelliklerinden biri filmin önemli bir kısmının gölün altında geçmesidir. Hem gölün altının tanımlanmasında hem de gölden farklı olan karanın ayırt edici bir uzam olarak ortaya konmasında genel plan görüntüler önemli bir role sahiptir. Bununla birlikte, filmde şehir planlarının ve bina

[16] Planın nispi (göreceli) hareketi: "mekânda yayılan bir kümenin parçalarının yer değiştirmesi", planın mutlak hareketi: "sürede dönüşen bir bütünün değişimi" olarak tanımlanabilir " (Rodowick, 2018: 71).

[17] Bu sırada eylem, etki ile tepki arasında bir zaman aralığı bildirir. Dolayısıyla bir eylem ufku kurar. Bu zaman aralığında, belirsizlik merkezi olan özne, aynı anda uygulayabileceği eylemi, etkiyi, tepkiyi değerlendirir. Bu zaman aralığı eylem ile kapatılırsa duyu-motor şema egemen olur (Rodowick, 2018: 62).

[18] Duygulanım, algı ile eylem arasındaki aralığı tamamlamaz. Oraya düşmüştür (Rodowick, 2018: 62). Aralığı işgal eder. İlişki, "aralığın tüm yönleri bakımından hareketin bütününü yeniden kura(r)" (Rodowick, 2018: 85).

maketlerinin gösterildiği yakın ve orta ölçek planlar da uzamın algılanmasına hizmet eden, bu anlamda genel plan işlevine sahip olan görüntülerdir.

Algılanım imajda, öznellik ve nesnellik farklı biçimlerde yeniden tanımlanabilir. Çünkü ayrıcalıklı merkezin harekete geçirilmesi, merkezsiz sisteme yaklaşmamıza imkân verir. Belirttiğimiz gibi merkezsiz sistem, imajların birbirlerine göre değişiklik gösterdikleri bir sistemdir. İmajlar burada saf bir maddenin titreşimlerine ve karşılıklı eylemlerine katılmaya yönelir. Burada "parçaların hareketi(ni) kümeye, görelinin hareketini mutlağa, ardışıklığın hareketi(ni) eşzamanlılığa" yükselten bir hareket söz konusudur (Deleuze, 2004: 108). Bergson'un ifade ettiği gibi, insanın algısı kendi içinde olsa da maddi evren insanın bilincinden ayrı olarak var olmaya devam eder (2007: 154) Fenomen ve şey arasında, görünüm ve gerçeklik ilişkisi değil, parça bütün ilişkisi vardır (169). Bu kapsamda Fransız ve Alman ekollerinde olduğu gibi, öznel imaj hem keşfedilir hem de evrenin sınırlarına taşınır. İmaj olarak suya geçilmesi bu yönde atılan önemli bir adımdır. Çünkü su, titreşim olarak gerçekliği bize derinlemesine yaşatır. Her ne kadar Deleuze, bu geçişe bir örnek olarak Jean Mitry'nin deneysel filmini veriyor olsa da *Undine* filminde suyun kullanımı da benzer biçimde, maddenin titreşimlerine açık bir yapı kurulmasını sağlar (Deleuze, 2004: 108-109). Gölün altında sanrılar, düşler, hezeyanlar açığa çıkar. Öznellik ve bir madde olarak su etkileşim halindedir. Böyle bir görüntü öznel ve nesnelin etkileşimi üzerinden referans merkezini hareketlendirir.[19] Bu bir sıvı algılanımdır.

Filmin su altı görüntülerinin çoğu sıvı algılanıma örnek olarak verilebilir. Örneğin Cristoph'un sabaha karşı göle girdiği ve su altında Undine ile karşılaştığı sahnede kameranın bakışı merkezsizleşmeye başlar. Buradaki bilinç, biçimsel ve yansıtılmış bir bilinç değildir. Bu nedenle öznel, nesnel ya da serbest dolaylı öznel olarak ifade edilemez. Su altı görüntüleri dışında akvaryumun içindeki kamera ile daha özel bir su imaj yaratılır. Undine, Johannes'i aramak için kafeye girer. İçerisi loştur. Akvaryumdaki suya bakar. Su onda garip bir etki bırakır (Görsel 1, 2). Bu arada sus sesi odayı

[19] "Algı-imajın göstergeleri olan engramme, önerme ve reume, öznel ve nesnel algılar arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Engramme nesnelliğe yönelirken, önerme ve reume "iki kutbun bir arada oluşunu varsayar: Nesnel ve öznel, mutlak ve (göreceli) hareket. Fakat önerme, estetik özbilinçte iki kutup arasındaki hareketi kapsayıp aşma arzusundan çıkar"(Rodowick, 2018:91).

kaplamıştır. Akvaryumun içinden bakan kamera, bu bakışın kimin gözüne ait olduğunu sorgulatır. Burada kamera bilinç sudur. Sudaki bulanıklık, dalgalanmalar, titremeler bir madde-akış olarak suyu hissettirir. Undine'yi içine çeker. Undine, akvaryumun içindeki yeşil yapraklardan ve balıktan daha soluktur (Görsel 1). Yitip gidiyor gibidir. Akvaryumdaki balık adam figürü onu izliyor gibi olsa da kameranın serbest dolaylı öznel olma niteliği, suyun yerine geçmiş olması nedeniyle belirsizleşir. Su sesi fısıldar gibi tüm kafeyi kaplar. Undine akvaryumdaki suya ve dalgıça bakar. Suyun nefesini duyar. Yansıtıcı bir yüzle dehşet hissi verilir (Görsel 2).

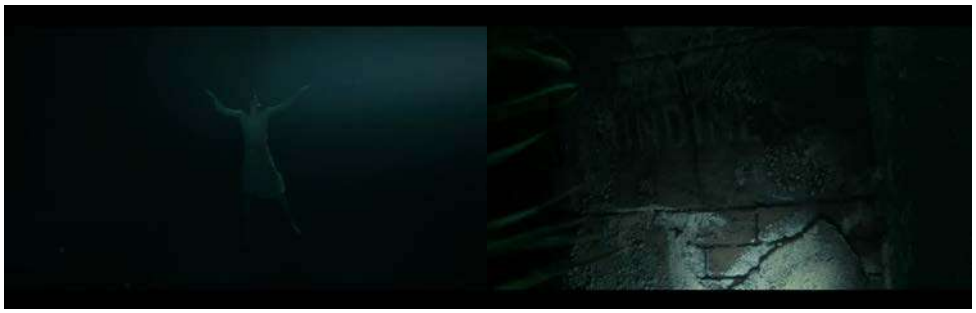
Görsel 1. ve Görsel 2.

Fısıltı halindeki ses, imajın biri sıvı diğeri katı iki hale bölünmesini sağlar. Buna benzer ikinci önemli plan da yine Christoph'un kafedeki planıdır. Cristophe Undine'yi aramak için kafeye girer. Bu arada rüzgâr esmektedir. Rüzgâr başka dünyanın hatırlatıcısı olarak su imaja eklenir. Christoph akvaryumun düştüğü günü düşünür (film bunu flash back ile seyirciye gösterir). Yine suyun içinden bu sefer Cristoph'a bakarız (Görsel 3). Bu iki sahnede de Deleuze'ün belirttiği gibi "Algılanım-imge ...biri moleküler diğeri molar, biri sıvı diğeri katı, biri diğerini sürükleyip silen iki hale bölün(müştür)" (112).

Görsel 3.

Aynı şekilde Christoh, Undine'nin ölümünden sonraki günlerde tamir için göle girdiğinde önce Undine'nin elini, sonra da kendisini görür (Görsel 4, 5, 6). Eli canlı bir insanın elini andırırken, başını kaldırdığında ölmüş bedenin suda yavaş yavaş ondan uzaklaştığını görür. Christoph'un yakın planının ardından gelen bakış açısı çekiminde Undine'nin suyun yüzeyine doğru yüzmeye başladığını görürüz. Bu sefer canlı bir bedendir. Chsitophe'un tepki çekimi ile bağlantısı kurulamayan bir kaydırma hareketi ile taş kemerde yazılı olan Undine yazısı görülür. Bunu gören öznel kameradır ama Christoph'un bakış açısı olup olmadığı belli değildir (Görsel 7).

Görsel 4. ve Görsel 5.



Görsel 6. ve Görsel 7.

Bu plan, "(b)aşka bir algılanımın, insan ötesi bir algılanımın vaadi" olarak yorumlanabilir. Deleuze'ün (2004) ifadesiyle nesnesi, koşulu, ortamı sıvı, ince ve geniş, "sine göze özgü moleküler bir algılanımdır (112). Sıvı algılanım perspektifinde bizi akışların içine çeken ve bilinemez olanın sınırına götüren maddesel bir belirlenimdir. Bu algılanımın göstergesi bir *reume*'dür.[20] *Reume* "sıvı hale

[20] "Her imaj kategorisi...bir imajın diğerinden doğmasını sağlayan bir yörüngeye, geçiş noktasına işaret eden "genetik" bir göstergeyi önceden varsayar". Bununla birlikte, "her imaj kategorisi için en az iki kompozisyon göstergesi, bir de (köken) gösterge(si)" vardır (Rodowick, 2018: 88). Algı(lanım) imaj için genetik gösterge, engramme'dır. Bu, madde algısı olarak

gelen ve çerçevenin içinden ya da altından geçen bir imaja" işaret eder. (112).[21] "Bilinç kamera bir *reume*'e dönüşür, akıcı bir algılanımda aktüel hale geli(r)..madde-akışa eriş(ir)" (112). Artık imgeyi yalıtıp katılaştıran bir niteliğe sahip değildir (112).

Cristoph su altındaki bir tankı tamir ederken büyük yayın balığı ilk kez görülür (Görsel 8, 9). Burada su altının sesi, yeryüzü ve su altı arasındaki farkı ortaya koyacak biçimde görüntünün etkisini artırır. Karanlık su, sadece dalgıcın kaskındaki ışık ile aydınlanır. Christoph meşhur yayın balığı koca Gunther ile göz göze gelir. Balık iki metre boyundadır. Bir yanda sanayi tarafından üretilmiş malzemeler ve onları tamir eden dalgıç, öte yanda gölün derinliklerinden gelen vahşi bir balık vardır. Balık süzülür. Bu bir rüya sahnesi gibidir (Görsel 10, 11). Christoph gölün altındaki diğer dünya ile temas etmiştir. Su kabarcıkları, ses, ışıkların dalgalanması ve hareketlerinin akışkanlığı bunu izler. "Maddenin akışına eşdeğer bir akış halinde" olan bir algı yaratılır (Rodowick, 2018: 92). Madde-akış diğer dünyayı, Undine'nin de ait olduğu dünyayı gösterir.

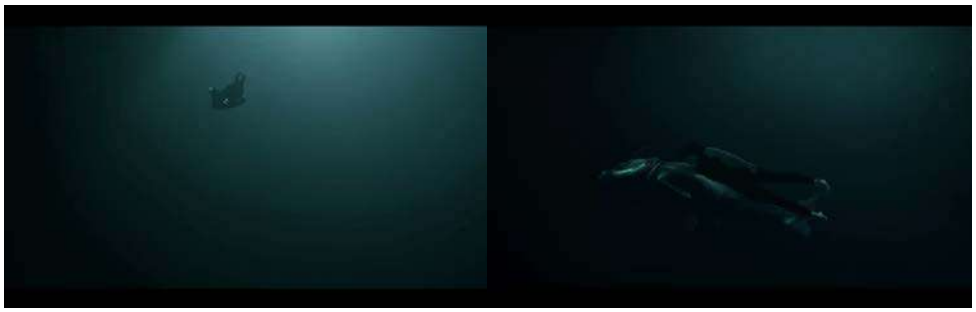
Görsel 8. ve Görsel 9.

tanımlanabilir. Engramme, "öznesini bekleyen boş bir alan yaratır" (88). Nesnel algı(lanım) olarak değerlendirilir (88). "Sinemaografik söylemin ilk göstergesidir" (Rodowick, 2018: 89). Algının diferansiyeli olan noktadır (89).

[21] Diğer kompozisyon göstergesi önermedir (Dicisign). Bu gösterge "sabit bir çerçeveye işaret eder ve böylece algının bir tür katı halini kurar" (Delezue,1989 akt. Rodowick, 2018: 89). Serbest dolaylı öznel olarak tanımlanır (89). "(İ)çeriğin özerk hale gelmiş bir kamera bilinçte" yansıtılmasıdır. Bu kamerayı hissettiren yansıtıcı bir bilinçtir (Rodowick, 2018: 91).

Görsel 10. ve Görsel 11.

Benzer bir şekilde, Christoph'un Undine'yi ilk kez suyun altına indirdiği sahnede ele ele olduklarını görürüz. Eski bir taş kemerde Undine isminin yazılı olduğu görülür. Bu sırada Undine kaybolur. Christoph etrafına bakınarak onu arar. Önce onun eşyalarının yukarıdan aşağıya doğru düştüğünü görür. Christoph'un şaşkın ve korku dolu yansıtıcı yakın plan yüz çekiminin ardından büyük balığın Undine'yi yukarı doğru taşıdığı bir bakış açısı çekimine geçilir. Önce suyun içinde akışkan bir şekilde süzülen balık ve Undine'nin ona katılan bedeni, ardından gökyüzünün sudaki yansıması ve Undine'nin uçar gibi tek başına duran bedenini görülür (Görsel 12, 13, 14, 15). Bu imaj her yere gidilebilecek yönü belirli olmayan hareketlerin alanını ortaya koyar. Düşüş ve yükseliş, kayboluş ve yeniden görünüş, bir aradadır (111). Bu sahnede algılanım madde akışa ulaşır. G.D. Rodowick'in dile getirdiği gibi *reume*, "dogmatik olmayan ya da naif bir bilinci, kamera ve kurgu hareketlerinin tanımladığı ritimlerin doğa ile özdeş bir algı üretebileceğine yönelik bir inancı yansıtır" (Rodowick, 2018: 91). Bu kamera bilinç başka türlü algılayıp hisseden bir canlının dünyasına yakınlaşmamıza da imkân verir.



Görsel 12. ve Görsel 13.

Görsel 14. ve Görsel 15.

Undine'yi taşıyan balıkla ikinci kez karşılaşırız bu sahnede. Balığı Undine ile yan yana gördüğümüz ikinci sahne, Undine'nin dünyasına dair çağrışımı daha belirgin hale getirir. Bu ortam, karadan farklıdır. Christoph bu farka şahitlik eder. Burada somuttan soyuta geçişin kendisini görürüz. Bu geçiş bir güçtür. Bu nedenle hareketin figüratif karakteri önemli değildir (Deleuze, 2004: 65). Balığın Undine'yi kurtarmasından öte ikisinin suda süzülme hareketi algılanımı belirler. *L'Atalante* (*Jean Vigo, 1933*) filminin su altı sahnesine dair Deleuze'ün dile getirdikleri ile bu sahne arasında bir benzerlik vardır. Karasal hareketin dengesizliğine karşın sudaki hareket, bir birbirine geçme ve karışma hareketidir. Deleuze'ün ifadesiyle "karada hareket bir noktadan diğerine yapılır, hep iki nokta arasındadır, halbuki suda nokta iki hareketin arasında bulunandır"(111). Kameranın hareketi, bu harekete eklendiğinde karasal yön belirlenimlerinin de anlamını yitirdiği bir akışla karşılaşırız. Chirstoph ve öldüğünü bildiğimiz Undine'nin el ele tutuştukları ve suda hareket ettikleri sahne böyle bir sahnedir (Görsel 16, 17). Christoph'un bedeninin aşağı doğru düştüğü görülür. Bu plan Undine tarafından tutulan Christoph'un sağ elinin, çerçevenin yukarısına doğru hareket ettiği plan ile bağlanır. Ardından ellerin aşağıya doğru kaydığı izlenimi edinilir. Bir sonraki planda sol el çerçeveden sağ üst köşe yönünde çıkar. Kesmelerle art arda gelen kopuk planlar sudaki akışkan hareketin yönünü tam olarak kavramamızı imkânsız kılar. Bu ve benzer sahnelerde suyun gücü ile karşılaşırız. Bu güç, Deleuze'ün belirttiği gibi hareketi hareket eden şeyden çekip çıkarır. Hareketin süreyi iletebileceği bir imkân verir. Bu imkân düşsel bir dünyanın aralanmasıdır. Suyun biçimi, tutarlılığın bir parçası değildir artık. Ondan çok daha fazlasına sahiptir. Su özgürleşmiş kendi ereğini kazanmıştır (2004: 64-65). Suyun özgürleşmesi, akvaryum sahnesinde farklı bir görünürlük kazanır. Bu sahnede güçlü bir su sesi olması, bir sonraki bölümde ele alacağımız gibi kökensel dünyanın kendini hatırlatması dışında suyun gücünü de vurgular (Görsel 18,19).

Görsel 16. ve Görsel 17.

Görsel 18. ve Görsel 19.

Görsel 20. ve Görsel 21.

Kafedeki akvaryum erkeğin çarpması ile sallanmaya başlar. Cam kırılır ve su kameraya doğru şiddetli bir biçimde akar. Büyük bir kuvvetle boşalan su, ikisini de yere yatırır, içine katar. Bu etkiyle yere düşmüş olan Christoph ve Undine'nin yerde birbirlerine baktıkları görülür. Sırılsıklam oldukları ve yere düştükleri bu sahnede ikisi de başka bir dünyaya geçiş yapar. Bir çarpma etkisiyle karasal konumları dengeleri alt üst eden su, rüyaların fantezilerin düşlerin dünyasını hatırlatacak şekilde sahneye girer ve çıkar. Yerde yatan iki kişinin üzerlerinde bıraktığı damlalar aşkın iki dünyayı kesiştirmesidir (Görsel 20, 21). Bu kesişmedeki aşkın kavranması, algılanımdan çıkarak aralığı belli

düzeyde dolduran duygulanım imaj sayesinde gerçekleşir. Öztürk'ün (2021a) ifadesiyle bu sahnede yakın planlarda "gözlerdeki ışıltı" görülür. "(Yüzlerdeki) izler, ilk bakışta aşkı ele verir, ifşa eder. Böylece "ilk bakışta aşk" başa gelir (955). Filmin en önemli sahnelerinden biri olan bu sahnede, algılanımdan duygulanıma geçilmesi bir tür zorunluktur. Hareket imajın, algılanım, duygulanım ve eylem imajın bütünlüğü olduğunu ve filmin bu imajların düzenlenmesi ile oluştuğunu hatırlamak açısından bu tespit önemlidir.

Suda "hareketin hareket eden şeyden, hareketliliğin hareketin kendisinden çekip çıkarılabil(mesi), "sıvı soyut" un bir algılanım sistemi olduğu kadar bir ortam olduğunu da ortaya koyar. Delezue'e göre sıvı soyut "karada yaşayanlarla aynı şekilde yaşamayan, onlar gibi algılayıp hissetmeyen bir insan türünün, bir insan ırkının somut ortamıdır." (2004: 109). Bu anlamda filmin mitolojik hikayesinde yer alan insan ötesindeki canlının ortamıdır. Bu kara ve su arasındaki zıtlığın vurgulanması sıvı algılanımın kavranmasında önemlidir. Burada örnek olarak ele alınabilecek sahnelerden biri de su sesi ve görüntüsünün, kara dünyasında kendini hatırlattığı lavabonın sızdıran musluğunu gördüğümüz plandır (Görsel 22). Undine, Johannesi aramak için tuvaletlerin olduğu bölüme girer. Genel planda mekân içinde bakınmaya devam ederken, yavaşça akan suyun sesi işitilmektedir. Bir süre sonra Undine, musluktan sızan suyu fark eder. Burada bir bakış açısı çekimiyle musluğun yakın planına geçilir. Suyun imajı, karadan farklı bir dünyanın algılanımıdır. Aynı zamanda daha sonra açıklayacağımız gibi kökensel dünyanın türemiş dünyaya sızışıdır.

Görsel 22.

Örneklenen tüm bu sahnelerin, farklı bir dünyanın algılanmasına bağlandığı en önemli nokta, Deleuze'ün *L'Atalante* filminde suda görülen sevgilinin hayaletine ilişkin tespitiyle ortaya konur. Çünkü "(s)uda karasal görüşe karşıt bir kehanet işlevi gelişir" (111). Undine filminin su altı

görüntülerinin tümü bu tür bir işlevi taşır. Balık tarafından taşınan Undine, bir hayalet ve bir ölü olarak gözüken Undine, bununla birlikte genel planda gölü gördüğümüz ve gölün nefesini duyduğumuz sahneler (Görsel 23, 24), bir uğultu sesi ile kırılan akvaryumdan boşalan sular suyun kehanetine işaret eder. Çünkü suyun yarattığı algılanım karadan başka bir hakikate, etkileşim biçimine, bir hedefe sahiptir. Undine filmindeki düş ve sanrıların birbirlerinden tam olarak ayrılamaması, kanımca suyun bu farklı algılanım biçiminin *L'Atalante* filminden çok daha belirgin ve etkili biçimde görünür olmasına imkân verir.

Görsel 23. ve Görsel 24.

Deleuze sıvı algılanım ile ilgili verdiği örneklerde iki dünyanın farkı üzerinde özelikle durur. Söz gelimi Jean Epstein, *La belle Nivernaise*'te (1923) bir tekne "aracılığıyla karanın katılığı ile gökyüzünün ve suyun akışkanlığının zıtlığını ortaya koy(ar)" (Deleuze, 2004: 110). Bir teknede büyüyen ve o yaşına kadar orada yaşayan genç Victor, ticaret okulunda eğitime başlamıştır. Hatırladıkları nehir, kız arkadaşı ve kendi görüntüsünün üst üste bindirilmesiyle verilir. Victor gri duvarlara ve kız arkadaşı Clara'nın özlemine alışamaz. Okul yatakhanesinin duvarındaki kadın resminin görüntüsünü, Clara'nın yüzünün görüntüsünü, suyun hareketini, suya dökülmüş çiçeklerin hareketini içeren görüntülerin üst üste bindirilmesiyle Victor'un hayalini görürüz. Victor, kurumların, binaların kurumların içinde acı çeker ve ağır şekilde hastalanır. Filmde karanın tüketici katılığının karşısına, su ve aşk konur. Bu noktada Christoph'un tamir yaparken önce Undine'nin elini, sonra da kendisini gördüğü sahneyle bağlantı kurmak mümkündür (Görsel 4, 5, 6). Bahsettiğimiz sahnede Christoph bir hayalet, bir sanrı görür. Önce Undine ölü bir bedene sahip olarak suda sürüklenir sonra ise canlı

bir beden olarak yüzer. Victor gibi o da Undine'yi çok özlemiştir.[22] Fakat burada suda yaşanan sanrı sahnesi, iki dünyaya ilişkin farklı bir açılıma sahiptir. Christoph sanrı görürken, aynı zamanda meslektaşı olan kız arkadaşının, onu su üstüne çıkarmak için uğraştığı görülür. Sonunda bağlantı halatından çekerek Christoph'u yukarı çıkarır. Sersemlemiş olan Christoph'un güvenli bir şekilde iskelede oturmasını sağlar. Karaya ait olan düzenin ve kuralların alanında güçlü olan bu kız arkadaş, Christoph'u sanrılarından kurtaran bir role bürünür. Filmin sonunda Christoph, Undine gibi tuhaf olmayan, yabani olmayan, kara dünyasına yabancı olmayan (Fouqué'nin masalında Bertalda'ya karşılık gelen) bu kadın ile birlikte olur ve evlenir. Bu noktada Fouqué'nin masalıyla ilişkilenir film. Bu kadın, masalda Hulbrand'ın evlendiği Bertalda'nın özelliklerine sahiptir. Kara ve deniz arasındaki ayrıma yapılan vurgu, sıvı algılanımın açtığı önemli bir imkândır. "Kara insanının algılanımları, duygulanımları ve eylemleriyle su insanının algılanımları, duygulanımları ve eylemleri birbirine karşıt iki sistemdir" (110).

Deleuze'ün (2004) Marcel L'Herbier ve Jean Grémillon filmleri ile ilgili verdiği örnekler, kara ve su dünyasının karşıtlığını ortaya koyarken daha özgür ve eşitlikçi bir dünyanın duyumunun su imajlar ile gösterilebileceğini de vurgular. Bu vurgu suyun iyi ve kötü işlevine ilişkin bir tespit değildir. Su, bunların ötesinde bir özgürlük alanına işaret etmektedir. L'Herbier, *L'homme du Large (1920)* filminde "denizi karasal algılanımlardan ayrı bir algılanımsal sistem olarak, karanın dilinden farklı bir 'dil' olarak ele alır "der (109). Bu filmde deniz hem fonda yer alan hem de kadrajı kaplayan bir öğe olarak yer alır. Denizi sevmeyen oğul aynı zamanda ailesini sevmeyen, çalışmayı sevmeyen, manevi değerleri olmayan, yalancı ve bencil bir genç erkek olarak gösterilir. Bu anlamda denizi sevmemek bir kötülük işareti gibidir. Filmde, denizin fonda olduğu herhangi bir oyundan sonra saplantılı kadrajlarla deniz gösterilir. Bunlar, denizin bir karaktere çevrildiği imajlardır. Baba, denizi sevmeyen oğlunu öldürdüğünü sanarak bir kayığa koyar ve kayığı denize bırakır. Fakat deniz kayığı sahile yeniden taşıyarak oğlu bağışladığını gösterir. Film boyunca deniz ile diyaloğa girilir. Karadaki ceza sistemi denizdeki ile aynı değildir. Oğlun deniz ile teması, değişmesine neden olur. Deleuze'e göre

[22] 1924 yılındaki filmde sanrı sahnesinde bindirmelerin kullanılması ile Petzold'un sanrı sahnesinde iki ayrı durumu kesme ile arka arkaya kurgulaması arasında genetik bir fark görünmemektedir. Teknolojik gelişimin, baskın imaj kültürünün, yüz yıllık sinema birikiminin biçimsel uygulamalarda yarattığı değişimin imajların genetik yapısını ne ölçüde etkilediği ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek önemdedir.

Jean Gremillon filmlerinde su ve onunla ilgili meslekler, bir tür özgürleşmenin ortaya koyulmasını sağlar. Deniz ve deniz halkları sayesinde ekonomik ve ticari çıkarların doğası gösterilir, toprağa bağlılık ve aile kavramına ilişkin idealleştirmeler sorgulanır.[23] Deleuze, insan emeğinde denizin bir denginin bulunduğunu söyler. Burada, denizle ilgili mesleklerin "Element'le, İnsan'la olan ilişkiyi serbest" bıraktığından bahseder (110). Mekanik olana, sanayiye ve proleterleşmeye dair hakikat su, insan ve emek ilişkisinde bulunur. Buradan suyun adaletine varılır (110). Bu bağlamda Gremillon'un *Çatanalar* (*Remorques, 1941*) filminden verdiği örnek önemlidir. Karanın sabit merkezlerine ve bencil öznelleşme noktasına karşı deniz burada, "evrensel bir varyasyon, tüm parçaların dayanışması ve insan ötesindeki adalet olarak bir nesnellik sunmaktadır" (111). Deleuze, suyun özünün bu nesnellik olduğunu dile getirir (112). Undine tam olarak böyledir. Karaya ait olmayan bir nesnelliğin taşıyıcısıdır.

Undine'nin su dünyasının Berlin ile ilişkisi filmin temel çatışmasıdır. Undine dairesinde dalgıç biblosunu tamir ederken sarayların, binaların inşa süreçlerini, ziyaretçilere anlatabilmek için ezberlemektedir. Dilin sürekli kendini tekrar eden sabit kalıplarını hatırlattığı için bu ezber sahnesi önemlidir. Undine, yıkılmış ve yeniden kurulmuş şehir, sürekli şehirler kuran ve yıkan insanların tarihini kelimelerle tekrar eder. Ezber başlı başına bir kontrol biçimidir. Fakat Undine'nin her zaman gizemli ve belirsiz bir hali vardır. Durgun sular gibi hüzünlü olan yüzü bunu dışa vurur. Bu gizem ve belirsizlik hali, -daha sonra değineceğimiz gibi- renk imajlar aracılığıyla bir suyun arkasından görüldüğü izleniminiyle daha da yoğunlaşır. Balkondan caddeye bakarken üst üste binalarla birlikte görüldüğü plan, tanıdıklarının da yabancı, yabani tuhaf olarak gördükleri Undine'nin o şehre, o dünyaya ait olmayan biri olduğunu gösterir (Görsel 25) Arkadaşı olmayan Undine bir hayalet gibidir. Hiç kimsenin onunla ilgili bir fikri yoktur.

[23] Dramayı oluşturan karanın bağlarından kopmaktır. *Maldone* (Jean Gremillon, 1928) filminde karanın bağlarından koparak (baba, oğul, eş rolleri gibi) sınıf dayanışmasına ulaşılır (Deleuze, 2004: 110).

Görsel 25.

Undine'nin Christoph ile telefonda konuştuğu ya da konuştuğunu sandığı sahne, su dünyasının farklı yasalarına ilişkin ilginç bir sahnedir. Bu sahne aynı zamanda filmin masal ile kurduğu ilişkiyi de görünür kılar. Cristoph telefonda Undine'ye kafede eski erkek arkadaşını bekleyip beklemediğini sorar ve Undine yalan söyler. Aslında Christoph'un Undine'yi -en azından insanların bilindik dünyasında- aramadığını daha sonra anlarız. Bu sahne, bir rüya ya da bir sanrıdır. Filmin maddesel bilincinin görünürlüğüdür. Undine Christoph'a yalan söylediği için onun ölümünden suçlu olduğunu düşünür. Çünkü kazanın yaşandığı göl, Undine'den bağımsız değildir. Bu suçluluk, karasal dünyada kavranamayacak ilişkilere işaret eder. Bunları kavrayan Undine Johannes'i öldürmeye gider. Bu kavrayışın anlaşılır kılınmasında flash backlerden yararlanılır. Hastane odasındaki Undine, akvaryumu ve su dünyasından gelen sesi hatırlar. Kurulan bağlantı, suçluluğu kanıtlar. Bu nedenle önce diğer erkeği sonra kendini cezalandırır. Aslında bu sahne ilk bakışta suyun kötü niyetine işaret eder gibi gözükür ama temel mesele su dünyasının kara dünyasından farklı yasalara sahip olması üzerine kurulur. Undine filminde, karakterin ayrılamaz parçası olduğu su dünyası, zaman zaman sıvı algılanımı aşarak itki imaja doğru yönelmemize neden olmaktadır. Bu sıvı algılanımın Undine filminde ortaya koyduğu bir imkândır. Bu konuyu derinleştirmek ve Undine filminde sıvı algılanımdan kaynak dünyalara giden bağlantıyı anlamak için kökensel dünyadaki sudan bahsetmemiz uygun olacaktır.

4. Kökensel Dünya Olarak Su ve Renk-İmaj

Kökensel dünya aktüelleşmiş toplumsal ortamların derinliklerinde açığa çıkan dünyadır (Deleuze,2004: 165). Undine filminde, sular kökensel dünyayı oluşturmaktadır. Filmde, kara ve su dünyası arasındaki ayrımın ortaya konduğunu önceki bölümlerde belirtmiştik. Filmin ilham aldığı

hikâyede Undine'nin, yaşam alanı suların içi ya da altı olan bir su perisi olduğu bilinmektedir. Bu8nunla da bağlantılı olarak film, göller, akvaryum suları, havuz ve musluk suları, renk imaj olarak filmi saran yeşilin tonları tarafından gizlice kuşatılmıştır. Açılış sekansındaki ayrılık sahnesinde yeşil tonların baskın olduğu küflü bir zemin önünde Johannes görülür (Görsel 26). Burada nemin yıllar içinde küflendirdiği yeşil zemin, yönetmenin dar bir alan derinliği kullanmayı seçmesi, yeşilin tonlarını vurgulayan renk düzenlemesi ile klostrofobik bir atmosefer yaratılır. Johannes su içinde görünüyormuş gibi algılanır. Aynı sahnede Undine'nin planları için de benzer bir durum geçerlidir. Undine'nin saçlarının dalgalanması ve ses imaj olarak rüzgâr bu etkiyi artırır (Görsel 27, 29, 30).

Görsel 26 ve Görsel 27

Görsel 28 ve Görsel 29

Görsel 30 ve Görsel 31

Görsel 32 ve Görsel 33

Görsel 34 ve Görsel 35

Kafe mekânının küflü duvarları, avludaki çimen ve ağaçların tonu, Undine'nin dairesindeki perdelerin yeşili, oda duvarların yeşili, hareket eden trenin penceresinden elde edilen bulanık yeşil tonlarındaki akışkan görüntüler su ile ilişkilenir (Görsel 28, 31, 32, 33, 34, 35). Mekân ve nesne seçimleriyle birlikte yeşilin tonlarının baskın olduğu bu renk düzenlemesi gölün etkisinin tüm filmi

sarmasına, kaplamasına ve durgun su yeşilinin filmi soğurmasına neden olur.[24] Böylelikle kökensel dünya filmin bütününde kendini hatırlatır. Zaten bu dünya gerçek dünyadan yani türemiş ortamdan tamamen ayrı değildir (167). Bu nedenle akvaryumdaki su, havuzdaki su ya da musluktan akan su, sanayi makinelerini tamir etmek için girilen göl, doğalcı bir anlatımın da ortaya konmasını sağlar[25]

Kökensel dünya, taslaklar ve parçaların dünyasıdır. Parçalar uçsuz bucaksız bir bataklıkta, itkiler de ölüm itkisinde bir araya gelir. Bu bir araya gelme kökensel dünyayı hem bir başlangıç hem de mutlak bir son haline getirir. Bu dünya, birinden diğerine giden bir yamaçtır (Deleuze, 2004: 166-167). Bir tür kötülük olarak da görülebilecek bu özel şiddet dünyası "zamanın kökensel bir imgesinin, Kronos'un tüm acımasızlığının ortaya çıkmasını sağlama becerisine sahiptir"(166). Deleuze, kökensel dünyaya geri dönen kadersel ortamlardan bahseder. Ortamların bu geri dönüşten gelen bir kurtuluşa erişebilme ihtimalleri vardır ancak bunu başaramazlarsa bu dünyaya daha kesin bir şekilde dönerler (169). Undine filminde, Berlin'in yeniden inşa edilen yapıları ve bunların minyatürleri, burjuva evlerinin gösterişli binaları, ehlileştirilmiş bahçeleri, tasarlanmış havuz ve akvaryum türemiş ortam; göl, gölün altı, akvaryum suyu, havuzun suyu kökensel dünya olarak tanımlanabilir. Filmde kökensel olarak suya ait olan Undine, Berlin'in altında sürüp giden bu kökensel dünyanın insan-madde-hayvan karakteridir. Kara dünyasında anlaşılması kolay olmayan tuhaflığı ve yabaniliğiyle bir yabancı gibi konumlanmış, filmin sonunda yine suya dönmüştür.

Undine'nin Johannes'i boğduğu havuz sahnesinde kökensel dünyanın bir izlenimi olarak tanımlanan itki-imaj ile karşılaşırız (Görsel 36,37, 38, 39) Öztürk'e göre duygulanım ve aksiyon arasındaki bir durum olarak itki, kolay tüketilemeyecek bir güç ve enerjidir. İtki-imaj bağlamında bir hayvan-insandan, bir hayvan-oluştan bahsedilir (Öztürk 2021b). Sudan güç alan, etkilenen bir canlı olarak Undine, madde oluş ile hayvan oluş arasında yer alır. Onun beslendiği ortam yani (kaynağı) (Öztürk

[24] Rengin bu şekilde kullanımı, bir karşılıklılık ilişkisini aşar. "(R)enk duygunun kendisidir, yani yakaladığı tüm nesnelerin virtüel birleşmesidir " (Deleuze, 2004: 159).

[25] Deleuze tarafından gerçek dünyanın kökensel dünya ile ilişkisi doğalcılık olarak adlandırılır (2004: 167).

2021b) akarsular, ırmaklar ve göllerdir. Johannes'i öldüren Undine, itkisel olarak hareket eder. [26] İtki imaj burjuva aile ortamında sahte ve iki yüzlü ilişkilerin kurulduğu evin havuzunda açığa çıkar. Havuzun suyu kökensel dünyadır. Su, türemiş ortama, o havuzun içine hapsedilmiştir. Suyu öldürücü hale getiren Undine'nin insan-hayvan-madde arasındaki varlığı olur.

Görsel 36 ve Görsel 37

Görsel 38 ve Görsel 39

Daha önce belirttiğimiz gibi Undine komada olan Christoph'un hayata dönemsi için -su yasalarına göre- bu cinayeti işlemiştir. Fakat bu durum, türemiş dünyada gerçekleşen davranışın, âşık olduğu adamı korumaya yönelen itkisel niteliğini ortadan kaldırmaz. İtkiler Undine'deki gibi "karmaşık tuhaf alışılmadık" olabilir (Deleuze, 2004: 171). Öztürk'ün belirttiği gibi, daha tinsel daha ruhani, spritüel boyutta itkiler vardır (2021b). Undine'nin aradığı şey bütünsel bir aşktır belki de tam bir varoluştur. Bu sembiyotik yaşam arzusu, ölüm itkisine kadar götürülebilir (173).

[26] Deleuze'ün insan hayvan olarak tanımladığı karakterlerin kökensel dünyadaki edimleri itkidir (Deleuze, 2004: 166). Henüz davranışa dönüşmemiştir (187).

Deleuze'ün de belirtiği gibi itkiler tamamen tutarsız izlenimler değildir. Tam aksine "mükemmel bir tutarlılık ve özerkliğe sahip"tir (165). Filmin bütünü değerlendirildiğinde, Undine karakterinin bütünsel aşk ile bağlantılı birtakım izlenimler ortaya koyduğu görülür. Undine'de görülen tutku, saplantı, kaygı, paranoya, hayal kırklığı, hüzün ve melankoli filmdeki itki-imajın semptomlarıdır.[27] Açılış sekansının ilk planında Undine, kaygılı, gergin, önüne doğru eğilmiştir. Rüzgârın sesi duyulur. Karşı açıyla gördüğümüz Johannes, onun durumundan tedirginlik duymaktadır. Bir ayrılık konuşması yaptıkları ilk birkaç diyalogla birlikte anlaşılır. Undine, telefon konuşmasında erkeğin seçtiği kelimeleri aklında tutacak ve bunları kanıtlamaya girişecek kadar takıntılıdır. Sonsuza kadar onu seveceğini söylediği ve şimdi ayrıldığı için onu öldürmek zorunda kalacağını söyler. Bu an itkinin davranışa dönüşmeye başladığı andır. Kökensel dünya kendini bir cümle ile türemiş dünyada açığa vurur. Undine'nin yüzü konuşmanın başında endişe, korku, kaygı ve hüznü sonunda ise öfke, intikam ve gizli bir şiddeti yansıtır (Görsel 30, 31).[28] Undine hislerini çoğunlukla yansıtıcı bir yüzle ifade eder. Zaman zaman yeğinsel bir dizi içine girse de bu duygulanım imajlar, kökensel dünyanın kendine özgü tutarlılığını hissettirmeye yetmez.[29]

Film, Undine'yi suyun kökensel dünyasına geri göndererek sonlanır (Görsel 40, 41) Undine'nin türemiş ortamdaki varlığı ve davranışları dönüştürücü olmayan kesin bir teslimiyet ile neticelenir. Kökensel olan ile türemiş dünya arasındaki ilişki kopar (175). Undinedeki statik şiddet, onu tuhaf bir oluşa sürükler. Bu noktada Delezue'ün Mr. Klein yorumu ile bir ilişki kurulabilir. Buradaki karakterin "türemiş ortamdan tek çıkış yolu bir kendine karşı dönme (dir)" 184). Bu statik şiddet hem bir yükselişe götürür gibi yok oluşa da götüren bir oluştur (184).

[27] Bu itki imajın iki göstergesi vardır: semptomlar ve fetişler. "Semptomlar, itkinin türemiş dünyadaki mevcudiyetidir. ...Fetişler ise parçaların temsilidir. Bu Kabil'in dünyası ve Kabil'in göstergeleridir" (Deleuze, 2004:167).

[28] Bu noktada Deleuze'ün yansıtıcı yüz ile ilgili tespitini hatırlamak önemlidir. Yansıtıcı yüzün derinlerine inildiğinde orada, zihinsel bir yansımanın, bir şeyin düşünülme sürecinin ifadesi ile birlikte saf bir niteliğin ifadesini de bulabiliriz. Bu daha radikal bir yansımadır." Aşık Kadınlar'da (*Women in Love*) Ken Russell, sertleşmiş bir yüzde, içsel bir soğuklukta ve ölümcül bir buzuldaki ortak niteliği kullanmayı bilmiştir" (2004: 124). Undine filminde yüzdeki yabanilik bir aşığa, bir hayvana, bir katile, masum bir çocuğa ait olabilir. Burada ağırlıklı olarak bir kontur yüzden bahsedebiliriz. Görüntüdeki bulanıklık ile konturlar kaybolsa bile yüzün yansıtma yetisi var olmaya devam edebilir (128).

[29] Eylem imgenin temsil edemeyeceği, duygulanım imgenin hissettiremeyeceği bir tutarlılık (166).

Görsel 40 ve Görsel 41

Undine'de var olan da bir statik şiddettir. Şiddet önce eski sevgiliye yönelir. Sonrasında ise kendine yönelir. Bu şiddet, onu kayba götüren bir oluştur. Bu bağlamda film, Deleuze'ün *Altın Çağ (Louis Bunuel, 1930)* için belirttiğine benzer biçimde insan ve doğa ilişkisini, insan ve hayvan ilişkisini, insan ve öteki ilişkisini vurgulasa; bu ilişkiyi görünür kılsa da bir düşüş ile sonlanır. Zamanın başlangıcı ve sonu olan kökensel dünya zaman imgeye açılacağına kadersel bir son ile kapanır. Saf biçim olarak kendi için zamana ulaşması engellenir. Çünkü imaj zamanın doğalcı koordinatlarına tabi tutulur ve itkiye bağlı kalır (170-171). Bu nedenle de film, "zamandan yalnızca olumsuz etkileri, yıpranmayı, seviye kaybını, yitişi, yıkımı, kaybı ya da basitçe unutuşu çekip alabilir"(171). *Undine*'de bir hayal olarak kalacak kayba, dolayısıyla bir tür unutuluşa varılır.[30] Su imajlar, madde-akış sayesinde bu unutuluşu algılanır ve görünür kılar.

SONUÇ

Bu çalışmada *Undine* filminin su görüntüleri, Deleuze'ün sıvı algılanım ve kökensel dünya kavramları ekseninde değerlendirilmiştir. Su perilerine ilişkin mitolojik referansları olan hikâyenin günümüze nasıl uyarlandığını, Deleuze'ün algılanım imajın bir göstergesi olarak ortaya koyduğu sıvı algılanım kavramıyla ele almak, filmin kendine özgü evreninin farklı yüzleriyle açılmasını sağlamıştır. Doğal olarak bu yüzlerin açılması, *Undine* filmi ile Deleuze'ün kavramları arasında yeni ilişkiler kurmamızın bir sonucudur. Bu bağlamda çalışmada, üç farklı ilişki ekseni ortaya konmuştur. Bunlardan ilki filmin

[30] *Undine* filmi, Deleuze'ün Bunuel sineması için vurguladığı gibi tekrarın gücü ile döngüden kurtulmaz (2004:171). Bu nedenle doğalcılığı aşamaz ve zaman-imaja geçemez.

renk-imajlarının sıvı algılanım ile ilişkisidir. İkincisi Delezue'ün kitabında sıvı algılanım kavramı çerçevesinde değinmediği, *Undine* filmine özgü bir bağlantı olarak kökensel dünya- itki-imaj-sıvı algılanım ilişkisidir. Üçüncüsü, metnin sınırları çerçevesinde filmdeki sıvı algılanımın, diğer hareket imaj kategorileri ve onların göstergeleriyle kurduğu ilişkidir. Filmin su imajlarının bu üç eksende tartışılması metnin temel problematiği olarak ortaya koyduğumuz soruyu yanıtlamamıza imkân vermiştir. Buna göre, Bachmann'ın öyküsünün Undine anlatılarında yarattığı kırılmanın sinematik karşılığı, *Undine* filminde yalnızca bir imkânın parıltısı olarak görülür.

Yaptığımız değerlendirmeye göre, Undine filminde renk, sıvı algılanımın bir parçasıdır. Yeşilin tonları (aquamarin ve turkuazdan, deniz yeşiline, bataklık yeşilinden koyu pastel yeşiline), tüm nesneler üzerinde atmosfer renkten çıkıp suyun madde-akışında bir birleşme yaratır. Buradaki herhangi mekân, duygu olarak suyun mekânı olarak değerlendirilebilir.[31] Bu bağlamda Deleuze, renk-imajı herhangi bir mekânın üçüncü kipi olarak tanımsa da (158) Undine filminde herhengi mekânı hem su hem de renk ile ilişkilendirebiliriz. Film, Deleuze'ün renk-imaj kavramını farklı bir çerçeveye taşıyarak tartışma imkânı verir. Undine filminde bir duygu olarak suyun kökensel mekânı gerçek bağlantılarla virtüel bağlantılar arasında gidip gelir. Gerçek bağlantılara doğru gidişinde duygu olarak suyun mekânı, virtüele doğru gidişinde filmin yeşil tonu etkili olur. [32] Renk, su altının atmosferini filmin bütününe yayar. Karakterler ve durumlar gölün yeşili tarafından soğrulur. Bu durum karakterleri netlikten uzaklaştırır. Undine göle intihar etmek için gitmeden, göle dönüşmeden önce gölün yeşili içinde kaybolmaya başlamıştır. Aşk da yeşilin içinde erimektedir. O nedenle cinayet bile bu sürecin bir parçası olarak önemsizleşir. Aksiyonun kendisi bir varış noktası değildir. Tam da Delezue'ün sıvı algılanım için söylediği gibi Undine'nin hareketi bir akış olarak izlenir. Cinayet, iki hareket arasındaki

[31] "Basitçe renklendirilmiş bir imgenin aksine, renk-imge o ya da bu nesneyle ilişkili olmayıp, soğurabildiği her şeyi soğurur: Etki alanında olup biten her şeyi ele geçiren güçtür ya da büsbütün farklı nesnelerde ortak olan niteliktir ... Aksine, renk duygunun kendisidir, yani yakaladığı tüm nesnelerin virtüel birleşmesidir " (Deleuze, 2004: 159).

[32] Deleuze, *Rüzgâr* filminden örnek verir. "Rüzgâr ovanın üzerinde hiç durmadan esmektedir. Bu neredeyse doğalcı bir kökensel dünyadır, hatta dışavurumcu bir herhangi mekân, duygu olarak rüzgâr mekânıdır" (2004:189). Burada aynı zamanda gücün aktüelleştiği bir gerçek ortam da vardır (189). Bu yorum dışavurumcu herhangi mekânın duygu olarak suyun mekânı da olabileceğini gösterir. Herhangi mekân, gerçek bağlantı ya da virtüel kesişim oluşturabilir. Gerçek bağlantılar duyu-motor şemayla ilgilidir (Rodowick, 2018: 104-105).

bir noktadır. Filmin anlatısı iki nokta arasındaki bir hareketi değil, su gibi akan bir hareketi ve hareketler arasındaki noktaları ortaya koyar. Renk de bu madde akışın bir parçasıdır.[33] *Undine* filminde renk, maddenin kendisini hatırlatır. Karakterler hep bir tür net olmama durumu içinde kalırlar ama tamamen silinmezler. Figürlerin çizgileri belirsizleşirken madde görünür olur, net olmasa da dönüşümün çizgileri tanınabilir (161).

Undine'de koordinatların yok olduğu saf bir potansiyellikten bahsedemeyiz (161). Bu bağlamda Deleuze'ün eylem imaj sineması olarak ele aldığı *Rüzgâr (The Wind, Victor Sjöström, 1928)* filminde ortam ile kurulan ilişkiye dair tespitleri yol gösterici olur. Düello yalnızca iki insan arasındaki karşılaşmaya dayanmaz. Çevre ile hayvanlarla, nesnelerle de bir düelloya girebilir (Öztürk, 2021c). Filmde genç kız, rüzgâr ile bir düello durumundadır.[34] Bu çatışma sonunda genç kız, rüzgârın gücünü anlar ve onunla uzlaşır (Deleuze, 2004: 189). Bu yorum, Undine'nin su dünyası ile olan ilişkisini akla getirir. Undine, Fouqué'nin masalında suları ölümcül hale getirme gücü olan amcası Kühleborn ile bir mücadele içindedir. Filmin masal ile ilişkisi net olarak ortaya konmasa da filmde su dünyasının Undine'yi aşan birtakım kurallara sahip olduğunu ve sonunda Undine'nin bunlarla bir anlamda uzlaştığını görürüz. Çünkü kendine ihanet eden sevgiliyi öldürerek suya geri döner. Fakat Undine'nin intiharı, "bir ortam patolojisi ve bir davranış sorunu değildir"(192).[35] Deleuze'ün ifadesiyle filmdeki ortam, sıvı bir algılanım ile bize açılan ve itkilerin kaderini ifade etmeye yaklaşan bir ortamdır (192).

Renk-imaj ile kurulan su dünyasında, su ve onun itkilerinin bir kapsayan olduğu söylenebilir. Dışarısı içerisini kapsarken, bu ikisi birbirleriyle iletişim de kurarlar. Fakat ortam belirgin bir değişikliğe uğramaz ve döngüsel düzen yeniden kurulur (Deleuze, 2004: 193). Christoph'un Undine ile olan ilişkisi ve onda kalan anısı bu bağlamda bir değişiklik gibi yorumlansa da olaylar düzenin devamını "kutsayan" bir kapsayan içinde gerçekleşir (196). Her ne kadar, Undine'nin tuhaflığı, hüznü ve

[33] Deleuze'e göre Antonioni sinemasında "renk, mekânı boşluğa kadar götürür" ve soğurma işlevinin ötesine geçer (2004: 160).

[34] Deleuze, eylem imajın bu göstergesini binom olarak adlandırır (2004: 189).

[35] Eylem-imajdaki değil, itki-imajdaki seviye kaybı gerçekleşir. Farklı imajlarda farklı seviye kayıpları olabileceği göstermiş olan Deleuze'den (191) hareketle eylem-imaj, itki imaj arasında geçişlerin olabileceğini söyleyebiliriz.

işlediği cinayet ile -Deleuze'ün ifadesiyle- imajlar sertleşse; organik temsil kendini boşaltmaya yönelse, soyut akışkan işlevler ön plana çıksa da (216) kurgusal durumlar ve sahte eylemleri gösteren imajlardan ayrılmayız (207)[36]. Örneğin bu bağlamda, dalgıç biblosu, aşk ve ayrılığın içsel bağı olarak bir "his nesnesidir (iz)" (209). Undine filminde, hala kapsayıcı olan su ve kara dünyasının imajları dağıtıcı değildir. Bu mekân parçalarının birbirleriyle ilişkisi bir ayrım vurgusu yapılsa bile hala ilişki halindedir. Bazı sahnelerde bağıntılar zayıf gibi görülse de bu daha çok filmin fantastik hikayesinin, günümüz dünyası ile ilişkisinde ortay çıkan bir zayıflıktır.[37] Duygulanım karakterlere, eylem de duruma dağlı olmaya devam eder.[38] Aslında filmde algılanım, motor bağlantısından tam olarak kopmaz. Rodowick'in belirttiği gibi algılanım motor uzantısından sadece farklı merkezleri olan bir imaj olarak ayrılır (Rodowick, 2018: 108). Bu nedenle, madde akışta zamandaki hareket mekândakinden ayırt edilemez. Sadece filmde bunun gerçekleştirecek olan zaman imajın imkânına dair bir parıltı görülür (Rodowick 108).

Bu noktada deneysel sinemanın "insan öncesi (ya da sonrası) bir algılanıma" yönelmesi meselesine değinebiliriz (164). Undine'de insani koordinatlardan tam olarak kurtulmuş bir mekândan söz edemeyiz.[39] Deleuze, Jean Renoir'ın akan su aracılığıyla kökensel dünyalardan uzaklaşabildiğini dile getirmiştir (178). Durgun suların filmi olan Undine'nin, kökensel dünya ile kurduğu ilişkiler filmin kadersel bir sona bağlanmasına neden olur. Zaman, doğalcılığın kökensel dünyaya ve itkilere ilişkin kaygısından kopamaz. Film, insan öncesi mekânı hatırlatır fakat insan sonrasına dair düşünce

[36] Figürlerin dönüşümü bölümünde hem bir kapsayan olarak nefes hem de bir vektör olarak biricik çizgi yer alır (Deleuze, 2004: 244). Deleuze, yoğun bir sergileme ve sertlikle bir eyleme girişilen Kurosawa filmlerini örnek olarak verir. Bunlarda mekân genişler ve zıt dünyaları birleştiren bir çember olur. Kurosawa Durumları soruya doğru aşar. İmajlar, düşüncenin figürleri haline gelebilir (245-47). Başka bir örnek de Mizogushi 'nin küçük biçime dahil olan imajlarına dairdir. Onun filmlerinde,"suyun kırışıklıkları imgenin tamamını kapla(yabilir) (249). Mizogushi evren liflerine ve evren çizgilerine erişir ve bunları sürekli çizer. " (K)üçük biçime eşsiz bir genişlik verir" (252).

[37] Deleuze, eylem-imajın krizi bölümünde şu tespitlerde bulunur: imaj artık kapsayıcı değil dağıtıcıdır (2004: 266), "olayları birbiri içine uzatan ya da mekân parçalarının birbiriyle uyuşmasını sağlayan evren çizgisi ya da lifi kırılmıştır", "gerçeklik ... dağıtıcı olduğu kadar boşlukludur", "(z)incirlenmeler, uyuşumlar ya da bağıntılar kasıtlı olarak zayıftır" (267).

[38] Bu bağlar, zihinsel imge ve düşünce figürlerine ulaşsa dahi, Hitchcock sinemasında olduğu gibi algılanım-eylem duygulanım'' sistemin dışına çıkmaz (Deleuze, 2004: 276).

[39] Deleuze, "insani koordinatlarından kurtulmuş herhangi bir mekâna doğru yönelmek"ten bahseder. (2004:164).

geliştirmeye varamadan biter. Deleuze'e göre, Fransız ekolünde, sıvı algılanım görünmez olanı üstlenmez ona işaret eder. Bu nedenle yeni bir imaj çıkaramaz. Su imajlar, sınır noktalarına kadar ulaşsa da katı bir hikâyenin çerçevesinin içinde kalır (112-113). Bu bağlamda Undine filmi de Undine masalının çerçevesi içinde, kaçış noktalarına varan ama sınırı aşamayan su imajların ağırlıkta olduğu bir film olarak değerlendirilebilir. Filmde madde-akışı görebilsek de ona katılmamız mümkün olmaz.[40]

Deleuze (2004), eylem imgenin krizinden bahsederken edebiyat alanındaki "eylemin birliğini sınırlama, kaldırma, eylemi, hikâyeyi bozma" eğiliminin, sinemada çok daha güçlü bir şekilde var olduğunu dile getirir (264-265). "(S)inemanın imkânları ve yer değiştirmeye olan eğilimi" bunu her zaman teşvik etmiştir (264). Undine filminde ise, bu yönde bir eğilim belirgin olarak görülmemektedir. Su imajlar, Undine karakterinin Bachmann'ın öyküsünde olduğu gibi sınır aşan bir figür haline gelmesine imkân vermez. Filmde Undine, her ne kadar kara dünyasından biriyle temas kurabilse de tuhaflığı, yabancılığı ve ötekiliği nedeniyle sonunda insanların dünyasının dışına itilir. Petzold'un ifadesine benzer şekilde Berlin'in binalarının altından akan gizli bir su olarak kalır. Su kendini gösterir ama hareketin tanımını değiştiremez, düşünen imajlar yaratamaz, zamanı görünür kılamaz.[41]

Post hümanizmden ve trans hümanizmden bahsettiğimiz bir süreçte, insanın doğa ve teknoloji ile kurduğu ilişkiyi yeniden düşünüyoruz. Temel elementlerle ve maddeyle olan bağlantımızı kavramak için de daha fazla çaba gösteriyoruz. Bu süreç, filmlerde sıvı agılanımın yeni imkânlarını keşfetmemizin yolunu açacaktır. Bununla birlikte yine sıvı algılanım ile bağlantılı olarak Delezue'ün sayısal olandan yola çıkan niceliksel montaj kavramı, hareketin niceliği ile sıvılar mekaniği arasında kurduğu ilişki, dijital sinema bağlamında yeni tartışmalar açma potansiyeline sahip bir konu olarak dikkat çekmektedir.

[40] Çünkü mutlak ve göreceli hareket arasındaki gerilim uç noktalara taşınsa da algılanım imajın göstergeleri, mutlak ve göreceli hareket arasındaki ayrımla tanımlandıkları için zamanın doğrudan imajını oluşturamaz." (Rodowick, 92).

[41] Düşünen imaj, zaman imaj tarafından yaratılır (Deleuze,2004: 276). Zaman imajda, optik göstergeler "mekânda yer kaplamaktan ziyade hareketin tanımının değiştiği bir içselliğe gönderme yapar " (Rodowick, 108).

KAYNAKÇA

Bachmann, I. (2006). *Otuzuncu yaş, bütün öyküler*. (çev. Kâmuran Şipal). (2. Basım). Yky Yayıncılık

Bergson, H. (2007). *Madde ve bellek*. (çev. Işıl Ergüden). Dost Kitabevi

Bergson, H. (2014). *Metafizik Dersleri, Uzay-zaman-madde*. (çev. B. Garen Beşiktaşlıyan). Pinhan Yayıncılık

Buñuel, L. (Yönetmen). (1930). *L'Âge d'or* [Film]. Charles deNoailles, Marie-Laure deNoailles

Christian P. (Yönetmen). (2020). *Undine* [Film]. Arte France Cinéma; Zdf

Curzon (2021, Nisan 7). Living Room Q&As: Undine Director Christian Petzold with Ian Haydn Smith [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=SKuSyoeSekc

Deleuze, G. (2014) *Sinema I: Hareket-İmge*. (çev. Soner Özdemir). Norgunk Yayıncılık

Epstein, J. (Yönetmen). (1923). *La belle Nivernaise* [Film]. Pathé Consortium Cinéma

Erhat, A. (1996). Önsöz. *Mitoloji sözlüğü.* Remzi Kitabevi

Erhat, A. (1996a). Nympha. *Mitoloji sözlüğü*. (ss. 219-220). Remzi Kitabevi

Erhat, A. (1996b). Egeria. *Mitoloji sözlüğü*, (ss. 99). Remzi Kitabevi

Fouque, D. M. (2015) *Undine*. (Çev. Zehra Kurttekin). Can Yayınları 1. basım 2011. e-kitap 2015

Gallagher, D. (2009) *Metamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovids Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. EBSCO Publishing : eBook Collection - printed on 1/6/2022 1:04 PM via Sakarya Üniversitesi.

Geçer, M. Ç. (2020, Ekim) Berlin Sokaklarında Bir Su Perisi: "Undine" ve Christian Petzold'un Tüm Hayaletleri. https://bantmag.com/dergi/no71/berlin-sokaklarinda-bir-su-perisi-undine-ve-christian-petzoldun-tum-hayaletleri/

Grémillon, J. (Yönetmen). (1928). *Maldone* [Film]. La Société des Films, Charles Dullin

Grimal, P. (1997a) Nymphalar. *Mitoloji Sözlüğü*. (Çev. Sevgi Tamgüç). (ss.548-549). Sosyal Yayınları

Grimal, P. (1997b). Naiaslar. *Mitoloji Sözlüğü*. (Çev. Sevgi Tamgüç). (ss.525-526). Sosyal Yayınları

L'Herbier, M. (Yönetmen). (1920). *L'homme du Large* [Film]. Gaumont-Série Pax

Markotic, L. (2008). Ingeborg Bachmann's Undine and Luce Irigaray's Woman. *German Life and Letters* 61(2), 231-43.

Oraliş, M. (2012). Ingeborg Bachmann'ın "Undine gidiyor" Öyküsünün Suya Düşen İzleri . *Studien zur deutschen Sprache und Literatur* , 1 (27) , 77-88 . Retrieved from https://dergipark.org.tr/en/pub/iuaded/issue/1051/11908

Öztürk, S. (2021a). Mutluluk Kavramını Filmler Üzerinden İzlemek. *SineFilozofi*, 6 (11), 952-971. https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.946536

Öztürk, S. (2021b) Deleuze'ün sinema felsefesi, Hareket imaj 2 ders kaydı (9 Nisan). DDİ Akademi Online Eğitimleri. https://www.ddiakademi.com/

Öztürk, S. (2021c) Deleuze'ün sinema felsefesi, Hareket imaj 2 ders kaydı (16 Nisan). DDİ Akademi Online Eğitimleri. https://www.ddiakademi.com/

Rodowick, G. D. (2018) *Gilles Deleuze'ün zaman makinesi*. (Çev. Ekrem Ekici). Küre Yayınları

Thompson, A. (2021, Haziran 6) Undine' Director Christian Petzold's 7 Tips for a Successful Career. https://www.indiewire.com/2021/06/undine-director-christian-petzolds-7-tips-for-a-successful-career-1234641798/

Vigo, J. (Yönetmen). (1933). *L'Atalante* [Film]. Gaumont-Franco Film-Aubert (G.F.F.A)

ÖLÜMÜ YENİDEN DEĞERLENDİRME ÜZERİNE: SİNEMADA ÖTANAZİ

Erman KAR[42]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch03

ÖZ

Ötanazi Antik Yunanca iyi ölüm ifadesinden türeyen ve ölme veya öldürme izni anlamına gelen kavramdır. Günümüzde ötanazi, uygulamalı etiğin özellikle de tıp etiğinin en kritik problemleri arasında yer almaktadır. Bu kavramı problematik yapan şey, temel olarak üzerinde durulan etik sorulardır. Örneğin, çok büyük acılar çeken bir kişinin veya artık nitelikli bir hayat sürdüremeyecek hale gelmiş ölçüde sağlığını kaybetmiş birisinin ölmesine karar vermek etik midir? Hastanın nefes almasını sağlayan makinaların fişini çekmek, tedaviyi bırakmak veya ona ölümünü sağlayacak bir ilaç vermek etik midir? Bu sorular uygulamalı etiğin tartışma alanını aşan bir karşılıkla sinema içinde oldukça ilgi uyandırıcı hikayeler ortaya çıkarmaktadır. Birçoğunun gerçek hayat hikayelerinden uyarlanan filmler olması da ötanazi meselesinin sinemaya yansımasının ne derece önemli olduğunu da göstermektedir. Bu uyarlamalardan en önemlisi ve biyoetik-sinema arasındaki ilişkiyi kritize edebilmek adına ele alınması gereken örneklerden birisi; Jack Kevorkian isimli bir patoloji uzmanının hayatını anlatan ve gerçek bir hikâyeden uyarlanan Doktor Ölüm (You Don't Know Jack) isimli filmdir.

Bu çalışma ötanazinin temel kavram, ayrım ve problemlerini ve özellikle hekim destekli ötanaziyi belli başlı sinema örnekleri özellikle de Doktor Ölüm filmi ışığında analiz etmeyi hedeflemektedir. Bununla birlikte ötanazi uygulamasının ve tıp literatüründe hekim yardımlı intiharın birbirinden hangi noktalarda ayrıldığı gibi bazı temel sorular üzerinde durulacaktır. Son olarak özerklik, bireysel otonomi ve onurlu ölüm hakkı gibi felsefi kavramların ötanazi kararı ile ilgileri felsefi anlamda Doktor Ölüm filmi ile paralel doğrultuda analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Ötanazi, Özerklik, Otonomi, Uygulamalı Etik.

[42] Dr. Öğr. Gör., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü [redacted]

A REASSESSMENT OF DEATH: EUTHANASİA İN THE CİNEMA

ABSTRACT

Euthanasia is derived from the Ancient Greek word for good death, which means taking action to intentionally die or kill in order to cease pain and suffering. Today, euthanasia is among the most critical problems of applied ethics, especially medical ethics and bioethics. What makes this concept problematic is the ethical questions that are mainly focused on: Is it ethical to decide that someone who has suffered too much, or someone who has lost health to such an extent that they can no longer lead a quality life, should die? Is it ethical to unplug the machines which allow the patient to breathe, to stop the treatment, or to give him a drug that will cause his death? These questions reveal very interesting stories in cinema with a response that goes beyond the discussion area of applied ethics. The fact that most of them are films adapted from real life stories also shows how important it is to reflect on the philosophical importance of the issue of euthanasia in cinema. The most important of these adaptations, and one of the examples that should be considered in order to criticize the relationship between bioethics and cinema is "You Don't Know Jack", which is based on a true story and tells the life of a pathologist named Jack Kevorkian.

This study aims to analyze the basic concepts, distinctions and problems of euthanasia, and especially physician-assisted euthanasia in the light of the movie "You Don't Know Jack". In addition, there will be an emphasis on some basic questions such as how physician-assisted suicide and other examples of medical literature of euthanasia differ from each other. Finally, the relevance of philosophical concepts such as autonomy, individual autonomy and the right to die with dignity will be analyzed philosophically in parallel with the movie "You Don't Know Jack".

Keywords: Euthanasia, Freedom, Autonomy, Applied Ethics

GIRIŞ

Temelinde hangi bakış olursa olsun ölüme dair yapılan felsefi sorgulamaların ortak bazı noktaları olduğu görülmektedir. Bunlardan şüphesiz en önemlisi ölümü tanımlamanın zorluğu üzerine olacaktır. Ölümün ne olduğu, temele dini veya felsefi söylemi alalım, her daim zor bir soru olarak karşımızda durmaktadır. Bunun en temel nedenlerinden birisi ölümün deneyimlenemez bir olgu olmasından ileri gelmektedir. Bununla birlikte ölüm felsefesinin üzerinde durduğu temel ifadelerden birisi de ölümün arzulanamaz olduğu gerçeğidir. Hem dini temelle ölüme yüklenen tanımlamalarda hem de felsefi sorgulamalarda ölüm arzulanır ve istenilir olmayan bir şeydir. Üstelik bu dünyanın geçici olduğu, öte dünyanın hakiki dünya olduğu varsayımına rağmen ölüm hem bizzat bireysel varlıklar olarak bizler için hem de etrafımızdaki insanların deneyimlemesi açısından kaçınılması gereken bir şey olarak ifade edilir. Bütün bu tanımlama zorluğunun bir diğer nedeni ise ölüme olan bakışın kültürden kültüre ve zamandan zamana değişiklik göstermesidir.

Tüm bu etkenlere ve zorluğa rağmen ölüme yöneltebileceğimiz ortak bir tanım mevcuttur; ölüm, geleceğe dair bütün olasılıkları ortadan kaldıran, yaşamın sonu anlamına gelen doğal sürecin sonudur. Onun arzulanabilir ve istenen bir şey olmamasının nedeni de tam bu sebebe dayanmaktadır.[43] Kişinin yaşamının bütün olanaklarından yoksun kalma ve kapasitelerini gerçekleştirme imkanlarının ortadan kalkma durumu ölümü istenmez kılmaktadır. Hayata yüklenen anlamın, hayatın değerli ve kutsal olarak görünmesinin de ölüme olan bu bakışı etkilediği aşikardır. Peki ne zaman veya hangi durumlarda ölüm bize gerekli görünür, ya da ölümü ele alış biçimimizin olumlanması mümkün müdür? Örneğin, fiziksel ya da psikolojik anlamda dayanılmaz acılar yaşayan ve hatta tedavisi mümkün olmayan hastalığa yakalanan insanlar için ölümün, yaşamaktansa *öncelikle* kendileri için daha iyi olduğunu düşünebilir miyiz? Bir insanın ölmesinin veya onun hayatına

[43] "Zira ölümden sonra bir yaşamın olduğuna, ölen kimsenin de bu yaşamda iyi bir durumda olacağına inanılsa bile, bu dünyadaki her şeyi bitirmesi, yani ölen kimsenin bu dünyadaki yaşamın iyilerini gerçekleştirme şansını ortadan kaldırması bakımından ölüm, yine de istenilir değildir. O halde ölüm, her şeyden önce ölen kimse için kötüdür, çünkü "bu kimseyi yaşamın bütün olanaklarından yoksun kılar." (Kuyurtar, 2007, s. 115).

son vermenin yanlışlığına dayanan ön kabullerimiz bu soruyu ve bu sorunun temel formulasyonu olarak işaret edilen ötanazi meselesini de çetrefil hale getirmektedir. Bu denli acılar çeken insanların ölmesinin istenilir olabilirliği, söz konusu ölümün ancak kendi doğal akışıyla gelmesi gerektiğine ilişkin bir düşünüşü, kesinlikle dışarıda bırakmaz.[44] Buna rağmen ölümün ve ölüme olan bakışın ötanazi meselesi değerlendirmesi ölüme olan söz konusu bakış ve tanımlamaları değiştirmektedir.

1. İYİ ÖLÜM

Yunanca iyi anlamına gelen '*eu*' ve ölüm anlamına gelen '*thanasia*' kelimelerinden türeyen ötanazi ölme veya öldürme izni anlamlarına gelir. Kelime anlamı itibariyle iyi ölüm veya acısız ölüm anlamlarına da gelmektedir. Ötanaziyi bugün uygulamalı etiğin en önemli problemlerinden birisi yapan şey onun birçok ülkede yasal hale gelmesi olmuştur.[45] Ötanazi problemi temel olarak şu soru üzerinde odaklanır: çok büyük acılar çeken bir kişinin veya artık nitelikli bir hayat sürdüremeyecek hale gelmiş ölçüde sağlığını kaybetmiş birisinin ölmesine karar vermek etik midir? Çünkü ötanazi hem kelime kökeninin çağrıştırdığı anlam da hem de uygulama açısından, iyileşemez ve durumunu daha da kötüleştiren hastalığından dolayı ilgili kimsenin daha fazla acı çekmemesi adına nazikçe öldürme demektir.

Ötanazinin ahlaki olarak karşısında olan birçok yaklaşımın temelinde, onun intihar veya cinayetten ayrılamaz olduğu ve bu tip ölme biçimleri ile aynı derecede ele alınması gerektiği düşüncesi vardır. Ancak anlaşılabileceği gibi, ötanazi pratiğinin kendisine dayandığı temel düşünce, ölümün ölecek insan için bir kazanım veya onun esenliğini sağlayan bir durum olarak algılanmasıdır. Elbette ki aynı esenlik ve kazanım arzusu diğer ölüm tipleri için de geçerli olabilecektir. Bu bakımdan ötanazinin ikinci önemli etkeni göz önünde bulundurulmalıdır, bu ikinci etken acıdır. Ötanaziyi talep etmek veya

[44] (Kuyurtar, 2007, s.116).

[45] Ötanazinin yasallaşması için çalışmalar 20. yüzyılda başlamıştır. Konu özellikle Amerika ve Avrupa'da yoğun olarak etik, dini, bilimsel, sosyolojik ve felsefi yönleri ile ele alınmıştır. Yirminci yüzyılın ilk yarısında ötanaziye izin veren çeşitli kanun çıkarma girişimleri başarısızlığa uğrarken, aynı yüzyılın ikinci yarısından sonra kimi devletler bazen içtihat yoluyla bazen de kanun yapma yoluyla ötanaziye onay vermişlerdir. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren, belirli şartlarda hastaların yaşamlarına son verebilmesini amaçlayan çabalar, 1930'lu yıllarda örgütlü bir harekete dönüşmüştür. (Bilgin,2013, s.28).

uygulamanın temel prensibi acının bizzat kendisidir. Bu yüzden ötanaziyi cinayet, katliam, idam etme gibi diğer öldürme eylemlerinden ayıran temel durum, ötanazi durumunda meseleye, ölen kimsenin perspektifinden bakılmasıdır. [46] Bu durum ötanazi türleri ve temel ayrımlar üzerinden de değerlendirilir.

Ötanazi arzu edilip edilmeme durumuna göre üç ve uygulama yolu üzerinden ise iki ayrı temel başlık üzerinden değerlendirilir. Bu ayrımlardan ilkine göre: hastanın talebi üzerine yapılan ötanazi, istemli ötanazi olarak tanımlanır. Söz konusu kimsenin herhangi bir görüşü belirtebilecek kapasiteye sahip olmaması veya bu kapasiteyi kaybetmiş olması durumunda yapılan ötanazi istemdışı ötanazi ve üçüncü olarak, ilgili kimsenin durumuna ilişkin görüş bildirebilecek bir kapasiteye sahip olmasına rağmen uygulanan ötanazi: istemsiz ötanazi olarak tanımlanır. İkinci ayrım ise, ilgili kimsenin ölme sürecine müdahalede bulunmama ve bulunmaya dayalı yapılan ayrımdır. Daha açık bir ifadeyle, ötanaziye konu olan kimsenin ölme sürecinde bir şeyler yapmama ve yapmaya dayalı olarak pasif ve aktif ötanazi ayrımı yapılır. Bu ayrıma göre, hasta kesinlikle iyileştirilemez bir durumdaysa, hastalık artan bir biçimde kötüleşiyorsa, bundan dolayı hasta sürekli ve dayanılmaz acılar içindeyse, bu durumu uzatan tedavinin kesilmesi durumu pasif ötanazi'dir. Bu durumda olan bir hastanın ölümünün belli bir müdahaleyle, örneğin öldürücü bir iğneyle, erkene alınması durumu ise aktif ötanazi olarak adlandırılır.

Ötanazinin bu temel sınıflandırılması aynı zamanda kendisine ötanazi uygulanacak hastayı temel alan ve ötanaziyi uygulayacak hekimi temel alan ikili sınıflandırma üzerinden de yapılır. Nihayetinde ilk sınıflandırma hastaya yani hastanın ötanazi talep edip etmediğine odaklanır. İkinci ayrım ise hekimin ötanazi için hangi metodu uygulayacağı üzerine odaklanır.[47] Ancak unutulmamalıdır ki ötanazi isteyen hasta aynı zamanda yöntemine de karar verebilir. İstemli ötanazi söz konusu olduğunda uygulanan metodun daha az acılı ve daha kısa süreli çözüm olarak değerlendirileceği için aktif ötanazi olacağı söylenebilir. Hastanın kendi rasyonel yetisi ve bireysel otonomisi ile verdiği bu kararın bir an önce uygulanmasını talep etmesi de beklenir. Bununla birlikte istem dışı ötanazilerde

[46] (Kuyurtar, 2007, s. 118).

[47] (Cevizci, 2016, s. 108).

de hekim, hastasının acı çekerek ölmesinin etik olmayacağı düşüncesi doğrultusunda aktif ötanazinin uygulanması yönünde bir karar verebilir.

2. SİNEMADA ÖTANAZİ: *DOKTOR ÖLÜM* FİLMİ ÜZERİNE FELSEFİ BİR İRDELEME

Dayanılmaz ve dindirilemez, acı dolu bir ölme sürecine maruz kalmış, bu sürecin sonunda ölümün kendisi için kaçınılmaz olduğunu veya mevcut durumunda herhangi bir iyileşmenin mümkün olamayacağını tıbbi veriler aracılığıyla bilen bir kimsenin, faydasız bir tedavi sürecini kabul etmeyip, belli bir bilinçlilik durumu içinde bir an önce ölmeyi istemesi durumu sinema içinde ilgi çekici bir mesele olarak görülür. Bu istemesinin bir gereği olarak kendisine ötanazi yapılması gerektiğine ilişkin hastaların alacağı kararların ahlâksal bakımdan meşru temellerinin neler olabileceğini tartışmak sinema için de önem arzetmektedir. Modern tıbbın gelişmesi ve insan hayatının değerinin günümüzde artması ölümün kaçınılması gereken bir şey olduğu tanımını pekiştirir. Tıp için ölüm başarısızlık, hayata karşı ise ölüm arzulanamaz bir şeydir. Sözü edilen ahlaki gerekçeler ve ölümün hayat karşısındaki durumu son yıllarda sinemaya uyarlanan hikayelerle karşımıza çıkmıştır. *İçimdeki Deniz* ve *Doktor Ölüm* adlı filmler, özellikle istemli ötanazi ve(ya) hekim yardımlı aktif ötanazinin en belirgin örnekleri olarak değerlendirilir. Doktor Ölüm adlı film, özellikle gerçek bir hikâyeden uyarlanmasından dolayı; Jack Kevorkian adlı bir hekimin Amerika'da verdiği mücadeleyi konu alması bakımından ve ötanazinin toplumsal ve tarihsel gelişimini anlamak açısından önem arz etmektedir.

Jack Kevorkian 26 Mayıs 1928'de dünyaya gelmiş, Michigan üniversitesinde tıp eğitimi almış bir hekimdir. 1960- 70'lerde Michigan ve güney Kaliforniya'da hastanelerde patolog olarak çalışmış, 1982 yılında emekli olduktan sonra tüm zamanını hastalara yardım etmek üzere harcamıştır. Ancak bu dönemlerde Amerika mahkemelerince onaylanan ötanazi yöntemi pasif ötanazidir. Yani insanların tedavisine herhangi bir katkı yapmadan ve hatta onları aç ve susuz bırakarak yavaş yavaş ölmelerini beklemek bu zaman aralığında legaldir.[48] Buna karşın Jack Kevorkian, hekim destekli

[48] "Amerika Birleşik Devletleri'nde, aktif ötanazi kabul görmemekle beraber pasif ötanazi kabul görmekte ve uygulanmaktadır. Ancak Amerika Birleşik Devletleri'nde kabul gören pasif ötanazi genel kabul gören pasif ötanaziden fark göstermektedir. Bu sistemde hastanın ölümcül olmadığı durumlarda dahi ötanazinin uygulanabileceği kabul görmektedir. Ancak eyaletler arası farklılıklar bulunmaktadır. Zira bazı eyaletlerde hastanın önceden verilen yazılı açık iradesi aranırken, bazı eyaletlerde hasta yakınlarının iradesi yeterli görülmektedir." (Serdaroğlu, 2016, s.475).

ötanazinin uygulanmasının öncelikle bir hekimin asli görevi olduğunu belirterek bir hukuk mücadelesi içerise giriyor. Kendi icat ettiği ve *Mercitron* (*mercy machine* yani nazik makine) olarak isimlendirdiği bir sistem ile hastalarının ölme taleplerine yardımcı olmak istiyor.[49] Bu makina ile Jack 130 hastanın ötanazi ile ölmesine yardımcı olmuştur. Michigan kanunlarına göre hekim yardımlı intiharın yasak olması ve tıp lisansı olmadan hastaların yaşamını sonlandırması nedeniyle 1998 yılında cinayetten yargılanmıştır. Kevorkian'ın bu fillileri sonucunda 1993 yılında Michigan'da intihara yardım da suç olarak kabul edilmiştir. Bunun sonucunda Kevokian Michigan'da gerçekleştirmiş olduğu bir aktif ötanazi sonucunda 2. dereceden cinayetten suçlu bulunarak 10 ile 25 yıl arası hapse mahkûm edilmiş; ancak 2007'de şartlı tahliye olmuştur. Tahliye şartları arasında tekrar ötanaziye katılmamak olduğu gibi, ötanaziyi teşvik edecek herhangi bir konuşma yapmaması da bulunmaktadır.[50] Ancak hekim yardımlı intiharı bunlara rağmen savunmuş ve 2011 yılında hayatını kaybetmiştir.

Doktor Ölüm adlı film 2010 yılında yayınlanmıştır. Başrollerini Al Pacino ve Danny Huston paylaşmıştır. Film yayınlandığı yıl oldukça büyük ilgi görmüş ve ötanazi tartışmasının ahlaki ve felsefi boyutlarının yeniden tartışılmasına sebep olmuştur. Film Kevorkian'ın hayatının hemen her detayını ince ince işlemesi açısından önem arzeder. Ancak aynı başarı tarafsızlık konusunda kendisini gösteremiyor. Çünkü film ötanazi eleştirisini, kanunların ve yasaların her şeyden daha önemli olduğu vurgusu ile ve sonlanmaktadır. Filmin hekim yardımlı ötanaziye karşı temel eleştirisi: hastanın kendi hayatına dair her kararı, buna ölüm de dahil, hastanın kendisini vermesi gerektiğidir.

Filmin neredeyse bir saatten fazlası hasta-uygulama-yargılanma ve yeniden yeni bir hasta döngüsü ile sunulmaktadır, ancak spesifik bir hastadan sonra bir kırılma yaşanır. Uygulama sırasında yaşanan bir aksaklık Jack'in yeniden yargılanmasına neden olacaktır. Çünkü sanki hasta o gün ölmek istememiş ama Jack ısrarcı olmuş gibi bir izlenim yaratılmıştır. Bu durumda doktor ötanazinin diğer

[49] "Kevorkian, kendi icadı olan ve Mercitron adını verdiği ölüm makinesi ile kısa sürede medyada büyük ilgi toplamıştır. Ölmek isteyen kişi, makinenin bir düğmesine basarak vücuduna potasyum klorid enjekte etmekte ve birkaç dakika içinde, hiç acı çekmeden, ölümle buluşmaktaydı." (Bilgin, 2013, s 29).

[50] (Serdaroğlu, 2016, s. 477).

kavramları üzerinden yargılanır, hekim destekli ötanazi uygulamaktan ziyade istemsiz ötanazi uyguladığına dair bir yaklaşıma maruz bırakılır.

2.1. Bireysel Otonomi ve Kant Etiği

Dr. Kevorkian'ın yargılanma sürecine ve avukatının onu canı pahasına savunmasına filmin ortalarından sonra felsefi bazı kavramlar ve tartışmalar üzerinden daha sıklıkla rastlıyoruz. Bu kavramlar **rasyonalite** ve **bireysel otonomi** kavramlarıdır. Kevorkian'ın avukatı rasyonel karar verme yetisine sahip kişilerin doktorlarından ölme yardımı talep etmelerinin bir hak olduğunu ve doktorun bunu reddetmesinin o hastalara yapılan en büyük kötülük olduğunu söyleyerek savunmasını yapar. Ancak mahkemenin ve doktora karşı yapılan protestoların temel bir çıkış noktası vardır: dini inançlar. Dr. Kevorkian kendi savunusunda sıklıkla dini inançların ve tıbbın birbirine karışmaması gerektiğini vurgular. Ölümü hızlandırmak, hastanın ölüm talebine cevapsız ve sessiz kalmamak bir doktorun en önemli görevlerinden birisi olduğunu söyler. Ötanazi karşıtı bütün görüşlerin aslında ölümü oyalamaktan başka bir şey yapmadığını, dini inançların dışında kalan bütün itirazların aslında ilaç şirketlerine ve hastahanelere para kazandırma hizmetinde bulunduklarını vurgular. Zengin ve ekonomik refahı olan insanların dünyanın başka ülkelerinde hali hazırda uygulanan ötanazi hizmetinden kolayca yararlandığını ama söz konusu fakirler olduğunda onlara düşenin acı çekerek ölmek olmaması gerektiğini söyler.

Filmin belki de en önemli dönüm noktalarından birisi de doktorun bir radyo programı sonrasında "doktor ölüm" lakabını almaya başladığını simgeleyen ve önemli etik problemlerin tartışıldığı sahnedir. Bu radyo programında sunucu önemli bir soru sorar: Özgür irade temel bir insanlık hakkıdır ve bu bir intihar makinasına basarak nasıl mümkün olmaktadır? Hastayı öldürme fiilinin temelinde, bu fiili meşru kılacağı düşünülen iki önemli etken söz konusudur; birincisi hastanın bireysel otonomisi ile verdiği karar, ikincisi ise tedavisi mümkün olmayan bir hastalıktan kurtulma arzusu, ya da bir diğer ifadeyle hastanın acıdan kurtulma arzusu.

Kişinin rasyonel doğası onu özgür bir şekilde kullanması ile mümkündür. Eğer kişi bireysel otonomu ile bu özgür iradeyi ortadan kaldırırsa bu kararın onun rasyonel doğasına uygun olduğunu nasıl söyleyebiliriz? Filmde oldukça kritik bir felsefi tartışmaya yer veren bu sahne

Kantçı ahlak öğretisinin önemli birçok noktası üzerinde durur. Bireysel otonominin en büyük savunucusu olan Kant, bir kimsenin kendi yaşamına son verme isteğine ve bu isteğe uygun olabilecek bir davranışa karşı çıkar. Ona göre bir kimsenin, yaşamının sona ermesi gerektiğine ilişkin isteği *kendi içinde* çok ciddi bir çelişkiyi barındırır. Kant'ın felsefesine göre, çelişki: irrasyonellik anlamına gelmektedir. Bu bakımdan da bir kimsenin kendi yaşamının sona ermesi gerektiğine ilişkin bir isteğe sahip olması da irrasyoneldir.

Bir kimsenin kendi yaşamına son verme veya verilmesi gerektiğine ilişkin bir isteğe sahip olması iki nedene dayanabilir: Bu, ilgili kimsenin özsaygısını kaybetmesinden dolayı olabileceği gibi; böylesi bir karar, bu kimsenin tam da özsaygısını korumaya yönelik bir kaygıdan dolayı da olabilir. Kant birinci nedeni kabul eder. Peki bir kişi özsaygısını korumak adina kendi ölümünü isteyemez mi? Özsaygısını kaybetmiş birinin kelimenin gerçek anlamıyla rasyonel doğasına uygun olarak eylemde bulunamayaccağını söyleyen Kant'a göre ölüm istenemez bir şeydir. Kısacası Kant'a göre bireysel otonomi iddiası veya temel gerekçesi ötanazi için meşru bir zemin oluşturamaz. Çünkü bireysel otonomi eylemlerin özgürce gerçekleşmesi anlamına gelmektedir. Ölmeyi istemek veya ölmeyi talep etmek özgürce eylemde bulunma olasılığını ve hatta bahşedilmiş bir durum olarak özgürlüğü, kısacası otonominin kendisini ortadan kaldırma demektir. O halde otonomi için otonominin ortadan kaldırılması saçmadır ve irrasyoneldir.[51]

Kant'ın ödev etiği her ne koşulda oluşa olsun insan hayatına son vermenin yanlışlığını öğütler. Bu sadece ölmeyi istemenin bireysel otonomiyi yok sayması veya kendi içerisinde çelişkili ve dolayısıyla irrasyonel olmasıyla da bağlantılı değildir. Aynı zamanda bir kişiyi öldürmenin temelinde o kişinin hayatını acısız ve çilesiz bir hayatın bir aracı haline getirmek demektir. Kendinde amaç olması gereken rasyonel bir yaşam bu eylem doğrultusunda araç haline gelmiştir. Ve Kant'a göre hayatını araç haline getirmek ve kendinde amaç olmayı reddetmek de irrasyoneldir. Çünkü bir kişinin kendisini araç olarak görmesi demek özsaygıdan yoksun olması anlamına gelmektedir.

[51] (Kuyurtar, 2007, s. 127).

3. SONUÇ

Hem filmde Kevorkian'ın yargılanma süreci boyunca, hem de tarihsel açıdan ötanazi tartışmalarında önemli bir ayrıntı söz konusudur: Rasyonel karar verme yetisine sahip kişilerin doktorlarından ölme yardımı talep etmeleri temel bir haktır ve doktorun bunu reddetmesi o hastalara yapılan en büyük kötülüklerden birisidir. Filmde Kevorkian'ın yargılanma süreci boyunca rasyonellik ve rasyonel karar verebilme hakkı gibi kavramsal temeller üzerinde sıklıkla durulduğu görülmektedir. Çünkü Doktor Ölüm filmi, ötanazi tartışması etrafında dönen biyografik bir film olma özelliğinin yanında bir başka öneme daha sahiptir: adalet ve hukuk sisteminin temel ilkeleri üzerine yeniden düşünülmesi gerekliliği. Jack Kevorkian bir noktadan sonra kendisini savunmak yerine hekim destekli ötanazinin kalıcı yasalarla desteklenen bir kural haline gelmesinin mücadelesini verir. Ölmekten daha vahim olan hayatın anlamını yitirerek yaşamaktır ve bu durum hasta tarafından reddedildiğinde, tedaviyi durdurmak hekimin hastayı iyi hale sokma görevinin bir parçasını oluşturmaktadır. Yaşam hakkının son ve mutlak hali olan ölüm hakkının kullanılması ancak kişiye aittir. Hipokrat yemini nedeniyle bugün birçok hekim ötanazi uygulamasının tıp mesleği etiğine aykırı olduğunu düşünmektedir. Çünkü yemin gereğince hekimin hastasını iyileştirmekle yükümlüdür. Bununla birlikte hekimin yegâne görevinin hastanın acılarını dindirmek olduğu ve isteği üzerine bile olsa hastasına zehir vererek onun ölümüne sebep olmaktan menedildiği vurgulanır. [52]

Ötanazi yanlısı bütün düşüncelerin ortak noktası insanın bedeni ve hayatı üzerinde devredilemez, engellenemez ve değiştirilemez haklara sahip olduğu argümanıdır. Bu argüman temelde bedenimizi kontrol etme ve hatta hayatımıza son verme hakkını da içerir.[53] Bu argümanın temelde itiraz edeceği tek bir nokta vardır; başka hayatlara zarar verme. Özellikle istemli ötanazi söz konusu olduğunda acıdan kaçınma isteği sonunda ölüm dahi olsa meşru görülebilir. Başkasının ölümüne yardımcı olmak ise hastanın isteği ve talebi doğrultusunda gerçekleşiyorsa etik bir eylem olarak kabul edilebilir.

[52] (Bilgin, 2013, s. 27).

[53](Cevizci, 2016, s. 113).

KAYNAKÇA

Bilgin, Gamsız, Nursel. (2013) Ötanazi: Tanım ve Tarihçe, *Lokman Hekim Journal*:3 (2), ss.25- 31.

Cevizci, Ahmet (2016) *Uygulamalı Etik.* Say Yayınları: Ankara.

Kuyurtar, Erol (2007) Ötanazinin Ahlaksallığı, *Felsefelogos* (32), ss. 115-134.

Serdaroğlu, Erika Biton (2016) Ötanazi Ölme Hakkı, *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, ss. 463-491.

SİNEMADA "ZAMAN"I YENİ BİR BAKIŞLA GÖRMEK

Melek ÖZKAR[54]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch04

ÖZ

Zaman nedir, neye göre belirlenir ve nasıl algılanır? Bu konuda pek çok filozof görüşünü ortaya koyar. Platon ve onun öğrencisi olan Aristoteles zaman olgusuna yönelik düşüncelerini belirten Antik Çağ Yunan filozoflarından ikisidir. Platon için zaman bütün yaşam boyunca etkin olan ve geçmiş, şimdi ve gelecek düşüncelerini barındıran sürekli bir değişim halidir. Aristoteles için zaman, içindeki "şimdiki-an"a şüphe ile bakılması gereken bir durumdur. Augustinus ise zamanı Tanrı'nın var ettiği görüşünü ortaya koyar. Martin Heidegger ise zamanı fiziksel bir gerçekliğe oturtmaya çalışır. Immanuel Kant, zaman olgusunun öznelliğine ve idealliğine vurgu yapar. Zamanı akan bir durum olarak kabul etmeyen Nietzsche de zamanın döngüselliğine değinir. Descartes, zaman olgusunun hareketin bir ölçüsü olduğu fikrini öne sürerken Locke bu görüşe karşı çıkar. Newton ise "mutlak zaman" kavramını literatüre ekler ancak Leibniz nedensellik ilkesini yok ettiği gerekçesi ile "mutlak zaman" kavramına karşı çıkar. Hegel de zaman olgusunun varlığını insan varlığına dayandırır. Bergson "Kronolojik olmayan zaman" kavramıyla dikkat çeker. Bergson'un düşüncelerinden etkilenen Deleuze ise hareketin "şimdi"ye işaret ettiğini belirtir.

Bazen hızla akıp gittiği bazen de bitmek bilmediği düşünülen zaman sinema için değerlidir. Her film uzun ya da kısa belli bir zaman dilimi içinde yer alır ve bu da süre olarak ifade edilir. Ayrıca filmler zaman olgusuna müdahale edebilecek bir altyapıya da sahiptir. Öyküler kimi zaman doğrusal bir zaman içerisinde ilerlerken kimi zaman da geri dönüşler ya da ileri atlamalarla sunulabilir. Yansıtılan duruma göre zaman durdu sanılabilir ya da çok daha hızlı aktığı düşünülebilir. Kimi durumlarda da zaman, öykü içeriğinde kritik bir öneme sahip olabilir. Öncelikle zaman olgusunun ne olduğuna ilişkin felsefi görüşlere yer verilen bu çalışma ile zaman olgusunun sinemada nasıl farklı biçimlerde yansıtılabileceği ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Zaman, Sinemada Zaman, Başlangıç,

[54] Doktora Öğr., Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Bilim Dalı. ORCID:0000-0003-1108-8768, [redacted]

SEEING "TIME" IN CINEMA WITH A NEW PERSPECTIVE

ABSTRACT

What is time, how is it determined and how is it perceived? Many philosophers put forward their views on this subject. Plato and his student Aristotle are two of the Ancient Greek philosophers who expressed their thoughts on the phenomenon of time. For Plato, time is a constant state of change that is active throughout life and includes thoughts of the past, present and future. For Aristotle, time is a situation in which the "present-moment" should be viewed with suspicion. Augustine, on the other hand, puts forward the view that God created time. Martin Heidegger, on the other hand, tries to put time into a physical reality. Immanuel Kant emphasizes the subjectivity and ideality of the phenomenon of time. Nietzsche, who does not accept time as a flowing state, also refers to the cyclicity of time. While Descartes put forward the idea that the phenomenon of time is a measure of motion, Locke opposes this view. Newton adds the concept of "absolute time" to the literature, but Leibniz opposes the concept of "absolute time" on the grounds that it destroys the causality principle. Hegel also bases the existence of the phenomenon of time on the existence of human beings. Bergson draws attention with the concept of "non-chronological time". Deleuze, who was influenced by Bergson's thoughts, states that the movement refers to the "now".

Time, which is sometimes thought to flow rapidly and sometimes to never end, is valuable for cinema. Each film takes place in a certain time period, long or short, which is expressed as duration. In addition, films have an infrastructure that can interfere with the phenomenon of time. While the stories sometimes progress in a linear time, sometimes they can be presented with flashbacks or forward jumps. Depending on the reflected situation, time can be thought to have stopped or it can be thought to flow much faster. In some cases, time can have a critical importance in story content. First of all, with this study, which includes philosophical views on what the phenomenon of time is, it has been tried to reveal how the phenomenon of time can be reflected in cinema in different ways.

Keywords: Time, Time At The Cinema, Inception

GİRİŞ

İnsan için her daim belli kalıplara giren "zaman" olgusu üzerinde sıkça düşünülen, ancak düşünüldükçe de insan zihninin sınırlarını zorlayan bir olgudur. Pek çok filozof ve fizikçi için belli kriterlere göre anlamlandırılan "zaman" olgusu kişiden kişiye, toplumdan topluma hatta ulustan ulusa değişen bir kavram olmakla birlikte kimi zaman da herkes için aynı olan bir olgudur. Kimi zaman mutlak kimi zaman da göreceli olarak nitelendirilen bu "zaman" olgusu, algılarda yer etsin ya da etmesin her daim olandır. Yaşamın içinde inkâr edilemez bir gerçeklik olan "zaman" sinemanın da inkâr edilemezleri arasındadır. Sinemada ele alınan "zaman" üzerinde kolaylıkla müdahale edilebilecek unsurlardan biridir. Ancak bu müdahalenin yapılabilmesi için doğru zamanlamanın yakalanması gerekir. Çünkü filmler zamansal açıdan sınırsız değildir. Bir filmin gerçek zaman içerisinde kapladığı alan vardır ve bu alan "süre"dir. Belli bir süreye sahip olan bir filmin doğru okunabilmesi için doğru yerde doğru müdahalenin yapılması gerekir. Bir filmin sahip olduğu süre içerisinde de pek çok zaman biçimi ortaya konulabilir. Filmlerde günler, haftalar, aylar ya da yıllar saatlere sığdırılabilirken, saniyeler ya da dakikalar, uzun saatlere veya günlere yayılabilir. Bu, sinemanın sahip olduğu teknik üstünlüğün bir becerisidir ve bu beceriyi ustaca kullanabilmek öngörülebilir bir zaman algısını gerektirir.

"Zaman" olgusunun başrolde yer aldığı bu çalışmanın amacı, her filmde her daim olan zaman olgusunun nasıl farklı biçimlerde yansıtılabileceğini ortaya koymaktır. "Zaman" olgusunun anlamının sorgulanarak başlandığı bu çalışmada öncelikle kavrama dair sözlük tanımlarına yer verilmiştir. Ardından, kavramın filozoflar açısından nasıl yorumlandığına ilişkin yapılan literatür araştırmasına geçilmiştir. "Sinemada zaman" olgusu ise ayrı bir başlıkta ele alınmış, "sinemada zaman" olgusunun biçim ve içerik açısından nasıl bir üslup içerisinde tasarlanabileceği anlatılmaya çalışılmıştır. İçerik analizi yöntemi ile gerçekleştirilecek olan çalışmada "zaman" olgusunun nasıl yansıtıldığının analiz edildiği film, öyküsünde zamanın ele alınışını yeni bir perspektiften sunan Amerikan yapımı *Inception* filmidir. Film, dış dünyanın gerçekliğindeki ve bilinçaltı gerçekliğindeki zaman farkını aksiyon dolu bir öykü ile anlatır.

"ZAMAN"

Zaman hakkında düşünmek, düşünmenin kendisi kadar eskidir (Biro, 2011).

Zaman kavramın söz konusu olduğunda özellikle felsefe camiasında pek çok düşünürün görüşlerinin bu kavramı anlama ve tanımlamada belirleyici bir role sahip olduğu görülür. Bu görüşlere yer vermeden önce zamanın ne olduğuna ilişkin genel olarak felsefe sözlüklerinde yer alan tanımların neler olduğuna bakmak gerekir.

Zaman: Ölçülebilir nicelik olarak düşünülen süre. Şimdinin geçmiş olmasına yol açan kesintisiz değişme, hareket; geçmiş, şimdi veya gelecek gibi zaman dilimlerinin kendisinin parçaları olduğu sürekli bütün. Parçaları önce sonra, başlangıç ve son gibi ilişki bildiren terimlerle ifade edilen ve değişmeden ayrılmaz olan bütün (Cevizci, 1999, s. 943).

Zaman: Tüm var olanların birbirlerinin yerini alarak zincirlendikleri sonsuz süre (Hançerlioğlu, 1976, s. 356).

Zaman: Önce ve sonra kavrayışı içinde ele alınan süre. Ardarda gelişin sezgisi ya da fikri. Önceki olayla sonraki olay arasında kalan dönem. Sürekli değişimin ölçülebilir bilgisi. Olayların birbirini izlediği bir yapılı ortam (Timuçin, 2000, s. 357)

Zamana yönelik çeşitli görüşler sunan düşünürler arasında ilk olarak Platon'dan bahsedilebilir. Platon zamana ilişkin görüşlerini *Timaios* adlı eserde ortaya koyar. Platon'a göre insan zihni, var olanları bir bütün olarak ve aniden kavrayamaz. Buna bağlı olarak da zaman, yetkin bir konumda olan idealar dünyasında etkinliği bulunmayan bir taklittir (Cevizci, 1999, s. 943). Platon zamanı, sonsuzlukla ilişkilendirip bu sonsuzluğu yansıtan bir resim ya da gölge olarak anlar. Ona göre zaman, bütün bir varlık aleminde etkindir ve bu varlık alemini kendi bünyesinde taşır. Yani nesneler, olaylar ya da olgular zamanı ortaya koymaz. Onlar ancak zaman içerisinde meydana gelebilir. Zamanın sürekli bir etkileşim içinde olduğunu belirten Platon'a göre oluş, geçmişi, şimdiyi ve geleceği bünyesinde barındıran devamlı bir şekil değiştirmedir ve bu devamlılık bir yandan da zamanın "sınırsızlığına" da bir göstergesidir (Topakkaya, 2012, s. 220-222).

Platon'un öğrencisi Aristoteles'in zaman kavramına ilişkin görüşlerine *Zaman Kavramı* adlı eserde, "Fizik" başlığı altında yer alan söylemlerinde yer verilir. Aristoteles'e (2007, s. 10, 13) göre zamanın bir parçası geçmişte var olmuştur, artık zaman yoktur ancak diğer parçası ise olacaktır. Zaman parçalara ayrılabilen nesneler gibi bir bütün özelliği taşır. Parçalarına ayrılabilen zamanın bir parçası geçmiş, bir parçası gelecektir. Ancak "şimdiki-an" zamanın bir parçası değildir çünkü parçanın bir ölçüsü vardır ve bu ölçüyü oluşturan da geçmiş ve gelecektir. Aristoteles "şimdiki-an"a ise şüphe ile bakar. Ona göre "an" bir sınırdır. "An" parçalardan oluşan zaman bütününü oluşturan geçmiş ve geleceği ayıran bir sınırdır.

Aristoteles, (2007, s. 13, 15) belli bir zaman algısının ortaya çıkması için bir devinimin olması gerektiğini belirtir. Yani zaman ya bir devinim ya da devinime ait bir şeyin algılanması ile ilgili bir durumdur. Her bir nesnenin değişmesini ve devinimini salt o değişen nesnenin kendi özüne bağlayan Aristoteles'e göre zaman hem her yerde hem de her nesnede aynı biçimde ilerler. Nesnenin değişme süreci hızlı ya da daha yavaş olabilir ancak, zamanın hızı yani sürati veya yavaşlığı zaman ile belirlenir. Kısa zaman içinde çok devinim gerçekleştiren nesne hızlı, uzun zaman içinde az devinim gerçekleştiren nesne yavaştır.

Zaman Kavramı'nda, "İtiraflar" başlığı altında zamana yönelik açıklamalarına yer verilen bir diğer kişi Augustinus'tur (2007, s. 45). Augustinus zaman kavramının temelini Tanrı'ya dayandırır. Ona göre zamanı yaratan, var eden Tanrı'dır. Tanrı yoksa zaman da yoktur. Zamanın olmadığı yerde de "o zaman" algısı da yoktur. Zamanı yaratan Tanrı için ise zaman her daim aynıdır ne gider ne gelir. Ancak insan için zaman aynı nitelikte değildir. İnsan için bir zaman gider bir zaman gelir.

Augustinus (2007, s. 55) zaman kavramını ele alırken aslında net bir söylem ortaya koyar. Ona göre ne gelecek vardır ne geçmiş ne de "geçmiş, şimdiki, gelecek zaman". Ona göre de üç zaman vardır fakat bu üç zaman genel kabul görmüş (geçmiş, şimdi ve gelecek) zamandan farklıdır. Onun zamanı "geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman, şimdikilere ilişkin şimdiki zaman ve gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman"dır. Çünkü belirtilen bu üç zaman zihinde vardır. Geçmiştekilere ilişkin şimdiki zaman herkesin iyi ya da kötü olarak niteleyebileceği anıdır. Şimdikilere ilişkin şimdiki zaman ise anlık görüdür. Gelecektekilere ilişkin şimdiki zaman da geleceğe yönelik olarak beliren beklentidir. Augustinus zamanı bu denli bölümlese de insanların zamana ne diyeceğini, onu nasıl kullanacağını önemsemez. Onun için önemli olan, denmek istenen şeyin doğru zaman dilimine uygun olarak ifade ediliyor olmasıdır.

Augustinus (2007, s. 47, 49) zaman kavramına iki sıfat ekliyor. Bunlar uzun ve kısa. Yani "uzun zaman" ve "kısa zaman". Ancak bunun geçmiş zaman ile gelecek zaman arasında bir ilişki kurulduğu zaman yapıldığını belirtiyor. Örneğin bin yıl öncesi uzun bir geçmiş zaman, bin yıl sonrası ise uzun bir gelecek zaman olarak adlandırılıyor; yine bir hafta öncesi kısa bir geçmiş zaman, bir hafta sonrasıysa kısa bir gelecek zaman olarak adlandırılıyor. Fakat henüz varlığı belirmemiş bir şey nasıl "uzun" ya da "kısa" olarak nitelenebilir? Çünkü geçmiş zaman neticede yoktur ve bu sebeple "uzun" ya da "kısa" olamaz. Aynı durum gelecek zaman için de geçerlidir yani o da henüz yoktur ve bu sebeple o da "uzun" ya da "kısa" olmaz. Bu durumda olabilecek en tutarlı şey, geçmiş zaman için "uzun oldu" ya da "kısa oldu", gelecek zaman için de "uzun olacak" ya da "kısa olacak" denmesidir.

Çocukluğundan itibaren din ve felsefe alanlarına yönlendirilen ve varoluşçuluk feslefesinde adından söz ettiren Martin Heiddeger'in zaman kavramı üzerine olan yorumları dikkat çekicidir. Heiddeger'ın (2007, s. 63) zaman konusundaki görüşlerinde Einstein ve Aristoteles'in düşünceleri etkin bir biçimde rol oynar. Einstein'ın görelilik kuramı birtakım önermeler ortaya koyar. Bu önermelere göre

uzay kendi başına hiçbir şey değildir ve mutlak uzay yoktur. O sadece içinde bulunan cisimler ve enerjilerle var olur. Zaman da hiçbir şey değildir. Yalnızca içinde geçen olaylar sonucu var olur (bu önerme Aristoteles görüşlerinde de vardır). Einstein zamanın evrensel anlamda geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bölümlenmesine karşı çıkar (Davies, 2003, s. 18). Aristoteles'in "Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir" görüşünü Heidegger (2007, s. 63) de benimser. Heidegger (2020, s. 114) Aristoteles gibi zamanın bir devinim olmadığını ancak devinimle bir şekilde ilgisi olduğunu, değişmenin zaman içinde olduğunu söyler ve zamanda her daim olan şeyin "şimdi" olduğunu belirtir.

Zamanı fiziksel bir gerçekliğe oturtmaya çalışan Heiddeger (2007, s. 65-69) bunu aslında zamanın ölçülebilirliğini ortaya koyma niyetiyle yapar. Saat esasen zamanı gösterir. Bir saat, üzerinde eşit zaman birimi bulunan ve sürekli olarak yinelen dizgenin fiziksel bir görünümüdür. Yinelenme çevrimsel olma niteliğine sahiptir. Her dönem eşit zaman süresini gösterir. Saat, her daim el altında bulunur ve sürekli olarak yinelenen eşit süreleri sunar. Saatin eşit birimleri birbiriyle karşılaştırılabildiği ve orada sayı ölçüleri içinde konumlandırıldığı sürece, saat zamanı ölçer. İnsanlık var olduğundan bu yana da ya doğadan yararlanarak (örneğin güneş saati) ya da teknolojiyi kullanarak (örneğin dijital saat) çeşitli saat türleri ortaya koymuş ve bu saat türlerini her daim kendi bulunduğu ortamlarda konumlandırmıştır. Peki insanın kendisi için bir saat var etmesinin amacı nedir? Heiddeger'a göre bunun sebebi insanın şimdi ile kendi varlığını ölçmek istemesidir. Heiddeger'a göre insan zamanı ölçtüğünde, zamanı ölçebilen biri olarak kendi varlığını da ölçmüş ve kendi varlığını da kanıtlamış olduğu görüşünü ortaya koyar.

Immanuel Kant'a (2001, s. 133) göre belli bir zaman zarfında ortaya çıkan bütün olaylar, bütün eylemler daha önceki zaman içinde yani geçmiş zamanda gerçekleştiği için varlığı zorunludur ancak geçmiş zaman artık olmadığı için de egemen değildir. Zaman olgusunu deneyimsel bir gerçekliğe sahip gören Kant için iç ve dış görünümüne sahip bütün nesneler için de zaman bir zorunluluktur (Atayman, 2005, s. 105).

Kant'ın düşüncesine göre zaman "sürekli bir şeydir" ancak sürekli olmasına rağmen basit parçaların bir araya gelmesinden meydana gelmez. Çünkü zaman sayesinde yalnızca ortaya çıkan ilişkiler akla gelir. Zamanın içinde varolan "an", zamanın tamamlayıcısı olarak görülmemelidir. Çünkü "an", bir sınırdır. Zaman, iki sınır arasında konumlanır ve verilen "an"ın dışında bir zamanın bulunması ve bu zamanın geçişi sırasında diğer bir "an"ın kendisini gidişata hazırlaması gerekir (Toprakkaya, 2007, s. 36, 37).

Zamana ilişkin Kant'ın en baştan beri özellikle karşı çıktığı şey, zamanın nesnel olduğu söylemidir. Ona göre zaman öznel ve ideal'dir. Öznel olan zaman şeyleri belli bir yasaya göre düzenlemek için zorunluluktur. Nesneleri bir yasa doğrultusunda düzenlemek de insan tabiatının bir özelliğidir (Toprakkaya, 2007, s. 39).

Kant'a göre zaman, insanın anlamlı düşünceler üretebilmesinin de bir şartıdır. Nesnelerin, olayların ve olguların genel biçimi zaman kavramı içinde algılanır. Çünkü dünyada yaşananlar, değişimler, dönüşümler, olaylar ve hareketler akıp giden zaman sayesinde gerçekleşir. Zaman'ın öznel bir yapıya sahip olması onun olağanüstü yapısını etkilemez. Çünkü zamanın, öznel olan ama öznelliğe bağımlı olmayan özgün bir yapısı vardır. Zamanın, kendine has düzenleyici bir niteliğinin olması sayesinde evrendeki tüm nesne, olay, olgu ve hareketler insanlar tarafından tam olarak algılanabilir (Sofuoğlu, 2004, s. 41). Ancak zamanın algılanması bilincin devreye girmesi ile mümkündür çünkü Kant'a göre zamandaki herhangi bir anın bilincine varılması, bilincine varılan anın zamanın akışında ortaya çıkmasıyla belirir ve bu da zamanın bütününün bilincine varılmasıdır (Wood, 2009, s. 62).

Nietzsche'nin zaman kavramı hakkındaki görüşleri ise esasen döngüsellik üzerine kuruludur. Nietzsche, tekrar üzerine kurulu olan döngüyü, insanın varlığına kattığı değerle ilişkilendirir (Kabadayı & Çağlıyan, 2013, s. 169). İnsanın sahip olduğu bedensel gerçekliği insanın gerçekliği olarak kabul eden Nietzsche'ye göre (Plank, 2012, s. 56) insan yaşamı benzer davranışların, eylemlerin tekrarlandığı ve manasız bir şekilde yok olduğu bir döngüdür. Bu döngüde insana atfedilen amaç ve değerler vardır ancak insanlığın amaçlarını gerçekleştirmesi sonucunda insana yüklenen tüm değer yitirilir (Kabadayı & Çağlıyan, 2013, s. 169).

Nietzche'nin döngüsellik görüşü, dairesel zaman olgusunu ortaya koymasını da sağlar. Dairesel zaman olgusunun anlaşılabilmesi için zaman ve uzayın birbiri olduğu düşünülebilir. Mekânsal bir ortam olan uzayda giden bir nesne sonunda yine başlangıç noktasına dairesel bir dönüş yaparak gelecek ve neticede zamanda yeteri kadar ileriye gidilerek şimdiye tekrar kavuşulmasını sağlayacaktır. Yani Nietzche'ye göre zaman, gerçek ve çizgisel bir yapıda değil, ilişkisel ve dairesel bir yapıdadır. Bu daireselliğin ölümden sonra da devam edeceğinin vurgular Nietzsche (Kurt, 2019).

Zamanı akan bir şey olarak kabul etmeyen Nietzsche, "şimdi"ye yani "an"a vurgu yaparak "şimdi"nin durağan bir zaman olmadığını, geçmişte yer edinmiş olan zamanın şimdisi ve gelecek zamanda var olacak olanın şimdisi olduğunu söyler. Ona göre "şimdi" bir diğer deyişle "an" tüm zamanları içinde barındırır (Kurt, 2019). "An" tek değildir, birden de çok değildir. "An" bütün anları bir araya getirir ancak aktığı için geri döner ve böylelikle devamlı olarak kendisini farklılaştırır; an kendisinden farklıdır ve kendisini farklılaştırarak geri döner (Sofuoğlu, 2004, s. 52, 57).

Descartes için bedenler uzantılara akıl ise düşünceye sahiptir. Descartes zaman ile süre arasında bir ayırım olduğunu söylemesine rağmen beden ve akıl arasındaki farklılığın kolaylıkla ayırt edilemeyeceğini söyler. Kişiler hem fiziksel hem de zihinsel olarak süre bilincine sahiptirler. Süre, bir varlık için bir devam ediştir. Descartes, zamanın hareketin bir ölçüsü olduğu fikrini kabul etmekle birlikte sürenin zaman kavramına bir katkısı olmadığı ama bunun bir düşünce biçimi olduğunu söyler. Bu nedenle zaman özneldir, sürenin ölçümünün soyut bir biçimidir (Sofuoğlu, 2004, s. 31). Fakat Locke'a göre zaman bir çeşit hareketin ölçümü olamaz çünkü zaman kavramı, algı ve

düşüncelerin zihindeki ardıllığı ile meydana gelir. Locke'a göre zaman ve hareket aynı değildirler. Hareket sadece özdeş süreklilik biçiminde olan süreleri ölçebilir. Bu nedenle zamanın hareketle ölçülmesi mümkün değildir. Çünkü hareket, mekâna ve kütlelere bağımlı konumlardaki dönüşümünü ifade eder. Ayrıca belli bir düzende olmayan hareketlerle de sürenin ölçümü mümkün değildir. Locke'a göre ihtiyaç duyulan şey, zamanın standart bir uzunluk niteliğine sahip olduğu düşüncesi ve yineleme yeteneğidir. Belli bir standartta verilen ve bellekte tutulan bir zaman uzunluğuna eklemlemeler yapılabilir ve sürenin hiç bitmeyecekmiş gibi tekrarı düşünülebilir (Sofuoğlu, 2004, s. 33).

Newton ise zamanı hareketten bağımsız olarak ele alır. Newton için zaman hareketin sayısı da değildir varlıkların süresi de değildir. Zaman kendisine özgü bir niteliğe, yaşamdan bağımsız bir özelliğe sahiptir. Esas zaman "mutlak zaman"dır. Mutlak zaman, ideal bir zaman ölçeği olarak düşünülür. Newton için matematiksel bir düzlemde yer alan zaman gerçek zamandır. Mutlak zaman tek bir matematiksel çizgi üzerinden akar ve gider. Doğanın durumları ya da olayları zamanı belirlemez. Mutlak zaman yeryüzündeki herkes için eşit olarak akar. Yani mutlak, gerçek ve matematiksel bir zemine oturtulan zaman, kendiliğinden ve kendi öz yapısından, dışarıdan gelen herhangi bir müdahale olmadan kendiliğinde eşit bir biçimde akar (Sofuoğlu, 2004, s. 31, 32). Bu bakımdan Newton'a göre cereyan eden iki olay arasında zaman aralığı net bir biçimde ölçülebilir ve zaman, iyi bir şekilde işleyen bir saat kullanımı şartıyla kim ölçerse ölçsün aynı olur (Hawking, 2017, s. 33). Newton için günlük hayatta kullanılan saat, mutlak zamanın "duyarlı bir ölçümü"nün temsilidir. Newton, *Doğal Felsefenin Matematiksel İlkeleri* adlı eserinde bu durumu, "mutlak zaman kendi tabiatından, kendi başına dışsal herhangi bir etkiye maruz kalmaksızın eşit derecede akar" (Newton 1966: 1,6 aktaran Yavuz, 2015) şeklinde ifade eder. Ancak Newton'un mutlak zaman anlayışına karşı çıkan biri bulunur: Leibniz. Leibniz'e göre mutlak zaman iki ilkeyi yok eder. Bunlardan birincisi çelişkisizlik ilkesine dayanan nedensellik ilkesidir. Nedensellik ilkesine göre yokluk var olamaz; hiçbir şey yeterli bir sebep olmaksızın ortaya çıkamaz. Yok olduğu düşünülen ikinci ilke ise farksızlığın özdeşliği ilkesidir. Farksızlığın özdeşliği ilkesine göre hiçbir varlık tümüyle birbirine özdeş olamaz. Leibniz bu ilkeleri zaman kavramı ile ilintilendirerek Newton'un ileri sürdüğü mutlak bir zamanın olamayacağı görüşünü savunur. Zaman mutlak olsaydı, şeylerin her daim varolması gerekirdi. Fakat bunun için hiçbir sebep yoktur (Sofuoğlu, 2004, s. 34).

Hegel'e göre insan olmayan doğa sadece mekândır (Sofuoğlu, 2004, s. 59). Mekânla zaman arasındaki ayrıma değinen Hegel, mekânın en, boy ve derinlik çerçevesinde ele alınabileceğini belirtir (Cemal, 2011, s. 180). Mekânda zamanı yaratan ise insandır ve insanın dışında zaman yoktur. İnsana ait olan istek, onu harekete geçirir. Hareketi, gelecek meydana getirir. Çünkü gelecek henüz yoktur ve olmamıştır. Geleceğin ortaya çıkardığı hareket, yalnızca bir başka isteği isteyen isteğe ait hareket olabilir. Bu istek, insana ait istektir. Bu açıdan gelecek, mekânsal bir varoluşa sahip değildir; mekânsal açıdan bir hiçtir (Sofuoğlu, 2004, s. 47). Hegel'e göre harekete bağlı olarak çalışma

eylemini gerçekleştiren insan tarihi yani zamanı yaratır. Çalışmak bir nevi zamandır ve bundan dolayı da çalışmak zamanın içindedir ve zamanın varlığını zorunlu kılar (Kojéve, 2001, s. 59).

Nesnelerin zamanda oluştuğu görüşüne karşın nesnelerin zamanı oluşturduğu görüşünü savunan Hegel, nesnenin varlığını şimdi ile ilişkilendirir (Cemal, 2011, s. 181, Hegel, 1986, s. 75). Hegel'e göre her şimdi tüm insanlık için aynıdır ve toplumsal düzeni temize çıkaracak bir zaman temeli hali hazırda bulunur. Örneğin insanlar aynı şimdiye ulaştıklarında, davranışların, olayların, eylemlerin aynı zaman içerisinde gerçekleşecekleri düşünülür. Bu çizgisel zaman görüşü toplumsal açıdan çok işlevseldir. Hareket bu zaman çizgisinde gerçekleşirken, şimdi sonrası şimdi gerçekleşir (Sofuoğlu, 2004, s. 49).

Bergson'un zaman anlayışı tamamen özneldir. Bergson, öznellik olarak "kronolojik olmayan zaman"a vurgu yapar. "Kronolojik olmayan zaman" kişinin kendi öznelliğinde kavuştuğu zamandır. Geçmiş, şimdi ve gelecek ardıllığı diye bir şey yoktur. Geçmiş ve şimdi zaman içinde eririler. Eriyip giden bu süre ise bir deneyimdir (Özçınar, 2018, s. 49, 50).

Bergson'un zaman olgusu içerisinde önem verdiği kavram süredir. Süre kavramını insanın ruhu ve bilinci arasında ortaya çıkan zaman kavramı için kullanır (Gündoğan, 2007, s. 76). Bergson'un süre olarak belirttiği şey bir kesitten bir durumdan bir başka duruma ya da bir başka kesite geçiştir. Bu açıdan bakıldığında süre, bir durumdan diğer duruma geçiş sonucu meydana gelir. Süre iki kesit arasında meydana gelir. Bu nedenle Bergson için zaman bir birikimdir. Henüz olmayan gelecek hiçbir zaman geçmişle aynı olmaz çünkü gelecek zamana gelinceye kadar yeni birikimler, deneyimler meydana gelir (Sofuoğlu, 2004, s. 67).

Bir birlik, bütünlük içerisinde insan benliğinde yer alan süre, yaşanmışlıkların birliğidir. Gerçek süre insanın içsel hayatında olan süredir. Bergson'a göre süre, insanın bilinç durumlarında yer alan ve ard arda dizilmişlerin meydana getirdiği bir biçimdir. Bütün gelişmeler, değişmeler ve dönüşmeler bir "süre" içinde meydana gelir. İnsanlığın süreyi yaşayabilmesinin koşulu, bellektir. Bellek, zaman aralıklarını ortadan kaldırır ve geçmişin şimdi olarak yaşanmasına olanak sağlar. Süreyi kendi bütünlüğü içinde yakalayan ise sezgidir (Sofuoğlu, 2004, s. 106).

Zaman kavramına yönelik fikirlerini özellikle sinema alanında etkin bir biçimde somutlaştıran Gilles Deleuze, bu fikirlerini Bergson'dan yola çıkarak ortaya koyar. Bergson'un hareket üzerine öne sürdüğü üç tez incelendiğinde Deleuze'nin de kavrama olan yaklaşımı daha iyi anlaşılır. Bu birinci teze göre hareket, katedilen mekânla aynı tutulmamalıdır. Katedilen mekân aslında geçmişe; hareket ise şimdiye işaret eder. Katedilen mekânın parçalara ayrılabildiğinden söz edilebilirken, hareket için böyle bir durum söz konusu değildir veya böyle bir durum var ise de o zaman bu doğasının değişiminden söz edilmesi gerekir. Katedilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen yapıya sahip mekâna aitken, hareketler heterojen yani birbirine eşit, denk olmayan bir duruma indirgenemezler. Deleuze'ye (2014, s. 11) göre hareket, mekândaki konumundan veya zamandaki andan bağımsız bir biçimde oluşturulamaz. Böyle bir oluşum yalnızca konumlara veya anlara soyut

bir ardışıklık fikri, mekanik, homojen, evrensel, mekândan kesilip alınmış ve hareketlerin tamamı için aynı olan soyut bir zaman fikri eklenerek gerçekleştirilebilir Zamanın ikinci sentezi saf, önceden verilmiş bir geçmişi zaman içerisinde oluşturur. Saf geçmiş, önceki bir şimdi ya da şimdiki bir şimdi değildir. Birinci sentez bakımında sadece yaşayan şimdi vardır ancak ikinci sentez bakımından bakıldığında önceden verilmiş olarak yaşayan şimdi, kendisinin dışındadır. İkinci sentez gözleme dayanan şimdinin önceden verilmiş geçmişe uzanarak tüm şimdi ile beraber olan geçmişin hepsini yapılaştırır (Sofuoğlu, 2004, s. 138). Deleuze, zamanın üçüncü sentezinde şimdi ardılı yerine geçerken geçmişi oluşturur. Zaman aynı türde olmayan iki parçaya ayrılır. Bu parçalardan biri şimdinin akmasına olanak vererek geleceğe, diğeri de bütün geçmiş şimdiler ile birlikte olan geçmişe doğrulur (Sofuoğlu, 2004, s. 140).

Deleuze, Bergson'dan yola çıkarak şu sonuçlara varır:

Hareketin hareketsiz kesitleri diye bir şey yoktur;

2. Sürenin hareketli kesitleri olan hareket görüntüler vardır;

3. Hareketin de ötesinde zaman-görüntüler yani süre-görüntüler, değişim-görüntüler, ilişki görüntüler, boyut-görüntüler vardır (Sofuoğlu, 2004, s. 72)

Deleuze'ye göre sinemanın insanı etkilemesindeki gücün nedeni, izleyiciye zamanın kendisini dolaysız ve dolaylı imgelerini sunabilme becerisindendir. Hareket-imge, kişiye dolaylı bir zaman imgesi sunar. Hareket eden nesnenin hareketi esnasında kamera kendi de hareket ediyorsa bu durumda kamera hareket eden başka bir nesnenin karşısında daha başka bir hareket yaratıyordur. Bu nedenle hareket, tek bir zaman çizgisi üzerindeki noktalar bütünü olarak düşünülemez. Zaman-imgede ise dolaysız imgeye ulaşılır. Deleuze'ye göre bir tarafta geçmiş ya da kişisel olmayan sanal bir an bir tarafta da yaşanmış zamanın edimsel çizgileri vardır. Yaşanılan dünya saf veya kişisel-olmayan anının edimselleşmesidir (Colebrook, 2013, s. 49).

Deleuze'ye (2021, s. 103) göre zaman, ortaya çıkışı ya da meydana gelişi ile aynı anda ikiye ayrılmalıdır. Biri bütün şimdinin geçmesini sağlayan, diğeri bütün geçmişi koruyan iki asimetrik akışa ayrılır. Zaman bu ayrımdan oluşur ve kristalde görülen de odur. Kristal-imge zaman değildir ama kristalde zaman görülür Zaman Deleuze'ün felsefe etiği bakımından ve edebiyatla felsefi bir karşılaşma açısından farklı bir öneme sahiptir. Sanat, duygular sayesinde zaman üzerinde etkin bir güce sahip olunmasını sağlayabilir. Sanatın bir türü olan sinema, birbirinden ayrı sürelerden oluşan sanal bir bütün olan zamanı yeniden gözden geçirmeyi olanaklı kılan bir araçtır (Colebrook, 2013, s. 59, 61). Zaman izleyiciyi, dayatılan hareketsiz kesitlerden alır ve hareketli kesitlere götürür. Yani hareketin hareketini verir. Zamanı dolaylı olarak gösterir. Hareket imgeye dayalı olan sinemada zamanın akışı, birbirinden farklı her türlü hareketin üzerinde ve ötesinde duran bir durum olarak

algılanır. Zaman-imgede ise süre hareketten türeyen bir durum olarak değil dolaysızca meydana gelen bir durum olarak algılanır (Colebrook, 2013, s. 65, 72).

Sinemada "Zaman"

Uzun ya da kısa, belli bir süreye sahip olan filmlerde zaman, sinemanın kendi anlatı yapısı içerisinde sunulur. Bir filmin anlatı yapısını neden-sonuç ilişkileri içerisinde oluşturan öykü her daim bir zaman içerisinde aktarılır. Bu zaman, öykünün yaşandığı akış içindeki bir zaman dilimi olabileceği gibi filmin konusuna zemin hazırlayan geçmişi ya da geleceği gösteren özel bir zaman dilimi de olabilir. Bu özel zaman dilimlerinde bile zaman, bir an olarak yansıtılır.

Sinemayı bir zaman sanatı olarak gören Jacobs'a (1994, s. 35, 36) göre sinema gerçek zamanı ne şekilde sunması gerektiğine ilişkin sorunlarla ilgilendiği için, zaman öğesi beyaz perdede etkin ve anlaşılır bir anlatımın gerçekleştirilebilmesinde çok önemlidir. Sinemanın bütünü, sadece herhangi bir anı izlenerek anlaşılamaz. İnsan algısı, bütünün sıralanışını izlerken çağrıştırıcı bellek, onun sekans içindeki anlamını, zaman içinde öbür görüntülerle ilintilendirerek kavrar. Film izlenirken, zaman içindeki herhangi bir anda yalnızca izlenim duygusunun bir bölümü bulunur. Diğer bölümler yakında bir yerlerde depolanır, görüntülerin peş peşe gelmesiyle de bütünün gelişimi tamamlanır. Bir noktadan bir diğerine gerçekleşen bu gelişim gerçek zaman unsurlarına bağlıdır. Filmin her çekimi gerçek zaman içinde çözülür. Burada yer alan zaman devamlıdır ve değişmez. Film şeridi saniyenin yarısı kadarında veya bir dakikada 90 feet geçecek biçimde akar. Gerçek yaşam içinde bu zaman üzerinde oynanamaz. Bu zaman değiştirilemez, kısaltılamaz ya da uzatılamaz. Bir dakika her zaman 60 saniyedir, bir saatte 60 dakikadır. Gerçek, nesnel olan zaman sabittir ve değişmez. Ancak film içindeki zaman saatleri, günleri, haftaları, ayları ya da yılları bulabilir. Filmdeki zaman, gerçek zamanın hakimiyeti olmadan uzayabilir ya da kısalabilir. Genel olarak filmlere bakıldığında da zamanın daha çok kısaltılarak izleyiciye sunulduğu görülür. Çünkü ister görünür olsun ister görünmez, zamanın herhangi bir yöntemle kısaltılması her daim var olan bir zorunluluk olarak değerlendirilir (Foss, 2016, s. 79).

Sinema, geçmiş yaşam içindeki yaşanmışlıkları ve gelecek zaman içinde olabilecek yaşamları anlatabilir. Bunu yaparken de zamanın kendi tekdüzeliğini ve sürekliliğini alt üst edecek uygulamalara yer verebilir. Yönetmen zamanı istediği yönlendirebilir, ona istediği şekli verebilir. Gerçekte yaşanması imkânsız zamansal deneyimlerin yaşanmasını olanaklı hale getirebilir. Geçmişi şimdiye taşıyabilir, geleceği şimdide yaşayabilir ya da tüm zamanları aynı anda sunabilir. Gerçek zamanın kurallarını bozabilir, ölçülebilir zaman dışında yeni zaman algıları ortaya koyabilir. Tüm bu zaman durularını sunarken de sinemanın görüntü boyutundan, kamera hareketlerinden, ses yapısından, öykünün anlatım süresinden, durumların ortaya çıkış sırasından, çekimler arası bağlantılardan ve kurgudan olabildiğince faydalanır (Demir, 1994, s. 49).

Sinemada zaman çeşitli biçimlerle üzerinde rahatlıkla oynanabilen bir yapıya sahiptir. Bu nedenle sinemada zaman, filmsel bir zamandır. Filmsel zaman, farklı film parçalarının kesilmesi ve kurguda farklı bir yere yerleştirilmesi ile ortaya çıkan zamandır (Özçınar, 2018, s. 74) Filmsel zaman, zamanın istenilen sırada ve düzeyde verilmesine olanak sağlanan, izleyicide merak unsuru yaratan ya da merakın giderilmesine imkân veren zamandır.

Bir filmin zamanı ile o filmde yer alan öykünün zamanı çok nadir durumlarda birbirine eşittir (Foss, 2016, s. 79). Bunun nedeni de sinemanın zaman üzerinde etkin bir biçimde oynayabilme gücüne sahip olmasıdır. Böylesi bir gücü elinde bulunduran sinema pek çok kez kendi anlatım olanaklarını kuvvetlendirmek ve seyirciye gereksiz detayları aktarmamak adına zamanı yeni bir biçimde düzenler. Ancak kimi durumlarda saniyelerin bile kritik bir öneme sahip olduğu zamanlarda öykünün zamanı filmin zamanına eşit bir biçimde yansıtılabilir.

Sinema bir bakıma bir yerden bir başka yere bir değişime işaret eder. Bu mekânsal hareket, öyle ya da böyle kronolojik bir zaman yapısı içinde kurulur. Belirlenen zaman dilimi içinde öykü için önemi olmayan saatler, günler, haftalar hatta yıllar atlanabilir. Zaman bilinci öyküde yer alan aksiyonun bütünün kapsayabilir. Zaman sahnelerin temeli olan her bir çekimin süresini ve ritmini etkiler. Uzun bir sahne duygusal bir değer yarattığı gibi sahneler arasındaki aksiyonların da eş süreli olmasına, birbirini takip etmesine veya izleyicide gerilim duygusu yaratılmasına olanak verebilir (Lawson, 1994, s. 23).

Görüntü içerisinde yer alan bilginin içeriği ve bu bilginin nasıl sinematografik bir dille verildiği zamanın yansıtılması açısından önemlidir. Filmlerde zaman duygusunu ortaya koyan sinemanın kendine has teknikleridir. Filmdeki çekim türleri, kamera hareketleri, eylemler, kurgu ile verilen kesmeler ve sahnenin genel ritmi, zamanın uzun ya da kısa olduğuna dair algıları ortaya koyan kritik unsurlardır (Foss, 2016, s. 102).

Filmin öykü zamanında gerçekleştirilebilen oynamalar, izleyicide zamansal düzen, süre ve sıklık algılarını oluşturur. Filmlerde yer alan olaylar, belli bir öykü düzeninde aktarılır. Olay örgüsünün düzeni denildiğinde öykü düzeni akla gelir. Filmin sahnesinde verilen geçmişe dönüş (flashback) hikâyenin olay örgüsünün zaman dizinsel düzeninden farklı olarak sunulduğu bir andır. İnsan gördüğü bu farklı zamanı yeniden zihninde düzenleyerek öyküye yönelik oluşabilecek kafa karışıklığını giderir. Aynı durum filmin bir sahnesindeki ileriye sıçrama (flashforward) durumu için de geçerlidir. Böyle bir zaman atlaması ile karşılaşan izleyici filmi tekrar yeniden düzenleme eğilimi içerisine girerek öykü anlaması için gerekli olan bilgiyi edinmeye çalışır (Bordwell & Thompson, 2012, s. 85). Zamansal düzen sadece geçmişe dönüş ya da ileri sıçramalarla karşılaşıldığı zamanlarda gerçekleşmez. Zamansal düzen birbirlerinden kopuk zamanlarda yer alan olayların dramatik bir etki yaratacak bir biçimde bir arada gösterilmesi sonucu da gerçekleşebilir (Özçınar, 2018, s. 76).

Bir filmin olay örgüsü öykü süresinin belirli dilimlerini göstermeye çalışır. Bunu yaparken de göreceli tutarlı bir zaman aralığına odaklanmayı seçebilir ya da karakterlere ait dönmeler arasında uzun ya da kısa soluklu geçişler yapabilir. Bütün öykü süresi dilimleri olay örgüsüne ait olan toplam süreyi verir. Ancak tüm bunların dışında geçerli olan başka bir zaman ayrımı daha vardır. O da ekran süresidir. Bir filmi izlemek bir, iki ya d üç buçuk saat sürebilir. Filmdeki öykü süresi on yıl, olay örgüsü süresi ise bir hafta sürebilir ve tüm bunlar yüz elli dakikalık bir ekran süresinde gösterilebilir. Ekran süresi içerisinde, öyküdeki birkaç saniyede gerçekleşen bir olay kurgu sayesinde birkaç dakikaya uzayabilir ve hatta bu süre içerisine farklı olaylar yerleştirilebilir. Ekran süresinde tam tersi bir durum da gerçekleşebilir. Gerçekleşmesi saatleri hatta günleri, haftaları yılları bulabilen olaylar saatler, dakikalar hatta saniyeler içerisinde gerçekleşebilir (Bordwell & Thompson, 2012, s. 86).

Filmde öyküde geçen bir olaya, olay örgüsünde bir kez yer verilir. Fakat kimi zaman anlatımı güçlendirmek amacıyla bir olaya örgüsünde pek çok kez yer verilebilir. Birçok filmde filmin başında gösterilmiş olan bir olaya, ilerleyen sahnelerde veya filmin sonunda tekrar yer verilebilir (Özçınar, 2018, s. 78). Örneğin *Inception* filminde izleyiciye gösterilen ilk sahne filmin sonunda izleyiciye tekrar sunulur.

Alim Şerif Onaran (2012, s. 24, 25) sinemada zamanı, sinemasal (filmik) zaman olarak tanımlar ve psikolojik zamanın sinemada yansıtılmasına değinir. Çoğu kez, bir saatlik sınıfta geçen sıkıcı bir ders süresinin, iki saatlik eğlence dolu geçen bir süreden daha uzun geldiğini belirtir. Böyle bir durumda yaşanan zaman algısı, psikolojik zaman algısıdır. Sinema da bu psikolojik zamanı algısını hissettirmek ister. Bu sayede dikkat çekmeyen, iş görülmeyen, zayıf zamanlar ve ilginç birçok olayla dolu geçen kuvvetli zamanlar vardır. Zayıf zamanlara vurgu yapan bir dizi geniş sekans, süre izlenimini arttırabilir. Tersi durumda kısa planlarla kuvvetli zamanlar yaratılabilir ve ortaya çıkan psikolojik zaman unsurları filme ritim kazandırmak için etkili birer unsur olarak anlam kazanır.

Sinemada konunun ilerleyişini ve süresini etkileyen, bunların algılanışını belirleyen en önemli sinematografik unsurlardan biri kurgudur. Kurgu sayesinde kameranın çekim hızı saniyede 24 kareden bir, on, bin veya daha fazla kareye; birer dakika, birer saat ya da birer güne dönüşebilir. Kurgunun verdiği bu olanaklar, yönetmenin filmdeki zamanı değiştirmesinde ona çeşitlilik sağalar (Jacobs, 1994, s. 38). Sinemada zaman sadece kurgusal yöntemlerle değil, çeşitli göstergelerle de anlatılır. Özellikle geriye dönüşlerde ya da zamanın ilerlemesine vurgu yapıldığı durumlarda bunu ortaya koyan temsillere yer verilir. Geçmişi hatırlatmak için farklı renk kullanımı gerçekleştirilebilir ya da hatırlanan şey, görüntünün bir köşesine yerleştirilebilir. Zamanın hızla geçtiğini anlatmak için ise takvim yaprakları hızlıca akıtılabilir ya da bir sigara izmaritinin bulunduğu küllük görüntüsünden onlarca izmaritin bulunduğu küllük görüntüsüne geçilebilir (Onaran, 2012, s. 25).

BULGULAR

Çalışmanın bu aşamasında, analiz edilecek olan *Inception*'da zaman olgusunun nasıl yansıtıldığı ve yansıtılan bu zaman olgusunun nasıl algılandığı filmde yer alan görsel ve işitsel veriler üzerinden analiz edilecektir.

3.1. Filmin Künyesi

Yapım Yeri: ABD

Yapımcı: Warner Bros. Pictures

Yapım Yılı: 2010

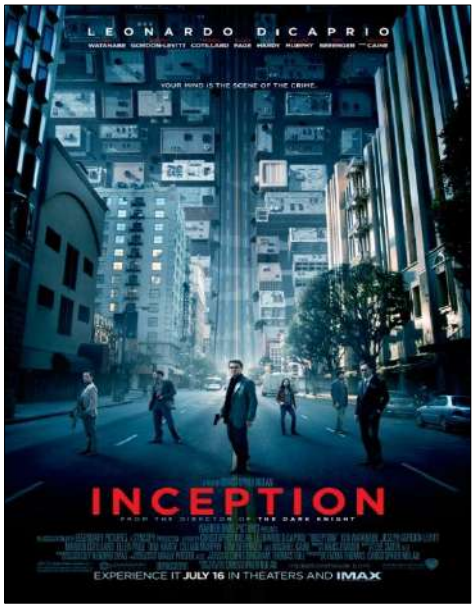
Süre: 2 saat 28 dakika

Tür: Bilimkurgu, gerilim

Yönetmen: Christopher Nolan

Senarist: Cristopher Nolan

Oyuncular: Leonardo DiCaprio, Marion Cotillard, Elliot Page, Joseph Gordon, Ken Watanabe, Tom Hardy, Cillian Murphy, Robert, Michael Caine.



FİLMİN KONUSU

Dom Cobb, işlemediği bir cinayetten dolayı aranan, bu nedenle de çocuklarından ve evinden kaçmak zorunda kalan yetenekli bir hırsızdır. Dom Cobb'un, asıl uzmanlığı ise, insanların en savunmasız olduğu an olan rüyalara girmektir ve bunu yaparken kendisine yardım eden bir de ekibi vardır. Cobb ekibinin de yardımıyla rüyasına girdiği kişilerin bilinçaltına erişip, oradan istediği bilgileri çalabilmektedir. Rüyalarda karşılaşılabilecek tehlikelere yönelik planlı ya da doğaçlama bir şekilde uyanmak mümkündür. Cobb, sahip olduğu bu yeteneğini kullanarak kurumsal yapılar için bir casus olmaya başlar. Çocuklarına ve evine tekrar kavuşabilme çabasına giren Cobb, başarısız olduğu bir görev sonrası yeni bir fırsatla karşılaşır. Verilen bu görev diğerlerinden farklı olarak rüyalara girerek bilinçaltındaki bir şeyi çalmasını değil, bilinçaltına bir düşünceyi yerleştirmesini gerektiriyordur. Cobb, dünya enerji kaynaklarının yarısının kontrolünü elinde bulunduran Fischer-Morrow enerji imparatorluğunun varisi olan Robert Fischer'ın rüyasına girip, gelecekte enerji hükümdarı olmalarını engelleyecek bir fikri bilinçaltına yerleştirecektir. Cobb, zengin bir iş adamı olan Saito'nun verdiği bu görevde başarılı olursa herhangi bir sorunla karşılaşmadan ülkesine, evine ve çocuklarına kavuşabilecektir. Cobb'un görevini yerine getirebilmesi için Robert'in bilinçaltının derinlerine inmesi gerekir. Bunun için de mimarlık öğrencisi olan Ariadne'nin de yardımıyla üç katmandan oluşan bir rüya tasarlanır ve bu rüyada görevin gerçekleşebilmesi için en az on saate ihtiyaç vardır. Bu süreyi Cobb'a sağlayacak olan da rüyasına gireceği Robert'in Sidney ve Los Angeles arasındaki uzun saatler süren uçak yolculuğudur. Bu uçak yolculuğunu kolaylaştırmak adına Saito, havayolu şirketini satın alır. Bu yolculukta Cobb'a ekibiyle birlikte Saito da eşlik eder ve o da rüyaya girer. Ama işinde uzman olan Cobb için bile her şey yolunda gitmez. İlk rüya katmanında olmadık engeller çıkar, Saito vurlur. Tüm bunların yanı sıra Cobb'un da bilinçaltında yatan bir düşman vardır. Bu düşman Cobb'un öldürdüğü düşünülen karısı Mal'dır. Cobb'un bilinçaltında Mal, onunla beraber yaşlanmasını istediği için Cobb'un ölmesini ister ve görevi yerine getirememesi için sürekli onu engeller. Rüyada bilinçaltının derinlerine indikçe Mal'ın da müdahalesiyle tehlike artar ve tüm bunlar yaşanırken zaman daralır. Saito ilk katmanda vurulmasına rağmen diğer rüya katmalarına da girer ancak her katmanda durumu daha da kötüleşir. Saito, Mal tarafından gönderilen son katmadaki rüyada kurtarılamazsa arafta kalacağı için gerçek yaşama dönemeyebilir. Bu da Cobb'un çocuklarına ulaşamaması demektir. Cobb, ekibinin de yardımıyla tüm tehlikelerin üstesinden gelir. Hem Robert'ın bilinçaltına düşünceyi yerleştirir hem kendi bilinçaltındaki Mal'ı yok eder, Saito'yu da kurtarır. Başarıyla görevini bitiren Cobb, Saito'nun da yardımıyla çocuklarına kavuşur.

Filmdeki "Zaman" Tasarımı

Yönetmenliğini Christopher Nolan'ın yaptığı *Inception*'da filmin kendisine ait bir süresi (2 saat 28 dakika) olmakla birlikte filmin konusu açısından da dikkate alınması gereken bir zaman algısı vardır. Bu zaman algısı filmin öyküsü bakımından belirleyici bir unsur olmakla beraber sinemanın zaman algısına nasıl hükmettiğinin de bir kanıtıdır.

Inception'da zaman yönetimi açısında dikkati çeken ilk sahne filmin hemen başında yer alır. Film, dalgaların kayalara vurduğu bir kumsalda suların içinde baygın bir halde Saito'nun adını sayıklayan Cobb'un, askerler tarafından uyandırılarak Saito'nun karşısına çıkarılmasıyla başlar. Cobb'un üzerinde bir adet tabanca ve bir kere döndürülmeye başlandı mı zaman gibi sürekli akıp giden topaç şeklinde bir totem bulunur. Bu totemi (Görsel 2) gören Saito, Cobb ile konuşmaya başlar:

Beni öldürmeye mi geldin? (Totemi gösterir) *Bunun ne olduğunu biliyorum. Uzun yıllar önce bunlardan bir tane görmüştüm. Yarı hatırladığım bir rüyada tanıştığım bir adama aitti. Bu adam öylesine çılgınca fikirlere sahipti ki.*

Görsel 2

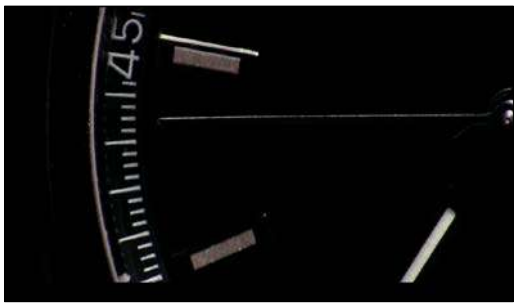
Bu sahne, öncelikle bir öyküye ait belli bir zaman kesitinin aktarıldığı bir sahnededir. Cobb neden kumsalda baygın haldedir, neden kumlar üzerinde oynayan çocuklar görür ve neden bir isim sayıklar? Tüm bunların bir sebebi vardır ama seyirciye gösterilen zaman diliminde bunların bir cevabı yoktur ve izleyici aslında bir öykünün başlangıcını izlemediğini anlar. Sinematik yaklaşım, öyküdeki zamanı ileri alarak filmi başlatmıştır. Yaşlı adamın sözleri de bu sinematik yaklaşımı doğrular niteliktedir. Totemi göstererek '*Bunun ne olduğunu biliyorum. Uzun yıllar önce bunlardan bir tane görmüştüm*' dediğinde izleyici şu an gösterilenlerin geçmişle ilintili olduğunu anlar. Geçmiş gösterilmeden, geçmişteki öykünün ne ile ilintili olduğunun sinyalleri verilir. Devam eden sahneye flashback ile geçilir ve filmin öyküsü geçmiş zamana dönülerek şu an anlatılmaya başlanır.

Zamanı hızlandırmak ya da yavaşlatmak (aslında hızlı ya da yavaş olarak algılanmasını sağlamak) sinemanın etkileyici özelliklerinde biridir. Cobb'un, rüyada Saito ile görüşmesinin ardından, gerçek

sanılan dünyada yaşanan tersliklere karşı saatin kontrol edildiği sahne (Görsel 3), sinemanın zaman üzerinde nasıl etkili olduğunu gösterir. Rüyada kol saatine bakan Cobb, zamanın ilerlediğini görür. Belli bir hızla ilerleyen saniyeler, kurgu sayesinde daha da hızlanır ve zaman daha hızlı akmaya başlıyor algısı ortaya çıkar. Bu hızın sonunda da bir patlama olur. Bu görsel hareketlilik içerisinde dikkat çeken bir başka nokta ise kol saatinin ters durmasıdır (Görsel 4). Bu, zaman algısında bir şeylerin ters gittiği, zamanın bilinen zaman algısının ötesinde bir süreçte ilerlediği izlenimini verir. Diğer yandan rüya olmadığı izlenimi verilen diğer zaman diliminde (Görsel 5) sunulan zaman, düz bir yerleşim düzenine sahip kol saatinde normal hızında ilerlemeye devam eder. Zaman, rüya uzamında başka, rüya olmadığı düşünülen uzamda başka akar.

Görsel 3

Görsel 4



Görsel 5

İki ayrı mekânda aynı zaman dilimini yansıtmak sinematografinin sağladığı üstün bir beceridir. Cobb'un hem gerçek olduğu düşünülen zamanda hem de rüya zamanında neler yaşadığı aynı anda izleyiciye sunulur. Gerçek olduğu düşünülen zaman ve rüya zamanı arasındaki algısal farklılık Cobb'un rüyadan uyandırılması için su dolu bir küvete itilmesi gerektiği sahnede belirginleşir. Cobb, küvete itildiği andan (Görsel 6) itibaren zaman, gerçekte olduğundan daha yavaş, rüyada (Görsel 7) ise daha hızlı akmaya başlar. Rüyada yaşanan zaman, normal akış seyri içinde olsa da gerçek olduğu

düşünülen durumda çok daha yavaş akan zamana kıyasla daha hızlı bir akış seyri içinde olduğu izlenimi edinilir.

Görsel 6

Görsel 7

Zamanın gerçek yaşamda nasıl rüyada nasıl algılandığını anlamamızı sağlayan ise Cobb, Arthur ve Ariadne arasında geçen diyalogla izleyiciye sunulur. Cobb, Ariadne için ortak rüyadaki ilk dersini verir. Rüyadan aniden uyanan Ariadne için ise zaman algısı anlaşılmaz bir hale gelir. Cobb ve Arthur gerekli açıklamaları yaparlar:

Bize neden beş dakika daha vermiyorsun?

Beş dakika mı? Sanki en az bir saattir konuşuyor gibiydik.

Rüya anında, zihin fonksiyonları çok daha çabuk çalışır. Bu nedenle zaman daha yavaş geçiyormuş gibi hissedersin.

Gerçek dünyadaki beş dakika rüyada sana bir saat olarak döner.

Bu diyalogda izleyici rüyadaki ve gerçek yaşamdaki zaman algılarının ne şekilde ilerlediğini anlamaya başlıyor. Gerçek yaşamda hissedilen zaman ile rüyada hissedilen zaman eşit değildir. Rüyada hissedilen zaman, uzun bir süreci kapsar. Ayrıca burada karşılaşılan zaman, psikolojik bir zamanı da betimleyen öznel bir zaman algınına da denk gelir. Sinematik açıdan bakıldığında ise Ariadne'nin '*Sanki en az bir saattir konuşuyor gibiydik'* diyerek bahsettiği süreç, filmsel zaman içerisinde 2 dakika 13 saniye sürüyor. Bu, sinemanın öykü açısından sadece gerekli olan zamanı kullanmasının bir örneğidir. Bir saatlik gerçek bir zaman yerine sadece öykü için gerekli olan 2 dakika 13 saniyenin gösterilmesi.

Filmde, zaman kavramının öykü içerisinde ne derece önemli olduğunun ve gerçek zaman ile rüya zamanı arasındaki matematiksel farklılığın belirtildiği sahne, Cobb ve ekibinin Robert Fischer'a nasıl yaklaşacaklarını, nasıl bir rüyanın içine sokacaklarını tasarladıkları sahnedir:

Rüya paylaşımı için kullanılacak karışım rüya görenler arasında çok net bir bağlantı yaratır. Ayrıca beyin fonksiyonlarını ciddi anlamda hızlandırır.

Yani her bir katmanda bize daha çok zaman sağlar.

Rüyadaki beyin fonksiyonları normalden yirmi kat fazla olacak. Rüya içinde başka rüyaya girdiğinde ise bu etki kendini katlar. Üç rüya, on saat üzerinden, yirmi…

Affedersin, matematiğim pek iyi değil. Bu ne kadar süre yapar?

İlk katmanda bir hafta. İkinci katmanda altı ay üçüncüde ise…

… on yıl. Kim bir rüyada on yıl sıkışıp kalmak ister ki?

Bu sahnede zaman, kısa bir süreç içine sıkışmış uzun bir süre olarak ifade ediliyor. Rüya içerisindeki bir katman, zamanın daha uzun bir yayılıma sahip olmasına neden oluyor. Ancak buna ek olarak her bir katmanda bu yayılımın daha da artması gerçek zamanda verilen süre ile rüya zamanında verilen süre arasındaki makasın artmasına neden oluyor. Rüyadaki zamanın hızlanmasına neden olan beynin işlevinin yavaşlatılması için Yusuf'un hazırladığı yatıştırıcının kullanılması gerekiyor.

Zamana özellikle vurgu yapılan bir başka sahne de Robert'ı nasıl yalnız yakalayacaklarını ve uyutacaklarını planladıkları sahnedir. Bu konuda Eames bir araştırma yapar:

Planlanmış bir ameliyatı yok. Diş kontrolü de hiçbir şey yok.

Diz ameliyatı olmayacak mıydı?

Hiçbir şey. Elimizde hiçbir şey yok. En azından sağlam bir on saate ihtiyacımız var.

Sidney'den Los Angeles'a. Dünyadaki en uzun uçuşlardan biri. Adamımız iki haftada bir uçuyor.

Zaman bu sahnede eylemlerin gerçekleşebilmesi için en kritik unsuru teşkil ediyor. Gündelik yaşamda belki de hiç fark edilmeden geçen 10 saat, 2 saat 28 dakikalık film süresinde maceranın yaşanması için gereken bir süreyi ifade ediyor. Sinema bu 10 saati 2 saat 28 dakikaya sığdırabiliyor. Öyküde 10 saatlik bu süreyi sağlayacak olan da yine süresinin uzunluğuna vurgu yapılan uçak yolculuğudur. Burada zaman, akıp giden bir süreçten ziyade sınırlandırılmış bir sürece yerleştiriliyor.

Rüyadaki zaman algısını karısı Mal'la birlikte deneyimleyen Cobb, bu deneyimini Ariadne'ye şu şekilde anlatır:

Rüya içinde rüya fikrini keşfediyorduk. Olayları zorlayıp durdum. Her seferinde daha derine inmek istiyordum. Daha ötelere gitmek istiyordum. Saatlerin aşağılarda yıllara dönüşebileceği gerçeğini fark edememiştim. Çok derinlerde sıkışıp kalacağımızı. Bilinçaltının sahillerinde açıldığımızda gerçekliğin kıyısını kaybedeceğimizi bilmiyordum. Yarattık evet. Kendimiz için bir dünya inşa ettik. Bunu yıllarca yaptık. Kendi dünyamızı inşa ettik.

Orada ne kadar kısıldınız?

Elli yıl gibi bir süre.

Cobb'un rüyalarda deneyimlediği 50 yıllık zaman akışı gerçek yaşamda da olabilecek bir süreci ifade ediyor. Ancak rüya gördüğü zaman diliminde kendisinin de otuzlu yaşlarda olduğu tahmin edilirse bu 50 yıllık rüya deneyiminde en az 80'li yaşları gördüğü ve 80'li yaşlarda olan bir insan görünümünde olduğu algısı ortaya çıkıyor. Fakat izleyicinin gördüğü 80'li yaşlarda olan bir Cobb (Görsel 8) değildir. Cobb'un rüyasında ulaştığı 80'li yaşlar (Görsel 9, 10, 11) filmin ilerleyen sahnelerinde izleyiciye sunulur. Burada sinemayı etkin kılan ise kurgu sayesinde geleceğe dair zaman algısını şimdide yaşatabilmesi, kişilere gençliklerini geri verebilmesi ya da gençliklerinde yaşlılıklarını yaşatabilmesidir.

Görsel 8

Görsel 9

Görsel 10

Görsel 11

Filmin zamana ilişkin en temel noktası, gerçek zaman ve rüya katmanlarının her birinde yer alan zaman algısının birbirinden farklı olduğu ve her katmada daha da hızlı aktığıdır. Bu algıyı anlatmaya çalışan en etkili sahnelerden biri Rober'ın kaçırıldığı rüya katmanıdır. Bu katmanda yaşanacak olan dürtme zamanının süresi, diğer katmanların hızını gözler önüne serer. Bu katmanda dürtmeyi sağlayacak olan şey, uykuda olan herkesin içinde bulunduğu minibüsünün köprü korkuluklarına çarparak (Görsel 12) suya düşeceği andır. Bu an, kurgu müdahalesi ile yavaşlatılarak ve filmin çeşitli zaman dilimlerine parçalanmış bir halde serpilerek (Görsel 13, 14) verilir. Filmde minibüsün suya düşüp Ariadne'nin uyandığı (Görsel 15) süre toplam 55 saniyedir. Bu 55 saniye içerisinde diğer rüyalarda yaşananların toplam süre ise 27 dakikadır. Zamanın algılanışı ile ilgili Arthur'un Ariadne'ye yaptığı *"Gerçek dünyadaki beş dakika rüyada sana bir saat olarak döner."* açıklamasının en somut örneğini bu sahne ortaya koyar. Bir rüyada yaşana 55 saniye, diğer rüyalarda 27 dakikaya denk gelir. Sinema bu anlamda farklı bir zaman algısının anlatılmasını olanaklı kılar.

Görsel 12

Görsel 13

Görsel 14

Görsel 15

İlk sahnede yer alan Cobb ve Saito, filmin sonuna gelindiğinde tekrar aynı sahne ile izleyiciye sunuluyor. Filmsel zaman içerisinde şimdiki zamanda geçmiş zamana giden öykü bu andan itibaren tekrar şimdiyi anlatmaya başlıyor. Cobb kim, Saito kim, totemin anlamı ne ve aralarındaki hikâye ne izleyici öğrenmiş oluyor. Ancak rüyanın üçüncü katmanından daha da derine inen Saito'nun, Cobb ve Mal'ın rüyalarının derinlerde yaşadığı uzun zaman dilimini, burada da yaşadığını izleyici görüyor. Çünkü Saito da oldukça yaşlanmıştır. Saito en son görüldüğünde (Görsel 16) kendinden geçmiştir. Bu andan sonra görülen Saito ise uzun yıllar içinde yaşlanmış olan bir Saito'dur (Görsel 17). Fiziksel bir görünürlüğe sahip olan yaşlılık, zamanın değiştiğinin bir kanıtıdır.

Görsel 16

Görsel 17

Filimin bu anından itibaren öykü anlaşılmış olmakla birlikte Cobb'un rüyasından uyanması ile de en az 10 saat sürdüğü bilinen uçak yolculuğu da 2saat 28 dakikalık bir süreye sahip olan film içerisinde anlatılmış olur. Bu da sinemanın zamana hükmetmesinin, onunla istediği gibi oynayabilmesinin bir göstergesidir.

SONUÇ YERİNE

Ortaya çıkan bu çalışma gösteriyor ki, zamana yönelik farklı perspektiflerden ortaya konulan birçok felsefi görüş bulunur. Kişiden kişiye, ortamdan ortama ve durumdan duruma değişen ya da değişmeyen zaman olgusu gerçek yaşamın olduğu gibi sinema perdesinin de bütüncül yapısının ayrılmaz bir parçasıdır. Yönetmenliğini Christopher Nolan'ın yaptığı *Inception* adlı filmde de "zaman"ın bütüncül yapısının hem biçim hem de içerik açısından önemli bir yer kapladığı görülür.

Inception'da "zaman" olgusunun nasıl yansıtıldığını ortaya koymaya yönelik yapılan bu analizde üç tür zaman algısı ortaya çıktığı görülür. Bunlardan ilki filmin kendisine ait 2 saat 28 dakikada geçen zaman dilimi yani filmin süresidir. Bir diğeri ise ileri ve geri dönüşlerle üzerinde oynanan, uzun zaman dilimlerinin kısaltılabilmesine veya kısa zaman dilimlerinin uzatılabilmesine olanak veren kurgusal zamandır. Üçüncü zaman türü ise filmin öyküsüne zemin hazırlayan, rüyaların, bilinçaltlarının devreye girdiği, kişiden kişiye, mekândan mekâna değişen ama bir anlamda da yine herkes için aynı olan bir zaman algısıdır. Bu zaman algısı, sinemada "zaman" olgusunun sadece biçimsel açıdan değil konu açısından da yeni bir biçimde ele alınabileceğinin bir göstergesidir.

Film içerisinde öyküye konu edilen zaman algısının, sadece sözlü ifadelerle değil görüntü üzerinde gerçekleştirilen kurgu sayesinde görsellikle de ifade edildiği görülür. Harekete bağlı oluşan zaman algısının parçalara bölündüğü ve filmin birbirinden farklı noktalarına yerleştirilerek saniyelerin dakikalara, dakikaların ise saatlere uzatıldığı gözlemlenir. Ayrıca filmin artan ritmine kendini kaptıran izleyiciye, aslında hangi zaman dilimi içinde olduğunun sık sık hatırlatılması da dikkat çekicidir. Tüm bunların sonucunda denilebilir ki sinema, kimi durumlarda algılanması ya da kavranması zor olan "zaman" olgusunu, insanlığın hayal gücüne bağlı olarak, sahip olduğu teknolojik altyapı ve kendini ifade eden dili ile farklı biçimlerde yansıtılabilme yeterliliğine sahiptir.

KAYNAKÇA

Aristoteles. (2007). Fizik. *Zaman Kavramı* (S. Babür, Çev., s. 9-41). içinde Ankara: İmge Kitabevi.

Atayman, V. (2005). *Aklın Sınırları Kant Felsefesine Giriş.* İstanbul: Donkişot Güncel Yayınları.

Augustinus. (2007). İtiraflar. *Zaman Kavramı* (S. Babür, Çev., s. 42-55). içinde Ankara: İmge Kitabevi.

Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman Ritmik Tasarım; Türbülans ve Tasasrım.* (A. C. Altunkanat, Çev.) İstanbul: Doruk Yayınları.

Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı.* (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Cemal, M. (2011). *Hegel'in Kayıp Mantığı I.* İstanbul: Belge Yayınları.

Cevizci, A. (1999). Zaman. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze.* (C. Soydemir, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Davies, P. (2003). *Bir Zaman Makinesi Yapmak.* (A. Ergenç, Çev.) İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge.* (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: NorguNK Yayıncılık.

Deleuze, G. (2021). *Zaman-İmge.* (B. Yalım, & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Demir, Y. (1994). Filmsel Zamanın Yaratılmasında Filmsel Araçların Zamanı Etkilemedeki Rolleri. Y. Demir içinde, *Filmde Zaman ve Mekân* (s. 47-69). Eskişehir: Turkuaz Yayınları.

Foss, B. (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Tenikleri ve Dramaturji.* (M. K. Gerçeker, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gündoğan, A. O. (2007). *Bergson.* İstanbul: Say Yayınları.

Hançerlioğlu, O. (1976). *Felsefe Ansikopedisi Kavramlar ve Akımlar, 7*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hawking, S. (2017). *Zamanın Kısa Tarihi.* (B. Gönülşen, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Hegel. (1986). *Tinin Görüngübilimi.* (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınları.

Heidegger, M. (2007). Zaman Kavramı. *Zaman Kavrmaı* (S. Babür, Çev., s. 56-103). içinde Ankara: İmge Kitabevi.

Heidegger, M. (2020). *Düşünmek Ne Demektir?* (İ. Turan, Çev.) İstanbul: Dergâh Yayınları.

Jacobs, L. (1994). Zaman ve Mekânın Anlatımı. Y. Demir içinde, *Filmde Zaman ve Mekân* (s. 35-46). Eskişehir: Turkuaz Yayınları.

Kabadayı, L., & Çağlıyan, Ç. E. (2013). Felsefe'den Sinemaya: "Bengi Dönüş" Kavramının Kosmos Filmi'nde Anlam Yaratımı Açısından Kullanımı. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* (20), 165-177. 0610 2021 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/akil/issue/48086/608047 adresinden alındı

Kant, I. (2001). *Pratik Usun Eleştirisi.* (İ. Z. Eyuboğlu, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Kojéve, A. (2001). *Hegel Felsefesine Giriş.* (S. Hilav, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Kurt, G. (2019). Zaman Üçlemesi: Nietzsche, Heidegger ve Kundera'nın Felsefelerinde Zaman Konsepti. *Pamukkale Üniversitesi PACES Konferansı.* 06 11, 2021 tarihinde https://www.academia.edu/42615815/Zaman_%C3%9C%C3%A7lemesi_Nietzsche_Heidegger_ve_Kunderan%C4%B1n_Felsefelerinde_Zaman_Konsepti adresinden alındı

Lawson, J. H. (1994). Zaman ve Mekân. Y. Demir içinde, *Filmde Zaman ve Mekân* (s. 19-34). Eskişehir: Turkuaz Yayınları.

Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Özçınar, M. (2018). *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı.* İstanbul: Doruk Yayınları.

Plank, W. (2012). *Nietzsche ve Varlık Güç İstenci ve DağıtIk Sistemlerin Doğası Üzerine.* (C. Kılıçarslan, Çev.) İstanbul: Mitra Yayınları.

Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema. *Selçuk İletişim, 3*(3), 66-76. 06 10, 2021 tarihinde https://dergipark.org.tr/en/pub/josc/issue/19009/200826 adresinden alındı

Sofuoğlu, H. (2004). *Düşüncenin Sinematografik Yapısı.* Eskişehir: Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları.

Timuçin, A. (2000). Zaman. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Bulut Yayınları.

Topakkaya, A. (2012). Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Kaşılaştırması. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi* (13), 219-232. 06 11, 2021 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/48612/617575 adresinden alındı

Toprakkaya, A. (2007). I. Kant'ın "Aklî ve Algısal Dünyanın Formları ve Temelleri Üzerine" [De mundi sensebilis. (8), 35-40. 06 11, 2021 tarihinde https://kutuphane.dogus.edu.tr/mvt/pdf.php?pdf=0004037&lng=1 adresinden alındı
Wood, A. W. (2009). *Kant.* (A. Kovanlıkaya, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Yavuz, Z. (2015). Zamanın Bir Başlangıcı Olmalı Mıdır? *Dini Araştırmalar*, 36-54. 01 22, 2022 tarihinde https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/222012 adresinden alındı

DARK CINEMATOGRAPHY AS AN ELEMENT OF POSTMODERN CONSUMPTION: THE POST-MODERN EXTENSIONS OF THE SOCIOLOGY OF DEATH IN THE CINEMA INDUSTRY

Onur İZMİR[55], Gülen SÖNMEZ[56]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch05

ABSTRACT

Changes in the value systems of contemporary societies resulted in new interpretations and the redefinition of the values, norms, and traditions. These changes made various impacts on personal meaningfulness and people became more vulnerable to death after attributions of the meanings to death, as many other things, had been removed from the social domain to the individual domain. In the context of this study, a new term called dark cinematography has been coined. This study aims to understand the motives behind the consumption of the dark products of cinema industry and seeks the postmodern extensions of the sociology of death in the cinema industry. Dark cinematography is defined as the supply and consumption of the movies in the cinema industry in which elements related to real or commodified death, suffering, and macabre events are made visible from an artistic perspective based on a plot and presented for the interests of the (dark) audience. Dark cinematography is a postmodern tool to cope with death and provides individuals a unique chance for the reconceptualization, neutralization, and control of it.

Keywords: Postmodernism, Sociology of death, Dark cinematography

[55] Dr. Araş. Gör., Gümüşhane Üniversitesi, İktisadi İdari Bilimler Fakültesi, İşletme Bölümü, [redacted] https://orcid.org/0000-0003-3307-9344
[56] Dr. Araş. Gör., Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü [redacted] https://orcid.org/0000-0002-2313-8702

POSTMODERN TÜKETİMİN BİR UNSURU OLARAK KARANLIK SİNEMATOGRAFİ: SİNEMA ENDÜSTRİSİNDE ÖLÜM SOSYOLOJİSİNİN POSTMODERN UZANTILARI

ÖZ

Çağdaş toplumların değer sistemlerindeki değişiklikler, yeni yorumlamalara ve değerlerin, normların ve geleneklerin yeniden tanımlanmasına neden oldu. Bu değişiklikler, kişisel anlamlılık üzerinde çeşitli etkiler yaptı ve diğer birçok şey gibi, ölüme yüklenen anlam da sosyal alandan bireysel alana kaydırıldıktan sonra, insanlar ölüme karşı daha açık ve savunmasız hale geldi. Bu çalışma kapsamında, kara sinematografi olarak adlandırılan yeni bir terim ileri sürülmüştür. Bu çalışma, sinema endüstrisindeki karanlık ürünlerin tüketiminin arkasındaki güdüleri anlamayı amaçlamakta ve sinema endüstrisinde ölüm sosyolojisinin postmodern uzantılarını araştırmaktadır. Kara sinematografi, sinema endüstrisinde gerçek veya metalaştırılmış ölüm, ıstırap ve ürkütücü olaylarla ilgili unsurların bir olay örgüsü üzerine sanatsal bir bakış açısıyla görünür kılınan ve (kara) izleyicinin ilgisine sunulan filmlerin arzı ve tüketimi olarak tanımlanmaktadır. Kara sinematografi, ölümle başa çıkmak için geliştirilen postmodern bir araçtır ve bireylere ölümün yeniden kavramsallaştırılması, etkisiz hale getirilmesi ve kontrolü için eşsiz bir fırsat sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Postmodernizm, Ölüm sosyoljisi, Kara sinematografi

INTRODUCTION

The concept of death has been a keen interest for people since the beginning of the history of humans. Death threatens the existence of humans because it means the end of life, expectations, dreams, and hopes that make people go on in this world. This existential threat against individuals by death causes a certain level of tension, unrest in the public, and dysfunctionality in the social systems because when there is a certain end, the whole process loses its meaning. Therefore, social systems and individual units strive to cope with the phenomenon of death. Because of its threat to the continuity of the social systems and order, death had been kept under the control of society (Izmir, 2022).

Meanings attributed to the things once by the public domain have transformed into the individual domain in contemporary societies. Meanings, norms, and values are restructured and gained their new forms through the decomposition of the social system (Kellner, 1988; Agger, 1991). Individualization and privatization of the meanings resulted in the redefinition of the perception and interpretation of the concept of death in contemporary societies (Lovlie, 1990).

Interestingly, human nature is prone to seeking out horrific events. Izmir (2022) emphasized that people in contemporary societies are inclined to make visits to the disaster areas for touristic purposes, so death and macabre events have gained attention by tourists, which has been conceptualized under the name dark tourism or so-called disaster tourism. Baumeister et al. (2001) claimed in their study that "bad is stronger than good". Taylor (1991) supported this view by stating that negative events arouse stronger psychological responses than positive events. It can be said that what is negative has a stronger impact on life and therefore takes more attention.

Visiting the places related to death and gaining a unique experience from such places are old concepts in this new order of the world (Stone, 2005). The basis of people's behavior to visit and experience places related to death and suffering goes as far back as pilgrimage routes in ancient times that often include cemeteries, mausoleums, and spots where death and grief are embedded, gladiator games to which thousands of people used to go to watch in ancient Rome, and public executions in the Middle Ages. These can be considered as prime examples of dark/death tourism (Stone and Sharpley, 2008). In parallel with the desire to consume real, or commodified death for commemorative, educational, or recreational purposes, the number of destinations with an element of death is getting increased (Stone, 2005). Touristic visits to death, disaster or macabre places are a cultural activity that has become widespread in postmodern societies. Because of this strange interest of people, the concepts of dark tourism or death tourism (thanatourism) are the subject of academic research and also gained interest by the media (Stone, 2006). According to Stone and Sharpley (2008), the reasons why people visit, and experience places of death range

from a basic sense of curiosity towards death to a pleasure in seeing the suffering of others. Hence, it can be said that people have a temptation for death, derived from either simple curiosity or sadism driven reasons by which joy from others' sufferings is gained.

Similar to the intentions of dark tourists to visit dark spots (Izmir, 2022), the logical extension of this desire is traceable in the (dark) cinema industry. According to Harrison and Frederick (2020), numerous films, programs, podcasts/videos released through various online platforms are centered around death, horror, terror, and suffering through themes that can be grouped under fictional such as apocalypse scenarios, zombies, or superheroes, and nonfictional such as serial killers, headhunters, disasters, etc. In that, the focal point is the phenomenon called as a morbid curiosity in which individuals show specific interest in or would prefer to be exposed to terror and death.

There are a limited number of studies in the literature on the concepts of death and cinema. One of these works is the book named "Death in Classical Hollywood Cinema" written by Boaz Hagin in 2010. Hagin focuses on the problem of representing and making sense of death in classic films such as westerns, gangsters, melodramas, and wars between 1920 and 1950. In Hakan Savaş's book "Sinema ve Varoluşçuluk" (Cinema and Existentialism, 2013), the representation of death in the cinema is evaluated through Bergman's The Seventh Seal (1956). In the "Death, Art, Space" symposiums held by Mimar Sinan Fine Arts University every year since 2010, the relationship between the concept of death and various branches of art and cinema has been examined from different angles. Various studies on the representation of violence in cinema indirectly refer to death but do not focus on the relationship between cinema and death (Bilis, 2017).

Harrison and Frederick (2020) mention that as entertainment, people like seeing the images of death, terror, and violence. This morbid entertainment is a widespread phenomenon in today's media landscape. According to Murphy (2017), this lucrative and popular entertainment industry in the context of only horror films has, alone, a share of $733 million dollars, annually. The interest in and curiosity about death, suffering, and macabre events are not only confined by tourism and film industries. Davies (2008) investigates the traces of death in music, art, and literature. Therefore, even though relevant literature has not clearly conceptualized this new term which can be called as "dark concept"; death, suffering and macabre events have been the subject matter and focal point of many industries and scientific disciplines. The "dark concept", a general term whose extensions spread to many industries, has been acknowledged and conceptualized only in the tourism industry as dark tourism during the last two decades. This study follows the traces of the dark concept in the cinema industry and coins a new term called dark cinematography. The aim of this study is to discuss the concept, scope and general properties of dark cinematography in relation to sociology of death. This conceptual study on dark cinematography is expected to reveal

some insights into how this concept shapes the patterns of consumption in the cinema industry and seeks the postmodern extensions of the sociology of death in the cinema industry.

Firat and Venkatesh (1995) mentioned that consumption patterns of the postmodern consumers are more symbolic oriented. By their own meanings attached to the symbols, they build their self-concept. Postmodernism replaced objective reality with subjective reality, which helped individuals to develop their own value systems and rules in life. This enlarged personal space of the individual but left him/her open and vulnerable to death, which threatened ontological security of the postmodern individuals. However, postmodern individual did not hesitate to figure out a way to cope with this new problem appeared in the order of the new world. Just as the postmodern individuals consumed products, time, values, norms, traditions etc., they succeeded to consume death, as well. Postmodern consumers visited areas composed of death or death related elements, read books related to death, suffering and horror, listened to music in which lyrics consists of death and pain, looked at the paintings in which images related to death and macabre events are embedded, and finally watched movies that included death, terror, disaster, suffering etc. As a result, postmodern individuals attributed his/her own meanings to death and put it into a new mold to reshape it in accordance with the requirements of this new order. Consumed (and distorted) death has turned to be less of a threat to the existential security of the individual. This study focuses on the consumption of death as a dark product in the cinema industry and draw a theoretical framework to explain the purpose and use of dark cinematography as a tool for consuming death in the postmodern consumption culture.

2. DARK CINEMATOGRAPHY: DEFINITION AND SCOPE

Cinematography is the science and art of recording images for cinema. Cinematography since the first motion picture was released in 1878 has remained a highly sensitive interdisciplinary field that includes creative visuals that reinforce a narrative and give the viewer an emotional experience (Worakhan, 2018). Cinematography is defined as writing with motion. The emergence of the concept of cinematography starts with the transition from the fixed image to the moving image and then continues with the movement of the recording device, which reveals new types of expression. The moving camera also brought a new frame of understanding. Based on the definition of this photographic word, it is more important to define its content or explain its scope. Cinematographic image is formed by factors such as lighting, framing, image arrangement, receiver angle, point of view, movement of objects and receiver, editing, decor, clothing, make-up, accessories, games, and actors. The visual expression codes of cinematography are the basic building blocks of cinema. For this reason, these codes that make up the visual product must be in harmony with each other (Seçmen, 2018).

Cinematographic image is based on the establishment, organization, and simulative re-creation of external reality. It also controls the cinematographic qualities of the shoot through three factors: (1) the photographic scope of the shoot, (2) the frame of the shoot, and (3) the duration of the shoot. Cinematography creates a new reality by combining the existing reality with its filmic reality. Of course, real objects and events can trigger the creative imagination of the artist; however, instead of preserving them in their amorphous form, the artist spontaneously shapes them according to the forms and concepts they awaken in him/her (Seçmen, 2018).

In this study, the definition of dark cinematography is built upon the definitions of dark tourism, a relatively similar construct in another industry, because this newly coined term does not have supporting literature by which a definition of this new concept can be made. Foley and Lennon (1996) are the researchers who first conceptualized dark tourism in the literature and defined this concept as a phenomenon involving the presentation or consumption of the real or commodified death and macabre events. Furthermore, Stone (2005) defines dark tourism as the willingness to visit places where death and suffering prevail. According to Tarlow (2005), dark tourism is visiting the places where tragedies or historically significant deaths and macabre events have occurred, which still affect our lives in the present time. Consumers of dark tourism are driven by the desire to experience the sore truth behind the media coverage or to directly encounter inhuman things. Here, the interaction between dark cinematography/media and tourism elements is more visible and concrete. In that, potential consumers of dark tourism who had a past contact with a dark element in the media develop a morbid interest and this interest in death and suffering transforms into a desire to have a real experience in that dark spot. Dark cinematography can create a response to the content and the message of the movie and stimulate the willingness to make a trip to the location where the individual is exposed in the movie

Based on this interaction and similarities in both concepts, this study defines dark cinematography as the supply and consumption of the movies in the cinema industry in which elements related to real or commodified death, suffering, and macabre events are made visible from an artistic perspective based on a plot and presented for the interests of the (dark) audience. Death, suffering and macabre events do not necessarily have to be the subject matter of the movie, which can be embedded as an element to satisfy the morbid curiosity/desire of the audience. The dominance of real or commodified death is based on the degree to which the content of the movie changes between dark and light. For instance, the images of the death and suffering in “American Guinea Pig”, “Cannibal”, “Saw” or “Resident Evil" are absolutely darker than the death and suffering in “Last Samurai”, “Iron Man”, “Mission Impossible”, and “Titanic”. Miles (2002) states that the extent of the darkness of the experience depends on the place and situation. Some areas are related to death, while others are made up of death and suffering. According to Stone (2006), content of dark tourism can be evaluated on a line that varies between death and death-related

places, which can be described as the darkest at one end and the lightest at the other. Miles (2002) supports this idea by stating that the Auschwitz camp is a darker place than the Holocaust Memorial Museum in Washington, and consuming this product offered in the tourism market provides a darker experience. Hence, it can be said that movies on Auschwitz camp offers a darker experience than documentaries on Holocaust Memorial Museum. Darkness of the experience gained by the products of the dark cinematography changes on a line between death and death-related plots.

Reflections of this similar desire to consumer death in tourism and cinema industries are to visit places of brutality where traces can be followed in the scenes of the certain movies. Some movies pay attention to the themes of wars/battlefields such as Gallipoli (Canakkale), Pearl Harbor, or Troja; (man-made) disasters such as Chernobyl, Fukushima, Hiroshima and Nagazaki; terror attacks such as Ground Zero, where the ruins of the Twin Towers are located; death camps such as Auschwitz and Mydonic, where there have been mass murder and tragedies like genocide; and (natural) disasters such as hurricanes, volcanic eruptions, and tsunamis. For instance, movies like "Dante's Peak", "Pompei", "The Impossible", and Hurricane Katrina movies are prime examples for the themes related to natural disasters, while movies like "Schindler's List" and "The Pianist" markedly depict the misery, suffering and death in the concentration camps of holocaust. In this respect, according to Izmir (2022), the current literature indicates that people develop a desire to visit disaster areas (man-made or natural) within the framework of different motivations. This orientation of people can be discussed in the context of both cinema and tourism because scenes and images related to death trigger the desires of visiting, traveling, seeing, experiencing and staying in these dark spots, and stimulate the development of a set of attitudes and behaviors towards these regions. Izmir (2022) calls for attention on the identification of the motives that drive certain attitudes and behaviors toward consumption of the dark products and acquisition of a dark experience. According to Stone and Sharpley (2008), people are inclined to gain dark experience for such reasons as simple curiosity, fear, tension, novelty seeking, nostalgia, celebration of crime and perversion, bloodlust, and dice with death.

3. DEATH AND POST-MODERN SOCIETIES

According to Venkatesh (1992), there are three different periods in the history of the Western civilization, which are respectively premodernism, modernism and postmodernism. In its most basic form, these periods had their own unique perspectives in explaining behaviors of the humans and their relationships with the external world through individual oriented lenses.

According to Venkatesh (1992), the premodernism period focused on being. This concept of being aimed to understand the roots of human existence and the relative position of this being in the realm of God and universe. The focus on being has shifted to knowing in the modernist period. In that, humans strove to make sense of the external world, so ontological problems centered around

existence transformed into cognition of the peripheral surroundings of the humans. In this period, human beings are evaluated as a rational being (a knowing subject) and the external world is explained from the perspective of rational social order. However, the postmodern period of the human being is centered around symbols and communication of these symbols. In this period, humans as a knowing subject turned into a communicative subject. Hence, perception of the external world changed from rational perspective to symbolic perspective. In summary, the first people were human-beings who initially grasped their existence in the universe and tried to make sense out of it. Later, human beings became a knowing subject in the rational world where production and acquisition of the knowledge were of a great essence. Now, humans turned to symbolic beings in the semiotic world where symbols and manipulation of the signs matter a lot. It can be said that history of the development of human civilization shifted from existential to rational and later communicative perspectives.

In primitive societies before the modern period, while the dead used to make certain impacts on life, its effect is decreasing in today's social structure (Baudrillard, 2008: 220-231). For instance, primitive societies originally buried their dead inside their houses. Thus they thought they were closer to their dead. This shows that death is closer to life. It has been determined that people buried their dead in the middle of villages, towns, or cities in the Middle Ages when death was not yet excluded, and they did not remove them from their lives yet. In modern societies, the concept of death is completely excluded, and the dead are moved to places away from the city (Baudrillard, 2008: 220-231). Baudrillard says that with modern life, there is a line that separates the living from the dead, and therefore there is a constant struggle between life and death. Becker (2013: 20) states that primitive people see death as a ritual that enables them to reach eternity, while modern people have difficulty in believing this ritual. This situation, revealing the difference between primitive and modern people's perception of death, gives a clue about the tendency to reject death today. Denial of death complicates the internalization of death and also reveals the desire to be immortal. Becker (2013) says that humans have the "terrifying dilemma of being conscious of his glorious uniqueness and yet accepting that he will rot under the ground." This dilemma is tried to be resolved by glorifying the afterlife.

The concept of death, which is perceptually transformed by modern thought, is evaluated with its basic character having unfavored and insignificant elements shaped by dominance, self-confidence, ambition, and hope. Bauman (2012: 160-164), one of those who made this evaluation, characterizes the responses developed against the challenge of death as deconstruction. According to Bauman, the deconstructive approach could not eliminate death but leave it in an unadmired, bare, and unimportant state.

Modernity can be expressed as an approach that keeps death hidden by removing the symbols and traces of death from our daily lives. The fact that cemeteries, which are one of the most important

indicators of death, are built in the remote areas outside the city center can be seen as evidence of this situation. Baudrillard (2008: 220), who defines cemeteries as the first ghettos where people used to come together, says that in contemporary cities there is nothing for the dead, both physically and mentally. The reason for this exclusion of death can be attributed to its being seen as an abnormal state and irreversible process (Bauman, 2012:169), threatening individuals' existential security. However, Kübler-Ross (1969) states that in the individualist societies, the phenomenon of death is excluded from the public domain. Kübler-Ross says that modernization, urbanization and secularization are effective in denying death, and the advancement of science causes further denial of the reality of death. The fact that modernity does not produce any theory and knowledge for the afterlife causes the denial attempts of the modern individual to be inconclusive at this point (as cited in Bilis, 2017: 299).

4. THE INTERSECTION BETWEEN CINEMA INDUSTRY AND SOCIOLOGY OF DEATH

Sociology of death seeks answers to the root of the causes why individuals are curious about and interested in death. Stone and Sharpley (2008) mention that people are more interested in life than death. Because death is inherent in being alive, individuals desperately try to develop some mechanisms to cope with the ultimate end of human life, the death. According to Izmir (2022), death, which had been kept in a quiet corner because it was a taboo in ancient societies, is breaking its shell in modern and especially postmodern societies. Real or commodified death and suffering, with their visual and auditory representations, are made available to the public for its consumption through popular culture and media. The modern individuals' diversion from the values and traditions that used to be considered as sacred and important, rejection of the religion and its teachings, and bringing the focus of the belief system on science (desacralization), have driven them to the delusion that they can control their lives. This new social system centered around individuals failed to provide new values to guide the lives of the people. When people hover over the thought of death, they become vulnerable and cornered by the feeling of loneliness.

The importance attributed to death by sociology science is not only rooted in Durkheim's work called "Suicide". The reason why death is the subject of sociology is that different cultures have their unique ways of perceiving and explaining death. According to the perspectives of sociology, the mass media, which has an important role in influencing the cultural aspects of societies, shapes the social opinion and perception on death at the local and global levels (Yelmen, 2018: 32-33).

Stone and Sharpley (2008) conceptualized Giddens' (1990; 1991) theoretical approach to death in their works on modernity and self-identity in the context of dark tourism. Utilizing the similar approach of Stone and Sharpley (2008), this study aims to base its theory related to the intersection between dark cinematography and sociology of death on Giddens' (1990; 1991) works. According to Giddens (1991), the individuation process by breaking away from the society led to the formation

of individual's own value judgments by which the attribution of the symbols and meanings is shifted from public domain to individual domain. When meanings attributed to death were handed down to the individuals from society, this situation triggered existential (ontological) security problems because death, the most important element that threatens human existence, comes to surface. Therefore, death, once having remained as a taboo in modern societies, has surfaced and become more visible in contemporary societies. When the concepts of death and mortality are not eliminated with a set of confrontation mechanisms by society, individuals would face with the problems of personal meaninglessness and existential insecurity by which social systems would be threatened. Modernity, which positions the individual in the center of everything and suggests him/her to find his/her own values and meanings, has placed the phenomenon of death on the individual domain by stripping it from the social sphere. The meaning of death has been diversified and elasticized on the basis of the comprehension and interpretation of the individual as in all other social value judgments. Separating death from the public sphere and taking it to the center of the individual domain destroyed the perception of death, which used to have a social legitimacy, and led to a semantic shift in the reality perceptions of the individuals, personal meaningfulness, and as a result, existential insecurity (Mellor, 1992; Mellor & Shilling, 1993). In this way, death, an obvious and collective concept, transformed into a personal experience.

Giving so much space to death in the media may have various psychological or social consequences. One of these results is that the audience gets used to the concept of death and becomes unresponsive to it. This situation emerges as a result of presenting death as a spectacle event and causes the concept of death, which enters the homes through various media channels, not to seem so frightening, at all. The media, which neutralizes death or puts it in a way that does not disturb people, leads people not to think about death. (Bilis, 2017:300-301). On the other hand, the visual presentation of death through the media provides a kind of confrontation with the death that people try to escape. Death in the media is presented in the most blatant and harsh ways that could be described as pornographic. It is not just sexuality that is obscene in pornography; today's news and communication networks and circuits also have a pornographic appearance of death. Baudrillard stated that media tools have a pornographic appearance, in other words, they are the carriers of these images. He exemplifies this idea by calling the Gulf War as a pornographic war, since this war was broadcast live and people watched it insensitively on TV. When the Gulf War is considered in this context, the war in general and death in particular are followed on screens like a pornographic object. The uninterrupted repetition of such images can cause similar desensitization. A research on serially repeated images through a photograph has confirmed that the more it is repeated, the more soothing it will be (Yelmen, 2018:31, 37, 40).

The art of cinema, which has been in our lives for more than a century, turns death into a cinematographic material and develops dramatic and provoking narratives about death through

various films. The concept of death has always existed in the world represented by cinema, which reflects life by fictionalizing it. Acts of death and killing can often be encountered in horror films in the early stages of cinema or in American Western and gangster films. While the cinema was developing, this orientation regarding the representation of death also developed and became a cinematic element. Various visual and verbal texts about death are frequently found in today's cinema. The general approach of the language of cinema to death emerges in the direction of including the process leading to death into the narrative and is accepted as a factor in the development of the story. Cinema is after the emotional reactions of death rather than questioning death. According to this emotional reaction, the audience is expected to feel sadness, pity and anger at the death of good characters, and to feel joy, relief and peace, starting from indifference at the death of bad characters. However, in the history of cinema, there are also films that focus on death itself, not on killing. Through death and its representations in these films; such favorable concepts as life, meaning of life, love are scrutinized. Films with the theme of death make death a part of life by making it visible, and suggest to develop new perspectives on life by making it meaningful in the face of the inevitable reality of death (Bilis, 2017: 297-298)

Cinema art is perhaps the most capable branch of art to reflect all possible human situations regarding life and death on the screen. We attach importance to the art of cinema so as to find the answers to our endless questions about this world, life and death, and to relieve our existential distress a little bit. According to Tarkovsky, "the purpose of art is rather to prepare a person for death, to shoot him from the deepest corner of his inner world" (Tarkovsky 1992: 49). Tarkovsky's cinema serves to understand life and to question the purpose of existence for people who are confronted with the consciousness of being mortal (Nuyan & Gürdal, 2017).

Bergman, who examines existential issues in his films, made perhaps the best description of "death" with the movie "The Seventh Seal (1957)". In this movie, death or Azrael (Angel of Death) has come to earth to fulfill his duty, dressed in fleshes with his white face and black cloak. This white-faced death figure was embodied by being likened to a woman in Bergman's previous film, "Summer Interlude (1951)" (Death and its Discontents, 2022). Bergman describes his fear of death while writing the little story "Wood Painting", the play that inspired the Seventh Seal:

"Along death; the fact that I won't exist, that I'll be walking through a dark passage has always been a constant source of fear for me because it's something I can't control, adjust or foresee. Thus when I mustered up my courage and pictured death as a sullen, chess-playing white clown with no secrets, it was the first step in my struggle against my colossal fear of death." (Bergman, 1990).

According to Bergman, the fear/anxiety of death is actually a liberating situation. Death or dying should be perceived as a result of the natural course of life rather than an evil that must be avoided or experienced (Nuyan & Gürdal, 2017).

4.1. Absent-Present Paradox: Death and Dark Cinematography

Mellor (1992) evaluated the issue of death by considering the absence-presence paradox in the context of modernity and self-concept. On the other hand, Stone and Sharpley (2008) discussed the extensions of this paradox in the dark tourism context. This study applies the perspective of dark cinematography to the subject based on the conceptualization of dark tourism. In the modern and postmodern eras, human beings who moved away from the society and social phenomena, focused on their own self. Modern and postmodern ideologies celebrate life and living; but the existence of death threatens self-centered (individual-oriented) life. When the relationship between death and life is evaluated in the context of the absence-presence paradox, life disappears when the phenomenon of death exists, but death disappears when life is present. This is why, modern societies bring life into existence, and tend to destroy death from the intellectual and social domains of the individual.

According to Izmir (2022), death, which has basically been dealt with (destroyed) by religion, traditions, rituals and norms in the pre-modern societies, makes individuals ideologically vulnerable, as these values with which death have been evaded from the thoughts of the individuals are destroyed in the contemporary societies. Dying heroically in a battle was a way of dying that was embraced and celebrated by ancient societies. These hero(s) lived and were kept alive in narratives, poems, songs and epics. Since the first humans who were honored by Islam in 610 up till the contemporary Muslim societies of today, the religion of Islam has considered soldiers killed in a war as martyrs and offered these martyrs eternal life in paradise. Therefore, dying as a martyr was a celebrated and desired event in Muslim societies. In fact, the rank of martyrdom has a lofty meaning, which is prayed for by individuals and requested from God. Praying for death from God might sound a meaningless and irrational thing to do for the individuals in the post-modern societies, but meanings attributed by society and individuals make something good and desirable, or not. While ancient societies were successful in developing ways to cope with death, individual centered value judgments in contemporary societies have difficulty in dealing with death.

Stone and Sharpley (2008) mention that when death cannot be eliminated, the existence of man is threatened. In modern societies, individualized death is tried to be kept under the control of medicalization. Death, which is tried to be kept under control with the science of medicine and medical professionals such as doctors, nurses and specialists in hospitals, is not attributed to the cause of the mortality of the humans, but instead medical states such as heart attack, high blood pressure, diabetes, organ failure, cancer, etc. Were considered as the main cause rather than the death itself.

According to Elias (2001), death has never occurred as painlessly, peacefully and hygienically as today. Allen (2007) claims that even if modern science has failed to produce a permanent solution

to the phenomenon of mortality, modernity tries to neutralize death with the institutional sequestration it carries out through medical sciences and health systems of today. The root of the problem originates from the fact that modern societies tend to dispose the family and communities (society at large) of the management of death and hand it over to the discretion of the individual. According to Allen (2007), sequestration theory mentions that excluding death from daily life helps individuals surpass the threat and reality of death and hence develop a sense of meaningfulness. On the other hand, revival theory does not produce counter arguments against the sequestration of death approach, it instead argues that "technologies of the self" prepares individuals for how to face death rather than avoid. Therefore, death, which was expelled with the developments in medicine in the modern period and the approach that the individual should keep his/her body healthy, has surfaced in the postmodern societies. This is because death is now considered "harmless" or individuals developed a certain level of immunity to death. According to Bauman, daily life is now a constant rehearsal of death. What is rehearsed is the ephemerality of what people can achieve. Mortality rehearsed daily becomes immortality (Bauman, 2000).

Izmir (2022) claims that another way that modernity uses to sequestrate and neutralize death is the media. The fact that popular culture presents death as an entertainment element through the media and exposes individuals to death in many areas alienates, abstracts, and depersonalizes the concept of death (Stone & Sharpley, 2008). According to Bauman, the death that enters the houses through the media becomes commonplace as the death of others. In this ordinariness, death is too familiar to draw attention and evoke deep emotions (Bauman, 2012:227; Bauman, 2000:222). According to Baron and Byrne (2000), after watching very realistic scenes of violence in the media, people begin to become desensitized to the victim's suffering and their previous emotional reactions begin to decrease. Dark cinematography, on the other hand, keeps death on the agenda and causes the audience to become desensitized. Thus, it helps the individual to develop a way of coping with death by making death ordinary.

The effort of modernity to defeat death did not disappear in postmodern society, but its nature has changed. The postmodern body, which now pursues much more different pleasures, desires, and excitements, sought perfection beyond the limits (determined by modernity) for himself. Continuing this search through consumptions in such areas as health, endurance, nutrition, and aesthetics, the body consumed death in the same process in order to reach 'immortality'. As a result, in daily life, death turns into immortality, and the dying body reaches 'immortality' with the sound and image it leaves behind (Nazlı, 2006: 11-12).

5. CONCLUSION

Zajonc (1968) claims that after an individual is exposed to a certain stimulus for a long time, he becomes familiar with that stimulus and his approach to it turns to be positive over the course of

time. This produces similar results for the things that were previously hated. Izmir (2022) states that in today's people, who are overexposed to death as a stimulus by means of popular culture, the negative reactions associated with and developed for death fade away over time. Death, which threatens the ontological security and personal meaningfulness attributed to life with its existence, is tried (1) to be neutralized by the paradox of absence-presence, (2) to be turned into a humor and entertainment through popular culture which depersonalizes it, and (3) to be controlled through the opportunities offered by modern medicine, healthcare systems and professionalism in the disposal of the body.

Celebration of life and living in contemporary societies fortified the perceptions of youth, body and beauty. On the other hand, sequestration of death from the social sphere to the personal area made individuals vulnerable to it. In that, the reality of death undermined personal meaningfulness and ontological security of the individuals. Individuals developed their own meanings to death and requirements of contemporary society revealed new ways of coping with death and aging. States and private initiatives offer nursing homes, home care services and support services for home care for elderly people to control the effects of aging and process of dying. Furthermore, the dying process has become rather medicalized, and death has been made absent through addressing it not by the name, but the causes such as cancer, heart attack, organ failure, stroke etc. Furthermore, disposal of the body is handled by professionals and institutions. For example, in Turkey disposal of the body is made by the professionals designated by the municipality and religious affairs administration. Professionals from the municipality organize the whole burial process and religious officials handle rituals like bathing the body and praying. Contemporary social structure forms new means and methods to help individuals to make sense of death and strengthen their ontological security by making present death absent and developing mechanisms to neutralize and control it.

Absent death claims seem not to fully depict the case of the postmodern world. In the popular culture, it is so widespread to encounter pornographic images of the death almost everywhere, in the literature, art, cinema, tourism, etc. This study investigated postmodern extensions of the sociology of death in the cinema industry and coined a new term called dark cinematography. Medicalization and professionalization/institutionalization helped individuals to gain control over death and made it absent. On the other hand, the present death is used as an element of mocking, humor and entertainment by the cinema industry through which it is depersonalized and made abstract. In the light of this thought, it can be said that dark cinematography, a product of popular culture, aims to neutralize death by making fun of it and to strengthen the perception of ontological security by controlling it. The audience, who cast eyes on the disturbing images of death, suffering, and macabre events through the tools of dark cinematography, experiences death through the eyes of a third person and continues to his/her everyday life after being exposed to it without taking any physical damage from the event that caused the death and suffering. The collection of these

activities basically strengthens the dark audience's sense of controlling death and being exempt from it because they can control it simply by using a remote control while relaxing on a couch. Similarly, overexposure to death and suffering helps dark audience to gain immunity to them over time.

Iliev (2021) claims that the topics on consumption, motivation and experience in relation to death have been gaining interest in the novel literature during the last decade. New areas of research in which marketing science is also interested emerged in the literature, which can be categorized under a comprehensive term called dark concept composed of dark consumption, motivation and experience. This study is one of the prime examples that focuses on the motives of dark consumption in the cinema industry from a conceptual perspective. Dark cinematography is the postmodern extensions of the new consumption patterns in the cinema industry. Furthermore, dark products offered by the new rules of postmodern life can be traced in tourism, literature, art and music, as well. In that, Iliev (2021) emphasizes the importance of the emergence of the new theories and concepts on "mortality mediation model", "dark tourism", "Terror Management Theory (TMT)", and finally "dark cinematography" which is newly coined in this study.

REFERENCES

Allen, C. (2007). The poverty of death: social class, urban deprivation, and the criminological consequences of sequestration of death. *Mortality*, *12*(1), 79-93.

Agger, B. (1991). Critical theory, poststructuralism, postmodernism: Their sociological relevance. *Annual review of sociology*, *17*(1), 105-131.

Baron, R. A. & Byrne, D. (2000). Social Psychology. Allyn and Bacon, London.

Baudrillard, J. (2008). Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm. (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi

Bauman, Z. (2000) 'Postmodern Adventures of Life and Death', in G. Scambler and P. Higgs (eds) Modernity, Medicine and Health: Medical Sociology Towards 2000. London and New York: Routledge, pp. 216–31.

Bauman, Z. (2012), Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri, (N. Demirdöven, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınlar

Baumeister, R. F., Bratslavsky, E., Finkenauer, C., & Vohs, K. D. (2001). Bad is stronger than good. *Review of general psychology*, *5*(4), 323-370.

Becker, E. (2013). Ölümü İnkâr, (A. Tüfekçi, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık

Bergman, I. (1990), Images: My Life in Film, (Trans. Marianne Ruuth), New York, Arcade Publishing.

Bilis, A. E. (2017). Tarihsel Süreçte Ölüm Algısı ve Sinemada Ölüm: "The Bucket List" Filmi Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(1), 296-312.

Death and its Discontents (2022). https://www.ingmarbergman.se/en/ universe/death-and-its-discontents

Davies, D. (2008). *A brief history of death*. John Wiley & Sons.

Elias, N. (2001). *Loneliness of the Dying*. Bloomsbury Publishing.

Firat, A. F., & Venkatesh, A. (1995). Liberatory postmodernism and the reenchantment of consumption. *Journal of consumer research*, 22(3), 239-267.

Foley, M., & Lennon, J. J. (1996). JFK and dark tourism: A fascination with assassination. *International Journal of Heritage Studies*, 2(4), 198-211.

Giddens, A. (1990). *The consequences of modernity*. Cambridge, England: Polity Press.

Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Stanford university press.

Hagin, B. (2010). Death in Classical Hollywood Cinema. UK: Palgrave Macmillan

Harrison, M. A., & Frederick, E. J. (2020). Interested in serial killers? Morbid curiosity in college students. *Current Psychology*, 1-10.

Iliev, D. (2021). Consumption, motivation and experience in dark tourism: a conceptual and critical analysis. *Tourism Geographies*, 23(5-6), 963-984.

Izmir, O. (2022). Kara Turizm Bağlamında Afet Turizmi: Afetler Pazarlanabilir Mi? In S. Cengiz (Ed.), *Acil Durum ve Afet Yönetiminde Multidisipliner Yaklaşımlar II* (43-70). Ankara: Gazi Kitabevi.

Kellner, D. (1988). Postmodernism as social theory: Some challenges and problems. *Theory, Culture & Society*, 5(2-3), 239-269.

Lovlie, L. (1990). Postmodernism and subjectivity. *The Humanistic Psychologist*, *18*(1), 105-119.

Mellor, P. A. (1992). Death in high modernity: the contemporary presence and absence of death. *The Sociological Review*, *40*(1), 11-30.

Mellor, P. A., & Shilling, C. (1993). Modernity, self-identity and the sequestration of death. *Sociology*, 27(3), 411-431.

Miles, W. F. (2002). Auschwitz: Museum interpretation and darker tourism. *Annals of tourism research*, 29(4), 1175-1178.

Murphy, M. (2017, Oct. 26). 2017: The biggest year in horror history. The New York Times. Retrieved from https://www.nytimes.com/2017/10/26/movies/top-horror-movies-box-office-it-get-out.html#:~:text=This%20year%2C%20scary%20clowns%2C%20scary,the%20website%20Box%20Office%20Mojo.

Nazlı, A. (2006). Bedenin Ölümü: Modern Öncesinden Postmoderne Beden ve Ölüm. *Sosyoloji Dergisi*, *16*, 1-15.

Nuyan, E. & Gürdal G. (2017). Sinemada Yaşam ve Ölüm. (Ed.) Çüçen, K. Yaşam ve Ölüm Felsefesi (454-464), Bursa: Sentez Yayıncılık

Seçmen, E. A. (2018). Sinematografinin Görsel Anlatım Kodları ve Mekân Kullanımının Gerçekliğin Oluşturulması Bağlamında bir Dönem Dizisi İncelemesi: Narcos Örneği. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, *4*(2), 507-532.

Stone, P. (2005). Dark tourism-An old concept in a new World. *Tourism*, QIV (125). p. 20

Stone, P. R. (2006). A dark tourism spectrum: Towards a typology of death and macabre related tourist sites, attractions and exhibitions. *Tourism: An International Interdisciplinary Journal*, *54*(2), 145-160.

Stone, p., & Sharpley, R. (2008). Consuming dark tourism: A thanatological perspective. *Annals of tourism Research*, *35*(2), 574-595.

Tarlow, P.E. (2005) Dark tourism: the appealing 'dark' side of tourism and more. In M.Novelli (ed) Niche Tourism – Contemporary Issues, Trends and cases. Oxford: Elsevier Butterworth-Heinemann: 47-58.

Tarkovsky, A. (1992). Mühürlenmiş Zaman, (Çev. Füsun Ant), İstanbul: Afa Yayıncılık.

Taylor, S. E. (1991). Asymmetrical effects of positive and negative events: the mobilization-minimization hypothesis. *Psychological bulletin*, *110*(1), 67.

Venkatesh, A. (1992), "Postmodernism, consumer culture and the society of the spectacle", in Sherry, J.F. Jr and Sternthal, B. (Eds), Advances in Consumer Research, XIX, Association for Consumer Research, Provo, UT, pp. 199-202.

Worakhan, A. (2018). The Art of Cinematography. Retrieved on 04/16/2022 from https://cdn-cms.f-static.com/uploads/1894783/normal_5c622ece1e89a.pdf.

Yelmen, M. F. (2018). Ölümün Pornografisi ve Fotoğraf Sanatı Bağlamında Medyadaki Yansımaları. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi*, 9, 30-44.

Zajonc, R. B. (1968). Attitudinal effects of mere exposure. *Journal of Personality and Social Psychology*, 9(2, Pt.2), 1–27.

"YENİ ORTA ÇAĞA HOŞ GELDİNİZ!": *ÖRÜMCEK-ADAM: EVDEN UZAKTA* (2019, J. WATTS) FİLMİNDE ÇALIŞMA KÜLTÜRÜNÜN TEKNO-FEODALİZM KAVRAMI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

Sezen Gürüf BAŞEKİM[57]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch06

ÖZ

Bu bildirinin konusu, ilki 2017 yılında gösterime girmiş olan yeni Örümcek-Adam film serisinde temsil edilen 'çalışma kültürüdür'. Bildiride serinin ikinci filmi olan *Örümcek-Adam: Evden Uzakta (2019, Jon Watts)* filmine odaklanılmaktadır.

Teknolojinin ve kapitalizmin küresel ölçekte örgütlenme biçimlerinin, yerel ve bireysel ölçekte eşitsizlikleri arttırdığı, teknoloji şirketlerinin tekeller oluşturmasının toplumsal olarak feodalizme benzer sonuçlar yarattığına yönelik eleştiriler, 1990'lı yıllardan itibaren ileri sürülmekle birlikte, 2020'li yıllarda Popüler Kültürde dile getirilir olmuştur.

Yeni Örümcek-Adam film serisi (2017-2021), bir yandan kapitalizmin teknolojik biçimine yönelik eleştirel bir yaklaşım sunan, diğer yandan eleştirdiği olguların meşrulaştırılmasına hizmet eden hegemonik nitelikte kültürel metinlerdir. Bildiride *Örümcek-Adam: Evden Uzakta* filminin sosyolojik ve ideolojik bir eleştirisinin sunulması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda niteliksel bir çalışma yürütülecek olup, filmdeki temsil, söylem ve filmin anlatısı ve karakterler arasındaki ilişkiler başlıca veriler olarak kabul edilecektir.

Çalışmada araştırılacak olan başlıca sorular aşağıda sıralanmıştır:

1. Filmde teknokapitalizmin şekillendirdiği toplumsal yapının özelliklerinin nasıl temsil edilmiştir?
2. Filme göre teknokapitalist toplumsal yapıda hangi kültürel değerler önceliklidir?
3. Filmde Teknofeodalizme dair nasıl bir kodlama söz konusudur?

Filmde Küreselleşme ve Teknofeodalizm arasındaki ilişkiye dair söylem nasıl inşa edilmiştir?

Çalışmanın popüler bir kültür ürününün güncel ve küresel düzeyde toplumsal sorunlarla ilgili bir analizinin sunulmasıyla film çalışmaları alanına katkı sağlayacağı umulmaktadır.

[57] Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, [redacted] ORCID ID: 0000-0003-0438-8471

"WELCOME TO THE NEW MIDDLE AGES!": AN EXAMINATION OF WORK CULTURE IN THE FRAMEWORK OF TECHNO-FEODALISM IN THE MOVIE SPIDER-MAN: FAR FROM HOME (2019, J. WATTS)

ABSTRACT

The subject of this paper is the 'work culture' represented in the new Spider-Man movie series, the first of which was released in 2017. The paper focuses on the second movie in the series, Spider-Man: Far From Home (2019, Jon Watts).

Criticisms which state that organization of technology and capitalism on a global scope might increase inequalities on a local and individual scale. Monopolies by technology companies create similar results to feudalism in the social context that have been put forward since the 1990s and has found its reflections even in the popular culture in the 2020s. The new Spider-Man film series (2017-2021) are hegemonic cultural texts that on the one hand offer a critical approach to the technological form of capitalism, and on the other hand serve to legitimize the phenomena it criticizes. In this paper, the aim is to present a sociological and ideological critique of *Spider-Man: Far From Home*. For this purpose, the relations between the representation, discourse and the narrative of the film and the characters will be considered as the main data therefore it is a qualitative study which will be conducted.

The main questions to be explored in the study are listed below:

1. How are the features of the social structure shaped by Technocapitalism represented in the movie?
2. According to the movie, which cultural values are prioritized in the Technocapitalist social structure?
3. What is the coding of Technofeudalism in the movie?
4. How is the discourse on the relationship between Globalization and Technofeudalism constructed in the film?

Hopefully the study will contribute to the field of film criticism by presenting an analysis of a popular cultural product which related to current global and social problems

GİRİŞ

Çalışmanın konusu, ilki 2017 yılında gösterime girmiş olan yeni *Örümcek-Adam* film serisinde temsil edilen 'çalışma kültürünün' incelenmesidir. Bu bildiride serinin ikinci filmi olan *Örümcek-Adam: Evden Uzakta (2019, Jon Watts)* filmine odaklanılmaktadır.

Örümcek-Adam karakterinin haklarının Sony tarafından satın alınmasından sonra yapılan serinin daha öncekilerden farklı olması bu filmin seçilme nedenidir. Bu filmde 2002 yılında ilki yapılan Sam Raimi tarafından yönetilen seride olduğu gibi Örümcek-Adam/Peter Parker (Tom Holland) asıl kahraman değildir. Asıl kahraman Demir-Adam/Tony Stark (Robert Downey Jr.)'tır. Bu iddianın nedeni filmdeki olay örgüsünü tetikleyen ve aksiyonu ortaya çıkaran başlıca çatışmalarda Örümcek Adam'ın düşmanlarının aslında Demir-Adam'ın düşmanları olmasıdır. Yanı sıra Örümcek-Adam'ın kimliğinin ve becerilerinin Demir-Adam tarafından üretilen edilen kostüme bağlı olması dikkati çekmektedir. Demir-Adam'ın düşmanlarıyla çatışması, bunu yapması için ona Stark Endüstrilerinde üretilen bir kostümün verilmesi, kimliğinin, özne olma süreçlerinin bu işle bağlantılı olması nedeniyle önceki serilerden farklıdır. Bu serinin ilk iki filminde Örümcek-Adam adeta Iron-Man'in bir çalışanı olarak konumlandırılmıştır.

Serinin ilk iki filminde ana *çatışma*yı yaratan Tetikleyici Olay (*inciting incident*), Tony Stark'ın 'özel mülkiyetine' yapılan bir saldırı olarak gerçekleşmektedir. Bu da filmin Olay Örgüsünün, Tony Stark'ın 'özel mülkiyetinin' korunmasını sağlamaya yönelik eylemlerle şekillenmesine yol açmaktadır. Peter Parker'ın dramatik gereksinimi Tony Stark'ın özel mülkiyetini korumaktır. Bu nedenle Örümcek-Adam, kendi düşmanlarıyla değil, Tony Stark'ın düşmanlarıyla savaşmaktadır. Peter Parker karakterinin dönüşümünü ve olgunlaşmasını belirleyen Tony Stark'la ve onun düşmanlarıyla olan ilişkisidir. Film anlatısının bu şekilde yapılandırılması Tony Stark karakterinin temsil ettiği ekonomik, politik, kültürel değerler göz önüne alındığında önem taşımaktadır. Popüler bir kültür ürününde filme adını veren karakterin hangi yollarla, değerlerle, etkilerle şekillendirildiği içinde bulunulan dönemin ön kabullerini ve belirli kültürel eğilimleri anlamak için ipuçları sunabilir.

Bildiride çalışma kültürüne ve bu bağlamda filmde temsil edilen toplumsal yapının özelliklerine odaklanılmaktadır. Çalışma kültürüne odaklanılmasının nedeni yukarıda ifade edildiği üzere Peter Parker karakterinin kimliğinin "çalışma" üzerinden şekillenmesidir. Serinin antagonist karakterleri üretim ilişkilerindeki konumları bakımından karşıtlık içindedirler. Akbaba/Adrian Toomes (Michael Keaton) ve Tony Stark arasındaki çatışma, nükleer hammadde diyebileceğimiz bir materyalin mülkiyetinden kaynaklanmaktadır. Quentin Beck/ Mysterio (Jake Gyllenhaal) Stark'ın şirketinden çıkarılmış olan bir eski çalışandır.

ÇALIŞMA KÜLTÜRÜ

'Çalışma Kültürü', hem çalışmadan neyin anlaşılması gerektiği konusu hem de kültür sözcüğünün sayısız şekilde tanımlanabilmesinden dolayı farklı şekillerde tanımlanabilecektir. Sadece çalışmanın kendisi (labour) bile, bir işin yapılma biçimi olarak başlı başına bir kültürdür. İşin nasıl yapıldığını etkileyen toplumsal, tarihsel, örgütsel ve bireysel koşullar çalışma olgusunu, çok farklı boyutları olan, yaşamın her alanını kapsayan bir kültür alanı olarak ortaya çıkarmaktadır. Bu bildiride çalışma kültürü, üretimin niteliğini, üretim ilişkilerini, üretim sürecinin geçtiği mekânları, bireylerin çalışmaya yönelik tutumlarını kapsayan bütün bir çalışma yaşamı olarak ele alınmaktadır.

Çalışma Kültürü "içinde yaşanılan toplumun kültüründen etkilenen, bireylerin çalışmaya yükledikleri anlam, çalışmaya olan bağlılıkları ve çalışma disiplinine ilişkin çalışma tutum ve davranışlarının bütünü (Çolak, 2015, s. 52)" olarak tanımlanmıştır. Kendine has değerleri, inançları, özel sembolleri olan grup üyelerinden oluşan bir çalışma kültürüne katılmakla birey, grup tarafından kabul edilmek ve onların arasında fonksiyonel olabilmek için grup normlarını ve değerlerini öğrenmesi gerekmektedir (Çolak, 2015, s. 52). Bu incelemeye konu olan filmlerde Peter Parker'ın içinde bulunduğu duruma uygundur. Toplumun çalışmaya yüklediği anlam, hangi çalışma biçiminin saygıdeğer ve toplumca kabul edilebilir, hangi çalışma biçiminin değersiz ya da toplumca hoş görülemez olup olmadığı, toplum yapısının bileşenleri tarafından belirlenebilmektedir (Çolak, 2015, s. 61). Filmde temsil edilen toplum yapısının teknokapitalist olduğu bildirinin bir diğer iddiasıdır. Teknokapitalist toplum yapısında onaylanan türde bir çalışma kültürüne filmde olumlu değer yüklenmiştir.

TEKNOKAPİTALİZM

Teknokapitalizm sözcüğü Douglas Kellner tarafından, içinde bulunulan toplum yapısında sermayenin ve teknolojinin sentezi olarak tanımlanmış ve postmodern teorilerin aksine teknolojinin yalnızca toplumu şekillendiren yeni örgütleyici ilke olmadığını, kapitalist üretim ilişkilerinin öncelikli olmaya devam ettiğini vurgulamak üzere önerilmiştir (Kellner, 1989a, Aktaran Kellner, 1999). Kellner çağdaş toplumların halen üretim ilişkileri ve sermaye döngüsü çerçevesinde şekillendiğini belirtmektedir (Kellner, 1999). Teknokapitalizm sözcüğü, teknik ve bilimsel bilginin, otomasyonun, bilgisayarların ve yüksek teknolojinin bir yandan üretim sürecini, diğer yandan gündelik yaşam, toplumsal örgütlenme ve kültür biçimlerini dönüştürürken, kapitalizmin erken döneminde emek gücünün, çalışma sürecinin mekanikleşmesinin ve makinelerin oynadığına benzer bir rol oynadığına vurgu yapmaktadır. "Bilgi toplumu" ya da "post-endüstriyel toplum" kavramsallaştırmalarının yerine önerilmiştir, Kellner'a göre teknokapitalizm bilgi ve eğlence endüstrilerinin sentezlenmesiyle karakterize olmaktadır. Bu sentez ise 'bilgilence' (infotaintment) toplumlarını ortaya çıkarmaktadır. Teknolojinin idealleştirilmesine ve teknolojik determinizme karşı çıkmak ve teknolojinin daha

demokratik ve eşitlikçi bir toplum oluşturmak için kullanılıp kullanılamadığı konusunda sorgulayıcı olmak Kellner'ın teknokapitalizm kavramını önermekteki başlıca amacıdır (Kellner, 1999).

Louis Suarez-Villa ise teknokapitalizmi, kökenlerini yeni teknolojilerin keşfi ve geliştirilmesinden alan piyasa kapitalizminin yeni ortaya çıkan bir biçimi olarak tanımlamaktadır (Suarez-Villa, 2001, s. 1). Endüstriyel kapitalizmin başlıca kaynakları emek gücü ve ham madde iken, teknokapitalizm bilgi ve yaratıcılık gibi maddi olmayan varlıklara dayanmaktadır. Teknokapitalizm toplumun en önemli işlevi olarak sermayenin yeniden üretimi yerine bilginin yeniden üretimini geçirmiştir. Bilginin metalaşması arttıkça, teknokapitalizm onu insanlık tarihindeki herhangi bir zamandan daha fazla ekonomik kazancın hizmetine sunacaktır. Suarez-Villa, biyoteknoloji, yazılım tasarımı, mikroelektronik, ileri bilgi işlem, biyoinformatik veya nanoteknoloji gibi en yeni ve en yenilikçi faaliyetlerin endüstriyel kapitalizmin doğurduğu herhangi bir endüstriden daha fazla yeni bilgi ve yaratıcılığa bağımlı olduğuna işaret eder (Suarez-Villa, 2001, s. 4). Suarez-Villa, metalaştırılmış bilgiye son derece bağımlı ve yeni düzenin temsilcilerinin kâr elde etme güdülerine uyumlu bir biçimde konumlandırılan büyük bir toplumsal dönüşüme tanıklık edildiğini belirtmektedir. Ancak teknokapitalizmin ortaya çıkması için belirli koşulların mevcut olması gerekmektedir. Buluşların ve bilgiye-duyarlı altyapıların bir birikim oluşturması birinci koşuldur (Suarez-Villa, 2001, s. 5,6). Kısaca belirtecek olursak bir toplumun yeniliklerin geliştirilmesinde belirli bir seviyeye gelmesi; yanı sıra örneğin kamu eğitimi için harcanan bütçenin artırılması okullar, üniversiteler, laboratuvarların kurulması bilgiye duyarlı altyapıların oluşturulmasının önemli bir yoludur (Suarez-Villa, 2001, s. 8).

Bildiride incelenen filmde çalışma kültürünün daha iyi açıklanabilmesi amacıyla öncelikli olarak *Örümcek-Adam: Eve Dönüş* filminde teknokapitalist toplum yapısının nasıl temsil edildiği ortaya konulacaktır. *Örümcek-Adam: Evden Uzakta* filminde ise teknofeodalist bir toplum yapısının temsil edildiği tartışılacaktır.

TEKNOFEODALİZM

Teknofeodalizm kavramı, kuramsal olarak uzun dönemli bilimsel çalışmalardan çok araştırmacıların analitik gözlemlerine dayanıyor olsa da teknolojinin ve kapitalizmin geldiği noktada ileri sürülen varsayımların gözden geçirilmesi kamusal alan ve demokrasi bağlamında güncel kaygılarla bağlantılı olarak önem taşımaktadır.

Feodalizm benzeri yapılanmalarla ilgili düşüncelerden ilki Alain Minc'in Yeni Orta çağ başlıklı kitabında dile getirilmiştir (Minc, 1995) Alain Minc, yeni Orta çağ'ı Roma'nın değil, Sovyetler Birliği'nin çöküşüne götürmektedir. Braudel'in kavramış olduğu Orta çağ ekonomik alanının tipik bir modelinin oluşmakta oldğunu ifade etmektedir (Minc, 1995, s. 32) Bu süreçte Doğu "hukuk kuralları olmayan bir kapitalizm"le başbaşa kalmıştır (Minc, 1995, s. 16). "Karaborsa ile resmi piyasayı birbirinden ayrıt edebilecek hiçbir kural yoktur (Minc, 1995, s. 20). Minc'e göre dönemin ideolojisi,

popülizm, milliyetçilik, kabilecilik ve bunlara ek olarak ekoloji ve bireycilik malzemelerinin tehlikeli bir karışımından oluşmaktadır (Minc, 1995, s. 36). Pasifik okyanusu hepsi nükleer uzay teknolojisine sahip dünyanın dört büyük devletinin çatıştığı bir alan haline gelecek ve bu durum ne yazık ki yıllar sonra atom savaşları da dahil silahlı çatışmaların sıradanlaşması tehlikesini içerecektir (Minc, 1995, s. 50-51). Minc Amerika'nı yeni konumlanması ile ilgili olarak şu noktaya işaret eder: "(…) yeni Amerika için Avrupa tarihin bir öznesi değil, ama bir nesnesidir…Ancak toprakları üzerinde dünya ölçekli olaylar meydana gelirse Amerika'yı ilgilendirir. (…)" (Minc, 1995, s. 51). Minc daha önce hiçbir zaman olmadığı kadar ekonominin egemen olduğu bir dünyada, ekonomik düzensizliğin eşi benzeri görülmemiş bir yoğunluğa ulaştığının unutulmaması gerektiğini vurgular (Minc, 1995, s. 55). 1970'li yılların başında geçilen dalgalı kur sisteminin liberal ekonomik sistemin doğal bir uzantısıymış gibi sunulmasının yanlışlığına ve bu durum ekonomi tarihi içinde bir istisna olduğuna işaret eder (Minc, 1995, s. 55). İlk Orta çağ döneminde bulanıklık ve belirsizlik "iki boyutlu bir mekân" ölçeğinde (…) hüküm sürerken, ikinci Orta çağ'la birlikte bu kez potansiyel mitolojik, gerçek, sembolik gibi nitelikleri içeren "sayısız boyutlu" bir mekân içinde geri gelmektedir (Minc, 1995, s. 63). Toplumsal yapılar giderek karmaşıklaşıp "gri alanlar" oluştururken, kurumlar giderek gerilemekte ve bu alanları düzenleme kapasitelerini yitirmektedirler. Minc'in yeni Orta çağ iddiasının temel varsayımı kapitalist ekonominin piyasa ile hukuk kurallarından oluşan kutuplar çerçevesinde düzenlendiği, demokrasiyle yönetilen modern ulus-devlet biçimlerinin yitirilmeye yüz tutmasıdır (Minc, 1995, s. 65). Teknoloji bu durumu kolaylaştırarak itici bir güç oluşturmuştur.

Alain Minc, Rönesans ve Aydınlanma Çağından bu yana yalpalamalar ve kesintiler olmakla birlikte aklın dünya görüşümüze hükmettiğini; akılla birlikte toplumun doğal olarak daha çok düzene ve örgütlenmeye gideceği inancının hüküm sürdüğünü ancak 'akıl kültü'nün Sovyetler Birliğinin çöküşüyle birlikte gelen 'yeni Orta çağ'la birlikte yerini hızla korkular, aşırılıklara kaçışlar ve hastalıklı ideolojilerin ortaya çıkabileceği bir ortama bıraktığını belirtmektedir (Minc, 1995, s. 84,85).

Minc'e göre bilinmeyen şeyin yarattığı baş dönmesi, ilkel düşüncelerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır; istikrarlı evrene yönelik analizler sofistike iken, değişken evrene ilkel tepkiler verilir (Minc, 1995, s. 97) Korkular ve ilkel düşünceler kolektif düşünceyi koşullandırır. Minc, popülizmin bu ilkelliğe bu geri dönüşünün içinde tomurcuklandığını ve umutsuzca tutarlılık arayışı içine girmiş olan karmakarışık bir topluma uygun düşen bir yaklaşım olduğunu ifade eder (Minc, 1995, s. 97). Minc'in ifade ettiği koşullarda popülizm, seçkinlerin egemenliğine, teknokratik iktidara, sanayi modeline bir tepki olarak yaratılan ekolojik patlama ve etnik diriliş temellidir. Teknofeodalizmde ise teknoloji temelli seçkinlerin egemenliğine yönelik popülist bir tepkiselliğin bulunduğu söylenemez.

Minc özetle (1995, s.8), Yeni Ortaçağ'ın temel özelliklerini, Örgütlü sistemlerin yokluğu, Her türlü merkezin kayboluşu, zengin toplumların mafyalar ve yolsuzluklarla kemirilmesi, aklın kurucu ilke olarak silinmesi yerini ilkel ideolojilerin ve batıl inançların alması, krizlerin spazmların ve sarsıntıların sanki gündelik yaşamımızın dekoru gibi geri gelişi, düzenli evren giderek daha küçük bir yere sahip

olurken bizlerin eylem ve analiz olanaklarımıza duyarsızlaşan alanların daha büyük bir yer kaplaması olarak ifade eder ve çalışmasında bu noktalarda açıklamalar sunmaktadır.

Teknofeodalizm bağlamında bir kaygının dile getirildiği erken çalışmalardan olan "Feodal Baronların Dönüşü" başlıklı gazete yazısında Larry Elliot (1996, s. 23), Sovyetler Birliğinin çöküşünün refah içindeki elit azınlık için olumlu olduğunu ancak bunun eşitsizlikte bir patlama pahasına gerçekleştiğini belirtir. G7 ülkelerinin temsilcileri toplandıklarında eşitsizlikle mücadele edeceklerine dair demeçler vermekle birlikte bununla ilgili bir önlem almamaktadırlar. Elliot'ın yazısında sorun olarak gördüğü noktalardan birisi şudur: Tarihin her döneminde ilerlemiş ve başarılı toplumlar aynı zamanda eşitsizliğin sürdüğü toplumlar olmuşlardı. Bu toplumların politik yapıları ekonomik çerçeveleriyle uyumluydu. Eşitsizlik kölelik sisteminde sorun yaratmayabilir ancak demokrasinin kabul edildiği toplumlarda eşitsizlik önemli bir problemdir.

Elliot, Lester Thurrow'un[58] kitabında ifade ettiği tezine gönderme yaparak; kamusal alanın çöküşü ve özel alana geri çekilme, kamusal güvenlikten çok özel güvenliğe bütçe ayrılması, Batıl İnançlara, mistisizme ve köktendinciliğe yönelimle birlikte Batı'nın yeni bir Karanlık Çağın eşiğinde olabileceğini belirtmiştir. Roma İmparatorluğunun çöküşü, ekonomik büyümenin durmasıyla altyapıyı destekleyecek paranın kalmamasından, zenginlerin vergi vermek istememesinden ve böylece, çöküşün kendi kendisini beslemesinden kaynaklanmıştır. Böylece yaşam standartları düşmüş, çalışmak daha zorlaşmış ve üretici bir faaliyet olmaktan çıkmıştır. Roma'nın üstün yol, su ve kanalizasyon sistemleri bozulmaya terk edilmiştir. Elliot Thurrow'un tezinde belirttiği üzere bu durumun son 20 yıldır Amerika'nın kamusal altyapısı için de geçerli olduğunu vurgulamaktadır. Thurrow'un belirttiği bir diğer nokta Orta çağlarda halkın sürekli olarak suç korkusu içinde yaşamasıdır.

Elliot, Thurow'un tezini tümden kabul etmesek de; vergi sisteminin gelir eşitsizliğini önlemek üzere düzeltilmesi, kamusal alanın inşa edilmesi, küresel kapitalist pazarların denetlenmesi gibi devam eden sorunların mevcudiyeti konusunda neden daha fazla ses çıkarılmadığının sorgulanması gerektiğini; eşitsizlik, eşitsizlik konusunda kayıt tutulmaya başlandığından itibaren en yüksek dereceye ulaşmışken güncel politikaları destekleyenlerin, bu durumda bir problem görmeyenlerin kimler olduğunun sorulması gerektiğine işaret eder. Elliot'ın cevabı; bu kişilerin güçlü, zengin, kendi özel güvenlikli korumalı alanlarında yaşayan, fırsat bulduklarında vergi vermeyen[59] "yeni feodal baronlar" olduklarıdır. Bunlar ise günümüzde teknoloji temelli kapitalist sınıftır (Elliot, 1996, s. 23).

[58] Lester Thurow (1996), *The Future of Capitalism: How Today's Economic Forces Shape Tomorrow's World*. Sydney: Allen and Unwin.

[59] Konu ile ilgili haber için bkz. https://www.propublica.org/article/the-secret-irs-files-trove-of-never-before-seen-records-reveal-how-the-wealthiest-avoid-income-tax İlgili bir diğer yazı için bkz.

Günümüzde teknofeodalizm, "yeni Orta çağ mı?" tartışmalarında öne geçen kavramdır. Yanis Varoufakis 2008 krizini başlangıç noktası olarak almaktadır. 2009'da G7 ülkelerinin merkez bankalarının küresel ekonominin akışını canlandırmak için para basma kapasitelerini birleştirmelerinin ardından kapitalist sistemin işleyişinde bir süreksizliğin ortaya çıktığına işaret etmektedir (Varoufakis, 2021). Bu dönemden itibaren, küresel ekonominin motoru merkez bankasının sürekli para basmasına bağlıyken, değer çıkarımı (*value extraction*) piyasadan çok dijital platformlara kaymıştır (Varoufakis, 2021). Bu dijital platformlar ise artık oligopolistik şirketler gibi değil, özel mülkler gibi işlemektedir. Dijital platformlar, özel sermaye oluşturmanın odağı olarak piyasaların yerini alırken; tarihte ilk kez hemen herkes bu şirketler için bedava sermaye üretmektedir (Varoufakis, 2021).

Yeni teknolojilerin hafıza, dikkat, duygular, özel ilişkiler, ücretlendirilmeyen kullanıcı emeği gibi somut olmayan ancak kamusal alanı, eleştirel düşünceyi, demokrasinin işleyişini etkileyen endüstriyel kapitalizmden farklı türde hammaddelerinin olması konunu ayrıntılı olarak ele alınmasını gerektirmektedir. Bu çalışma bağlamında teknofeodalizm kavramı bağlamında yapılan eleştiri bir kanıtlama amacı taşımamakta, içinde bulunduğumuz kültürü sorgulama bağlamında bir katkı sağlaması umulmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışmada yeni *Örümcek-Adam* film serilerinin bir yandan kapitalizmin teknolojik biçimine yönelik eleştirel bir yaklaşım sunan, diğer yandan eleştirdiği olguların meşrulaştırılmasına hizmet eden hegemonik nitelikte kültürel metinler olduğu iddiası üzerinden bir inceleme yapılacaktır. Bu amaç doğrultusunda film özellikle meşrulaştırmaya hizmet eden bir anlatı olarak ele alınacaktır. *Örümcek-Adam: Evden Uzakta* filmi bildiride belirli bakımlardan sosyolojik ve ideolojik film eleştirisi yaklaşımına göre incelenmektedir.

Kısaca hatırlanacak olursa sosyolojik eleştiri, filmlerin Sosyal Bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılması yoluyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirilmesini amaçlayan yaklaşım olarak tanımlanabilir (Özden, 2004, s. 153,154). Sosyolojik yaklaşım elbette filmlerin üretildiği endüstriyel koşulların ve üretim ilişkilerinin incelenmesini, izleyicilerin filmleri nasıl alımladığının ortaya konulmasını da gerektirmektedir. Ayrıca "filmlerin bir toplumun değer yargılarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü" (Özden, 2004, s. 154) oldukları kabul edildiğinde sosyolojik çözümlemenin başarılı olması için filmlerin içinde üretildiği toplumların tarihsel ve kültürel yapıları hakkında derinlemesine bir kavrayışa da ihtiyaç olacaktır. Bununla birlikte bu çalışma sosyolojik yaklaşım çerçevesinde "toplumsal yapı içindeki öğelerle film içerikleri arasındaki ilişkiler;

https://www.forbes.com/sites/eriksherman/2021/06/24/billionaires-or-corporations-big-talk-on-taxes-ignores-how-little-they-pay/?sh=50bf7b35b54a

toplumsal değerlerin filmlere nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı; egemen kültürün kendisini filmler aracılığıyla nasıl yeniden ürettiği" (Özden, 2004, s. 155-160) bağlamlarında filmin içeriğinin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. Sosyolojik yaklaşım betimleyici özellikte bir analiz sunmaktadır. Bu yaklaşıma ek olarak İdeolojik Yaklaşım ise filmleri ideolojik belirlemeler altında çalışan endüstriyel bir uygulama alanı, egemen ideolojinin yaygınlaşması ve kendini sürdürmesi işlevini yerine getiren bir anlatı sistemi ve bu sistemin yerine getirilmesini sağlayan gösterim koşulları çerçevesinde incelemektedir (Özden, 2004, s. 165). İdeolojik ve Sosyolojik yaklaşım pek çok noktada örtüşmektedir. Aralarındaki ayrım Sosyolojik yaklaşımın mutlaka eleştirel olmak zorunda olmamasıdır. Filmlerin içinde üretildiği toplumların makro düzeyde tarihsel ve kültürel arka planlarını da göz önünde bulunduran Yorumsamacı bir anlayış sunan analizlerin yapılması da mümkündür[60]. İdeolojik yaklaşım ise var olan toplumsal yapıya yönelik eleştirel bir bakışı zorunlu kılmaktadır. İdeolojik yaklaşımın bir diğer farkı izleyicinin filmden aldığı hazzın mutlaka ideolojik bir yönü olduğunu varsaymasıdır. Bu çalışmada filmin incelenmesinde İdeolojik yaklaşım hem popüler bir kültür ürünü olan *Örümcek-Adam* filmlerine yönelik eleştirel bir okuma yapılması, hem de çalışmanın çıkış noktasında problem olarak kendisini gösteren çatışmanın saptanmasında Marksist yaklaşımın kullanılması nedeniyle tercih edilmiştir. İdeolojik yaklaşımın temel işleyişini Özden'den (Özden, 2004, s. 169) hareketle şöyle ifade etmek mümkündür. İlk aşamada izleyicinin her film izleyişinde filmsel söylem aracılığıyla belirli bir bilgi ve ideoloji konumlanmasına yerleştirildiği varsayılmaktadır. Filmsel söylem, toplumsal düzene ilişkin bilgiyi, temsiller olarak somut görünümler içinde ve kodlamalar aracılığıyla izleyiciye sunulmaktadır. İzleyici ise bunun sonucunda kendisine sunulan kültürel temsilleri içselleştirmekte ve bunların temsil ettiği değerler sistemini de benimseyerek ideolojik konumlandırılmasını gerçekleştirmiş olmaktadır.

Burada ek olarak bazı kavramların kısaca hatırlanması faydalı olacaktır. Filmsel söylem (*cinematic discourse*), film biçimine özgü tüm anlatım olanaklarının bir bütünü olarak ifade edilebilir. Sinematografi, mizansenin düzenlenmesi, kurgu ve ses olanaklarının kullanılması gibi anlatı ve diyalogla sınırlı olmayan, filmi film yapan tüm özellikler filmsel söylemi oluşturmaktadır. Temsil ve kodlama kavramları da filmsel söyleme bağlı olarak düşünülmelidir. Sinemada temsil ve kodlama olanakları yalnızca oyunculuklara bağlı görsel unsurlarla sınırlı değildir. Yönetmen/film yapımcısı filmin biçimsel boyutunu kullanarak 'görünenden fazlasını' izleyiciye anlatır. Ayrıca temsilin (representation) bir kopya olmaktan daha çok bir "mevcut kılma" olduğunun, temsillerin kaçınılmaz bir biçimde seçiciliğinin (Chandler & Munday, 2018, s. 398) yani gerçekliğin ya da soyut bir olgunun belirli bir boyutunun izleyiciye gösterilmek üzere tercih edildiğinin hatırlanması önemlidir.

[60] Max Weber'in çalışmaları bu bağlamda örnek olarak verilebilir.

Yöntem konusunda ideolojik ve hegemonik[61] metinler arasındaki farkın çalışma özelinde ifade edilmesi de gerekmektedir. İdeolojik metinler belirli bir hakimiyet grubunun çıkarlarını dile getirirler. Bunu katı bir biçimde yapmaktadırlar. Bu katılık, ideolojik bir metin farklı bakış açılarına, çıkar gruplarına ve yaşam biçimlerine kapalı bir metin olması anlamına gelmektedir. Hegemonik metinlerde ise neden belirli bir grubun hakimiyetinin baskın olması gerektiğine dair 'sağduyuya' hitap eden bir argüman geliştirilir. Bu metinlerde çıkarları egemenlerinkinden farklı olanların bakış açılarını da ortaya konulabilir. Ancak sonuçta izleyici farklı olasılıkları da görmekle birlikte yine de belirli bir grubun egemen olmasına 'rıza' gösterecektir. Hegemonyanın, siyasi, sosyal ve politik güçlerin birbirine girmesi (Berger, 2018, s. 56) anlamını içermesi de çalışma bakımından önemlidir. Demir-Adam/Tony Stark bu anlamda hegemonik bir karakterdir.

Özetlenecek olursa, bildiride 'çalışma kültürü' gibi sosyolojik içerikli bir kavramdan yola çıkılarak, filmlerdeki üretim ilişkilerinin ve çalışmaya yönelik olarak karakterlerin tutumlarının ortaya konulması; teknokapitalizm bağlamında filmsel söylem aracılığıyla hangi 'değerlerin' ve ne tür bir kültürün yeniden üretildiği; filmlerde yeniden üretilen kültür ve değerlerin teknofeodalizm kavramına dair bir kodlama içerip içermediği, içeriyorsa bunun nasıl ortaya konulduğu ve sonuçta filmlerde güncel üretim ilişkileri, değer yargıları, idealler ve dünya görüşlerine dair nasıl bir tablonun ortaya çıktığının araştırılması amaçlanmaktadır. Araştırma soruları aşağıda belirtilmiştir:

Filmde tekno-kapitalizmin şekillendirdiği toplumsal yapının özelliklerinin nasıl temsil edilmiştir?

Filme göre tekno-kapitalist toplumsal yapıda hangi kültürel değerler önceliklidir?

Filmde Teknofeodalizme dair nasıl bir kodlama söz konusudur?

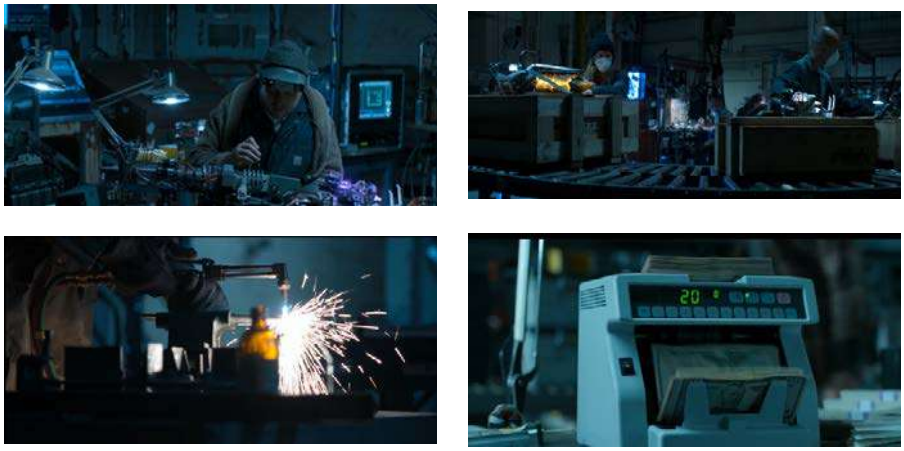
Filmde Küreselleşme ve Teknofeodalizm arasındaki ilişkiye dair söylem nasıl inşa edilmiştir?

Örümcek-Adam: Eve Dönüş Filminde Teknokapitalist Toplumsal Yapının Temsili:

Serinin ilk filmi, yeni *Örümcek-Adam* film evrenine girişimizi sağlar. Filmde çatışmanın tarafları ve nedeni filmin teknokapitalizm bağlamında incelenmesinin nedenidir. Chitauri İstilasında yaşanan ortak yıkımdan kalan uzay teknolojisi (değerli hammadde) çatışmanın tarafları olan Demir-Adam ve Akbaba arasındaki çatışmanın nedenidir. Çatışmanın taraflarını oluşturan iki karakter farklı türde kapitalistler olarak temsil edilmişlerdir. Birleşik Devletlere bağlı Hasar-Kontrol Departmanı çatışmada Demir-Adam'ın tarafında yer alan resmi kurumdur.

[61] Hegemonya kısaca, "(…) bir yandan alternatifleri dışlarken, asimile ederken ve dönüştürürken kendi ideolojisini ortak duyu olarak yansıtmak aracılığıyla rızayı inşa etmek (…)" olarak tanımlanabilir (Chandler & Munday, 2018, s. 182)

Karakterler kapitalist toplum yapısına göre konumları üretim ilişkilerinin ve sermaye döngüsünün işleyişi bağlamında belirlenebilir. Buna göre Akbaba karakteri hammaddeyi somut olarak silah üretimi için kullanmakta, bu silahları kentte küçük çapta örgütlenen suç çetelerine pazarladığı görülmektedir. Akbaba'nın sermaye döngüsü hammadde-meta-para olarak işlemektedir. Üretim ilişkilerindeki dönüşüm el emeğine dayanan küçük bir atölyeden, otomasyona geçişle temsil edilmektedir.



Şekil 1: Akbaba'nın temsil ettiği kapitalist üretim biçimi

Filmde Akbaba ile çalışanları arasındaki ilişkiler birincil düzeyde ilişkiler olarak betimlenirken, Demir-Adam ve çalışanları arasında daha mesafeli bir ilişki olduğu ima edilir. Tony Stark filmin belirli noktalarında İntikamcılar üyelerinden maaşlı çalışanlar olarak söz eder. Peter Parker'la olan ilişkisi birincil ilişkilere yakınmış gibi görünse de aralarındaki iletişimde Happy Hogan (John Favreau) karakterinin aracılık etmesi, çok gerekmedikçe yüz yüze görüşme yapmaması, işleri istediği gibi yapmadığı zaman Peter'a verdiği kostümü geri alması gibi durumlar, üretim ilişkileri dışında bir araya gelmemeleri nedeniyle aralarındaki ilişkinin işçi-işveren ilişkisinin ötesinde olduğuna dair somut bir ipucu yoktur. Teknokapitalistin sermayeleri arasında bilgi ve yaratıcılık bulunmaktadır. Bunlar ise Peter Parker'da mevcuttur. Tony ile aralarındaki ilişki Peter'ın bu özellikleri nedeniyle başlamış ve Peter'ın emek gücü Tony'nin çıkarları hizmetine sunulan bir kaynak olmuştur. Tony Stark'ın sermaye döngüsü, bir endüstriyel kapitalistinkinden farklı işlemektedir. Kullanılan kaynaklar ve üretilen meta farklıdır. Filmde Örümcek-Adam'ın kostüm arayüzü Karen (Jennifer Connelly), dili çok iyi konuşabilmekte, New York Polis Teşkilatı kayıtlarına ulaşabilmekte, X-Işınlarıyla görebilmekte, olası bir hedefi vurma konusunda en doğru hesapları yapabilmektedir. B.A.R.F. (Binarily Augmented Retro-Framing) isimli holografik yanılsama teknolojisi, "kullanıcının hipokampüsüyle bağlantı kuran karmaşık bir holografik sisteme dayanır. Kullanan kişinin belirli bir travmatik anıyı bulmasına ve bu anıyı harici bir altyapıya yansıtmadan önce değiştirmesine izin verir. Değiştirilen yansıma sayesinde,

kişi travmatik deneyimleri başarıyla yeniden deneyimleyebilir ve üstesinden gelme ihtimali doğabilir" (Marvel Cinematic Universe Wiki, 2016).

Tony Stark'ın temsil ettiği kapitalist bir yandan Hindistan'da bir törene katılırken, geliştirdiği teknolojiyle aynı anda dünyanın başka bir yerinde işlerini yürütebilir. Akbaba'nın aksine asla çalışmıyormuş gibi görünmektedir. İşleri başkaları onun için yürütmektedir. Örneğin hükümetin ve Stark Endüstrilerinin ortak girişimi olan Hasar Kontrol Departmanında çalışan görevliler, uzaylı ve dünya dışı maddelerin toplanması ve depolanması işini yürütmek için görevlendirilmişlerdir. Happy Hogan İntikamcılar binasının içindekileri yeni merkeze taşımakla görevlidir.

Şekil 2: Tony Stark'ın temsil ettiği kapitalistin filmdeki imgeleri

Filmde Örümcek-Adam da dahil diğer herkes Tony Stark'ın "özel mülkiyet"inden sorumludur. Özel Mülkiyet sorunu film anlatısının temelinde yer alır. Filmde her an görünür kılınmıştır. Örneğin taşınma sahnesinde Happy bir işçiye "bırak onu. Onun fiyatı seni de beni de aşar" demektedir[62]. Tony Stark, kostümdeki çağrı cihazını çıkaran ve bunu yaptıktan sonraki çatışmalarında hayatı tehlikeye giren Peter Parker'a "arkamdan gizlice iş çevirmek için milyon dolarlık kostümü mü 'hack'ledin?" diye sorması tam bir işveren yaklaşımıdır. Stark Endüstrilerinde üretilen İmalatçı (Fabricator) ile kolaylıkla karmaşık yapıda bir kostüm ya da silah yapılabilmektedir.[63] Sermaye döngüsü ise somut olmayan hammaddelerin işlenmesine dayanır. Akbaba'nın küçük çetelere silah satması bir tehlike olarak sunulurken, Tony Stark'ın E.D.I.T.H ile dünyanın her yerini, sadece bir göz

[62] İntikamcılar binasının taşınma sahnesi ile İntikamcılar maskesi takmış küçük çaplı bir çetenin ATM'yi soyması çağrışımsal/koşut kurguya örnek olarak verilebilir. Filmdeki eleştirel yaklaşımın kanıtı olabilecek tekniklere bir örnektir.

[63] Çalışmada bakılan perspektifte Quentin Beck (Jake Gylenhaal), William Ginter Liva (Peter Billingsley) gibi aşırı nitelikli çalışanların rahatlıkla işten çıkarılabilmesinin nedenleri arasında, zaten üretilmiş olan böyle bir cihazla oldukça karmaşık tasarımların yaratılabilmesinin mümkün olması sayılabilir.

hareketiyle işaret ederek yok edebileceği bir tür "uzay kalesi" olan Stark Endüstrileri Uydulara her an erişimi bulunmaktadır.

Filmde çalışma kültürü bağlamında kostüm önemli bir işlev görmektedir. Kostüme yerleştirilen çağrı cihazıyla Tony Stark istediği zaman Peter Parker/Örümcek-Adam'a ulaşabilmektedir. Ayrıca "Bebek Takip Protokolü" olarak adlandırılan yazılımla Peter Parker'ın bütün yaşamı kayıt altına alınmaktadır.

Filmde Peter Parker'ın yaşadığı Queens Mahallesi, daha başlangıçta bir idealleştirme ve nostalji kaynağı olarak sunulmuştur. Çünkü filmin sonunda, film boyunca arzuladığı ve çabaladığı İntikamcıların bir üyesi olma fırsatı sunulduğunda reddederek döneceği "evi" bu mahalledir. Bu mahalle Stark Endüstrilerinde staj yapması sonrasında karşılaştığı tüm çatışmalardan uzak, insanların birbirini tanıdığı, komşuluk ilişkilerinin olduğu, büyük suç olaylarının söz konusu olmadığı tipik bir mahalle biçiminde temsil edilmiştir. Tony Stark'ın teknokapitalist alanı öncelikli olarak steril bir görünüm ve mekânlarda mesafe izlenimi oluşturulmasıyla temsil edilmektedir. Mahalle daha sıcak tonlarda, Stark'la ilgili mekanlar ise soğuk tonlarda aydınlatma ve renk tasarımına sahiptir.

Filmde Peter Parker'ın yanı sıra Midtown Bilim ve Teknoloji Lisesi'nde öğrenim gören diğer öğrenciler de sürekli olarak bir çaba içindedirler. Akbaba'nın, Peter'la aynı lisede okuyan kızı Liz (Laura Harrier) katıldıkları Akademik Dekatlon'u "geleceği" olarak görür ve çok ciddiye almaktadır. Mezuniyet Balosuna gitmek üzere arabada oldukları sahnede Liz'in babası "geleceklerini planlayıp, planlamadıklarını" sorar. Liz Peter'ın Stark Endüstrilerinde staj yaptığını söyler. Filmde Liz ve Peter farklı bağlamlarda da olsa geleceklerini en çok düşünen ve çabalayan iki karakterdir. Adrian Toomes/Akbaba'nın en önemli motivasyonu kızına bir gelecek sunabilmektir. Filmin açılış kısmındaki montaj sekansında ima edildiği üzere bir zanaatkârdan sanayiciye dönüşerek sınıf atlamış olmakla birlikte Toomes "sınıf bilinci" olan bir karakterdir[64]. Peter'la aralarında geçecek olan son çatışmaya geçmeden önce Peter'a söyledikleri de bu durumu vurgulamaktadır: "Gençsin. Dünyanın nasıl işlediğini bilmiyorsun. O küçük oyuncaklarının… O güçlü ve zengin adamlar Peter… Onların arkasını toplarız. Artıklarını yemek zorunda kalırız[65]…." Akbaba Peter'la aralarındaki sınıfsal ortaklığın altını çizer. Taşınan İntikamcılar binasına ait eşyaların yüklendiği uçaktan alacakları tek bir kutunun bile kendi ailesinin ve çalışanlarının (hepimizin) hayatını kurtaracağını söyler. Ancak Peter'la aralarındaki çatışma sonrasında Peter Stark Endüstrilerinin mülkiyetini korur. Aynı zamanda yasaya uygun hareket ederek Akbaba'yı resmi yetkililere teslim eder.

Burada filmle ilgili belirtilenlerden hareket edilerek ifade edilmek istenenler özetlenecek olursa, filmde teknokapitalizme dair çizilen tabloda, özel girişimciyi ve sermayesi ön planda görülmektedir.

[64] Filmdeki karakterleri sınıfsal bağlamda inceleyen bir makale için bkz. Dulude, K. (2021). The Subtle Classism of Spider-Man: Homecoming and Our Culture Industry. *The Macksey Journal,* Article 27.

[65] Akbaba karakteri orijinal çizgi romanda (1963) film uyarlamasından farklı olarak yaşlanmakla ilgili varoluşsal krizleri olan dahi bir elektrik mühendisidir. Sınıfsal konumlandırma film uyarlamasına aittir.

Hükümet ve resmi kuruluşlar ise özel girişimciyi destekleyici bir konumdadır. Film boyunca teknolojinin gözetleme, kontrol ve denetim alanlarında hakimiyetini kurduğu ortaya konulmuştur. Bu bakımdan filmde teknoloji ve kapitalizmin yanı sıra siyasi, sosyal ve kültürel güçlerin de Demir-Adam/Tony Stark karakteri üzerinden iç içe geçtiğini görmekteyiz. Demir-Adam hem bilim hem siyaset hem de teknoloji konusunda hegemonik bir iktidara sahiptir.

ÖRÜMCEK-ADAM: EVDEN UZAKTA FİLMİNDE TEKNOFEODALİST TOPLUMSAL YAPIYA DAİR KODLAR

Çalışmada incelenen filmler, "ticari amaçlarla devam filmi olarak ve farklı mecralarda yer alabilecek şekilde (dolayısıyla bir transmedya anlatısı olarak) tasarlanmışlardır (Tuğan, 2020, s. 556). *Örümcek-Adam: Evden Uzakta* filmi öykü olarak *Avengers: Endgame (2019, A. Russo ve J. Russo)* filminde Demir-Adam/Tony Stark'ın ölümünün ardından devam eder. Tony Stark Thanos (Josh Brolin) tarafından yıkıma uğrayan evrenin kurtuluşu için kendisini feda etmiştir. Böylece İntikamcılar Birliği de kayıplarla birlikte artık dağılmıştır.

'Yeni Orta çağ' ya da 'teknofeodalizm' ile ilgili tartışmalar, Sovyetler Birliğinin çöküşünü (Minc) ya da 2008 yılında Amerika'da başlayan Küresel Ekonomik Krizini başlangıç noktası olarak alır (Varoufakis, 2021). Bu noktalardan itibaren ekonomik ve politik alandaki yapılanmaların feodalist toplumsal yapıdakine benzer şekilde geliştiği, liberal politik ve kapitalist ekonomik sistemin işleyişini sağlayan mekanizmaların aşınarak yok olduğu görüşü ileri sürülür. *Örümcek-Adam: Evden Uzakta* filminde nasıl temsil edildiği tartışılacak olan 'yeni-Orta çağ' olgusu film evreninde büyük bir merkezi kurumun, İntikamcılar Birliğinin dağılmasından sonra ortaya çıkmıştır. Filmde teknofeodalizme dair göstergesel ve anlatısal düzeylerde kodlamalar mevcuttur.

FİLMİN MEKÂNLARI

Filmin açılışında yapım şirketi Columbia'nın logosundan boş bir arazide Meryem Ana figürünü çağrıştıran bir heykele geçiş yapılır. Issız arazide hızla ilerleyen otomobil az sonra görülecek olan yıkım manzarasıyla da tezatlık oluşturacaktır. Yıkılan binaların arasında kilisenin de bulunması vurgulanır. Burası Meksika'nın Ixtenco kasabasıdır. Kasabayla ilgili bilgilere bakıldığında nüfusun geleneksel Otomi kabilesinden oluştuğu, etnik kimliklerin, gelenek ve göreneklerin sürdürüldüğü biraz izole bir yerleşim olduğu öğrenilmektedir (Ixtenco, 2021). Ixtenco, Tlaxcala Eyaletinin en yoksul bölgelerinden birisi olup, başlıca geçim kaynaklarını tarım ve hayvancılık oluşturmaktadır (Ixtenco, 2021). Seride "ev" olarak referans verilen New York'tan ve özellikle de Queens'den çok uzakta olunduğu hissi boş araziler boyunca ilerleyen otomobil ve Ixtenco ve Queens'in mekânsal farklılığı uyandırılmaktadır. Filmin antagonisti Quentin Beck/ Mysterio ile izleyicinin ilk kez tanışacağı mekân burasıdır.

Filmin evden uzakta olan ikinci mekânı İtalya-Venedik'tir. Venedik'te Orta çağ'la doğrudan bağlantılı bir kodlamanın mevcut olduğu söylenemez. Ancak Julius Dell'in "Roma'da Romalılar gibi yaşanır. Venedik'te ayaklarınız ıslanır" ya da Su Canavarının ortaya çıkmasının ardından "fen hocasıyım ama bu cadıların işi" diyalogları Orta çağ'la bağlantılı olarak düşünülebilir. Venedik'te ve sonrasında Prag'da maske ve karnaval motifleri karşımıza çıkmaktadır. Venedik filmde Peter Parker'ın ve medyanın Quentin Beck/Mysterio ile tanıştığı mekândır. Orta çağla asıl bağlantı bu karşılaşma sonrasında verilen tepkiler üzerinden kurulabilir. Filmde bir anda ortaya çıkan Elementler, 'yeni Orta çağ' ı karakterize eden şekilde, kaynağı belirsiz bir kaos ortamı yaratmakta, teknofeodalizmle bağdaştırılabilecek şekilde, ortaya çıkan bulanıklık ve belirsizlik analize uygun iki boyutlu mekân anlayışı içinde değil, "başka bir boyuttan gelmekte", "mitolojik ve sembolik" nitelikler taşımaktadır (Minc, 1995, s. 63). Daha doğrusu anlatının bu noktasında görünen düzeyde durum böyledir. Daha sonra Elementallerin Quentin Beck tarafından geliştirilen illüzyon teknolojisiyle ilgili olduğu anlaşılacaktır. Yanılsama olgusu filmin güçlü temaları arasındadır. Görünen yüzeyin arkasındakileri sorgulamak Peter Parker'ın karakter gelişimi için öğrenmek zorunda kaldığı becerilerden birisi olacaktır. Karşıt karakter Quentin Beck/Mysterio karakterinin yanılsamaları kullanma biçimi ise teknofeodalizmle doğrudan bağlantılıdır[66]. Bu konu ilerde tartışılmaktadır.

Filmde bir sonraki mekân Prag'dır. Doğu Alpler'den geçerek Prag'a ulaşacaklardır. Tur otobüsünde ilerledikleri sırada Peter, E.D.I.T.H. ('Even Death I'm The Hero' cümlesinin baş harflerinden oluşmaktadır.) isimli, gözlük biçimindeki, 'gerçekliği artırılmış güvenlik ve savunma sistemi' kullanıcı ara yüzü ile tanışır. E.D.I.T.H. bakışın (*gaze*), teknoloji ile bütünleşmesinin somutlaştığı bir ekipmandır. Peter'ın bakışını yönelttiği bireyin kullandığı telekomünikasyon ağı aracılığı ile kişisel bilgilerine ulaşabilmektedir. E.D.I.T.H. Peter Parker'la iletişiminde yüksek sesle, net cümleler kurulmasını istemiştir. Bir birey E.D.I.T.H. için 'Hedef' ya da değil olarak kodlanabilmektedir. Modernleşmiş toplumlarda bakışın halihazırda gözetleyen, 'ötekileştiren' yabancılaşmış bir bakış olduğu konusunda zengin bir literatür bulunduğu bilinmektedir. Teknoloji, bakış olgusuna, 'öteki' ile arasındaki mesafeyi daha fazla artıracak özellikler yüklemiştir. İşlemlerin elleri kullanarak yapılmaması E.D.I.T.H. ile adeta bir 'göz kırpma' derecesinde kolaylıkla üst düzeyde saldırı gerçekleştirebilmeyi sağlamıştır. E.D.I.T.H. üzerinden ifade edilebilecek bir diğer nokta; Peter Parker'ın yanıbaşındaki insanlara yabancılaşması ancak farklı mekânlar arasındaki mesafeyi adeta yok etmesidir. Peter'ın bakışı ve bir sözü, E.D.I.T.H.'in Stark Endüstrilerinin yörüngedeki uydusundan Doğu Alplere eşzamanlı olarak 'insansız hava aracı' saldırısında bulunabilmesini sağlamıştır. Stark Küresel Güvenlik Ağı adında her ne kadar 'güvenlik' sözcüğü geçse de tıpkı George Orwell'ın *1984* romanında olduğu gibi aslında tam tersi bir durum söz konusudur. Benzer şekilde Adorno ve Horkheimer'ın eleştirisinde olduğu gibi, film bağlamında da Aydınlanmanın ötesinde, teknoloji ile gelinen noktada uzayın artık tüm olasılıkları barındırabilecek canlı bir fantezi mekânı olarak

[66]Bu konu ilerde tartışılmaktadır.

betimlenmediği, şirketler tarafından parsellenmiş bir mekân olduğu görülmektedir. Uzayda üssü bulunan şirket sayısının azlığı ve filmde olduğu gibi ekonomik, politik ve teknolojik bağlamda hegemonik nitelikte tekel oluşturmaları ölçüsünde bu uydu üsler 'teknofeodal beylerin kaleleri' gibi işlev görmektedirler.

Prag'da maske ve karnaval motifinin anlatıdaki önemli bir dönüm noktasına işaret edecek şekilde kullanıldığı görülmektedir. Karnaval meydanı Ateş elementinin (Molten Man) saldırısına uğraması, bir bakıma karnaval ateşinin sembolik kullanımıdır. Avrupa karnavallarında hemen her zaman cehennem olarak adlandırılan özel bir yapı bulunmakta; karnaval ateşi dünyayı aynı anda yıkan ve yenileyen bir imge olarak kabul edilmektedir (Bakhtin, 2001, s. 243). Peter Parker'ın Meydanda bulunan Lieberec Belediye Binasının tepesinden karnavala katılanları izlemesi, Örümcek-Adam bağlamında ikonik olsa da, hemen öncesinde Ned'in (Jacob Batalon) "hepimiz senin ellerindeyiz Peter" diyaloğu nedeniyle Peter ve diğerleri arasındaki güç eşitsizliğini de göstermektedir.

Şekil 3: Peter Parker Dr. E. Benese Meydanında her şeyden habersiz halkı gözetlemektedir.

Ateş elementinin saldırısının bertaraf edilmesinin ardından Quentin Beck filmdeki karakterler için olmasa da izleyici için 'maske'sini çıkaracaktır. Bu filmde önemli bir dönüm noktasıdır. Filmde ayrıca eğlence biçimi olarak karnaval ve opera arasında sınıfsal farklılığa işaret edecek şekilde bir ikili karşıtlık kurulmuştur.

Berlin Quentin Beck ve Peter Parker'ın ilk kez çatışma yaşadığı mekandır. Burada kente dair imgeler, özellikle Nick Fury'nin karargâhı burada olduğu için geleneksel Avrupa ve Orta çağ imgesiyle bağlantılı değildir.

Hollanda'da Broek Op Langedjik isimli küçük kasaba ise 'Pazar yeri' imgesini sunar. Burada Peter Parker, büyük çatışmaya hazırlanmasını sağlayacak psikolojik ve ekipman desteğine kavuşur.

Filmin Üçüncü Perdesinin geçtiği mekân olan Londra'da ise Londra Kulesi[67] Orta çağla bağlantılı bir imge olarak düşünülebilir. Burada gerçekleşen çatışma sırasında tarihi eserler Orta çağ imgelerini çağrıştıracak şekilde silah olarak kullanılmıştır.

Şekil 4: Son çatışmada teknolojik niteliği olmayan silahlar da kullanılır.

FİLMDEKİ ÖRGÜTLENME BİÇİMLERİ

Çalışmanın iddiasına göre yeni Orta çağ, yasal kurumsal otoriteleri geri plana iterek hukuk dışı işleyen 'gri alanların' çoğalması sonucunu doğurmuştu. Teknoloji ise bu süreci destekleyici bir işlev görmekteydi. Bu bağlamda filmde İntikamcılar Birliği sonrası örgütsel yapılanmalar olarak Nick Fury'nin ve Quentin Beck'in ekiplerinin nasıl işlediği ele alınabilir.

Nick Fury ve ekibi ilk olarak Venedik'te bir su kanalının içine inşa edilmiş gizli karargâhta Peter Parker ve izleyiciyle tanıştırılırlar. Maria Hill (Cobbie Smulders) S.H.I.E.L.D. 'den dolayı zaten tanınmaktadır. Rus kökenli olduğu vurgulanan Dimitri Smerdyakov (Numan Acar) ekipteki öne çıkan elemanlardır[68]. Karargâh loş bir aydınlatmaya sahiptir. Mekân özelliklerinden dolayı basık, alçak tavanlıdır. İçerisi bilgisayarlar, ekranlar ve çeşitli teknolojik cihazlarla doludur. Hologram teknolojisi sıklıkla kullanılmaktadır.

Nick Fury ve ekibi okul gezisinin güzergâhını tehlikeli olmasına rağmen Peter Parker'a erişimlerinin kolaylaşması için yasal olmayan şekillerde verilerle oynayarak yeniden düzenler. Peter'a ulaşmak için gece okulla birlikte kaldıkları otele gelerek Ned'i bayıltır. Peter'ı iki defa isteği dışında kaçırır.

[67] Londra Kulesi 1066 yılında Fatih William tarafından Norman gücünün sembolü olarak inşa ettirilmiş, o dönemde günümüze kraliyet sembolü haline gelmiş bir tarihsel binadır. Kule Köprüsü ise 1894 senesinde açılmıştır. Bu bakımdan Orta çağ temasıyla bağlantılı değil, sadece ikonik bir turistik mekan olarak kullanılmıştır.

[68] Film bu noktada Midtown Bilim ve Teknoloji Lisesi öğrencilerini betimlerken dikkat ettiği siyaseten doğrucu yaklaşım yerine 'Rus Mafyası' Üyesini çağrıştıracak bir basmakalıp (stereotip) tipleme kullanmıştır.

Filmin açılışından itibaren Peter Parker'ın 'dramatik gereksinimi' tatil yapmaktır. Karşısına bu durumla ilgili engeller çıkmaktadır. Peter mutlaka Nick Fury'nin telefonlarına bakmak zorundadır. 'Nick Fury'yi meşgule alamaz'. Ateş elementinin yenilmesinden sonra Nick Fury Peter Parker'a şunları söyler:

"Tony Stark seni seçti. Seni bir 'İntikamcı' yaptı. Yeteneklisin ama burada olmamak istemiştin. … Seni de Berlin'de isterim ama bu işi yapıp yapmayacağına karar vermen gerek. … Bana o lazım. Dünyaya o lazım. Stark yanılmış olabilir. Yanıldı mı? Karar senin."

Bu diyalogların benzerleri çalışma ve öznellik arasındaki bağın sıkılaştırıldığı 1980'li yılların Hollywood Filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan türdendir. Örümcek-Adam film serileri için işin her şeyin önüne geçmesi bakımından bu durum bir ilki oluşturmaktadır.

Çalışma kültürü bakımından ise Nick Fury ve ekibi ile Peter Parker arasındaki ilişki bağlamında en dikkat çekici olan nokta Peter Parker'ın çalışmamak[69] gibi bir seçeneğinin olmayışıdır. Bu durum tıpkı feodalist yapıda derebeylerine yaşamsal olarak bağlı serflerle benzer bir durumdadır. Bunu Quentin Beck ile barda yaptıkları konuşmada Peter'ın söyledikleri üzerinden de görmek mümkündür:

"Tony benim için çok şey yaptı. Ona ve herkese borçluyum. Bay Stark bana daha fazlası olmam için bir şans tanıdı. Ondan daha iyi olmamı istiyordu. Fury'de böyle olmamı istiyor."

Bu diyalog tipik kapitalist bireyci ideolojinin ifadesidir. Ancak bunun da ötesinde "kendinden daha fazlası" olmanın ölçütlerinin tek bir kişi tarafından (Tony Stark) belirleniyor olması; çalışmanın her an kendini ya da yakınlarını kaybetme riskini barındırıyor olması ve yukarda da belirtildiği gibi 'istememek' gibi bir şansının bulunmaması; durumun kapitalist ideolojinin ötesine taşındığını düşündürtmektedir. Örneğin Nick Fury ikinci kez Peter Parker'ı kaçırarak karargâhına getirdiğinde Peter can güvenliği ile ilgili endişelerini belirtir. Nick Fury ise "Hem tur otobüsüne drone saldırısında bulundun, hem de arkadaşlarını inciteceğiz diye mi korkuyorsun?" cevabını verir. Filmin en sonunda anlaşılacağı üzere Nick Fury görünümüne sahip olan aslında bir şekilde değiştiren olan Skrull ırkından kumandan Talos'tur[70].

Yalnızca bir tür yeraltı örgütlenmesi konumunda kalan Nick Fury ve ekibi değil, filmde temsil edilen kurumsal yapılar da eşit derecede güvensizlik oluşturmaktadır. Nick Fury'nin ekibi, eğitimcilere göre

[69] Peter'ın yaptığı, 'çalışma'dır. Zihin ve beden emeğini kullanmasının yanı sıra sosyal sermayesini de kullanarak (Ned) Tony Stark'ın 'özel mülkiyet'ini (E.D.I.T.H.) korumaktadır. Güvenlik hizmeti sağlamaktadır. Ek olarak serinin birinci filminde Ned ve Peter arasında geçen diyalogda Peter Örümcek-Adam olmanın Stark Stajı ile aynı şey olduğunu belirtmiştir.

[70] Skrull'lar teknolojik olarak üstün ve aynı zamanda dinlerine kuvvetle bağlı bir uzaylı ırkı olarak filmdeki teknofeodalizm temasıyla örtüşen bir seçim olmuştur.

çok daha fazla sermaye ve teknoloji üstünlüğüne sahiplerdir. Okul gezisinde kendi istekleri doğrultusunda rahatlıkla değişiklik yapabilmektedirler. Buna karşılık öğrencilerden sorumlu olan öğretmenler, teknolojik altyapıya sahip değillerdir. Örneğin Roger Harrington (Martin Starr) bağlantısız bir DSLR kamera ile 'selfie' çekmeye çalışırken kamerasını denize düşürür. Elementlerin saldırılarından sonra öğrencileri sayıp sağ olduklarını görünce şükretmekten başka bir şey ellerinden gelmemektedir. Yeterli nitelikleri taşımadıklarını hem davranışlarıyla hem de kendileri diyaloglarında ifade etmektedirler[71].

Quentin Beck/Mysterio ve ekibi de tıpkı Nick Fury ve ekibi gibi gizlice örgütlenmişlerdir.[72] Teknoloji geliştirme ve kullanma konusunda üstünlükleri bulunmaktadır. Aralarındaki temel fark Tony Stark'a karşıt bir yapılanma olmasıdır. E.D.I.T.H.'i Peter Parker'dan aldıktan sonra Quentin Beck'in yaptığı konuşma filmdeki çalışma kültürünü de ifade eden özelliktedir.

"Bizleri bir araya getiren adama, eski patronumuz Tony Stark'a! Soytarı Kral! Yönetmekte çok yetersiz olduğu bir zenginlikte ve teknolojiyle donatılmıştı. Örneğin tasarladığım hologram sistemi Tony'nin kendi terapi makinesine dönüştürüp ismini değiştirdiği sayısız uygulamalara sahip devrimsel bir buluş. Hayatımı verdiğim çalışmama B.A.R.F. (Binarly Augmented Retro Framing) adını verdi. Ona bunun bir hata olduğunu çünkü teknolojimin dünyayı değiştirebileceğini söyledim. O ne yaptı? Beni kovdu. Dengesiz olduğumu söyledi. [Diğer eleman William'a (Peter Billingsley), kadeh kaldırır.] Benim illüzyon teknolojimle senin silahlandırılmış dronelarının bir araya gelmesi harikaydı. Güçlü illüzyonlar, gerçek yıkım! Tıkır, tıkır işledi. Ve bu sadece bir başlangıç."

Bu diyalogla eş zamanlı olarak Quentin ve William'ın Stark Endüstrilerinde çalıştıkları dönemden kesitler geriye dönüşlerle gösterilir. Yaratıcı teknolojilerin geliştirilmesi için gerekli olan üretim araçlarının ve sermayenin sahibi olan Tony Stark, sahnededir. Quentin'in hayatımın çalışması olduğunu ifade ettiği ürüne parasal bir karşılık biçerek kendi istediği şekilde kullanır. Quentin ise kendi emeğine yabancılaştırılmış olarak sahne arkasında kalmıştır. William ise "Tony Stark bunu mağarada yapardı" sözüyle Stark endüstrileri tarafından sağlanan koşullarda daha iyi olması gerektiği yönünde psikolojik şiddete maruz kaldığı anda gösterilmektedir.

[71] Roger Harrington, Venedik'te yaşanan olaylardan sonra herkesin iyi olup olmadığını, travmatik deneyimin ardından danışmanlığa ihtiyaçları olup olmadığını sorar. İyi olduklarını öğrenince sevindiğini çünkü danışmanlık için nitelikli olmadığını söyler. Julius Dell (J.B. Smoove) ise Fen Bilgisi öğretmeni olduğunu ama gelişen olayların Cadıların işi olduğuna inandığını belirtir. Olup bitenler hakkında filmdeki karakterler arasında en az bilgiye sahip olanlar öğretmenlerdir. Bu bakımdan her iki karakter de filmde gerilimin düşürülmesinde rahatlatıcı komik unsur olarak kullanılmaktadırlar.

[72] Quentin Beck'in göründüğü kişi olmadığı filmin ortasında izleyiciye ilan edilirken; Nick Fury ve Maria Hill olarak görünen Skrull'ların asıl kimlikleri filmin jenerik sonrası kısmında ifşa edilir.

Quentin Beck'in ekibinde yer alan diğer üyeler ise geliştirilen teknolojinin nasıl insanların inanacağı bir öyküyle sarmalanacağına yönelik fikirler geliştirmişlerdir. Gutes Guterman (Nicholas Gleaves) farklı boyutta Dünya'dan gelen, gezegeni Uzaylı Elementlerin saldırısına uğramış ve bu saldırılarda ailesini kaybetmiş bir asker olması fikrini bulmuştur. Victoria Snow (Claire Dunne) ise Elemetlerin saldırısı sırasında Nick Fury'nin uyduları tarafından tespit edilerek illüzyonların gerçekmiş gibi görünmesini sağlayacak olan elektromanyetik atış sinyalleri gönderme fikrini üretmiştir.

Şekil 5: Beck'in diyalogu ekipteki her çalışanın emeğini dile getirmesiyle Stark'ın tüm işi kendisi yapıyormuş gibi görünmesinden farklıdır. Ancak oyuncuların konumlanması ve aşırı alt ve üst çekim açılarının kullanılması dengesizliğe işaret etmektedir.

FİLMDE 'AKIL KÜLTÜNÜN' GERİLEYİŞİNE DAİR BETİMLEMELER

Filmde teknolojik gelişmelerin dünyayı daha iyi anlama olanaklarını sağlamak ve eşitsizlikleri gidermek yönünde değerlendirilmediği görülebilmektedir. Teknolojinin filmde sahteliğin gerçekçi görünmesi gibi bir amaçla kullanımına örnek olarak B.A.R.F gösterilebilir. 'Artırılmış gerçeklik' (augmented reality) teknolojisi filmde daha fazla sahtelik üretimi için kullanılmıştır.

Liberal kurama göre demokrasinin olmazsa olmaz koşulları arasında 'dördüncü kuvvet' olarak yer alan medya, filmde dünya çapında gerçekleşen saldırılar konusunda bilgi verememektedir. Bu durum tıpkı filmdeki öğretmen karakterlerinde olduğu gibi sermaye ve teknoloji sorunudur. Tony Stark'ın kullandığı sermaye ve teknolojiye karşılık oluşturacak böylelikle klasik liberal anlayışta olduğu gibi iktidarın dengeli bir dağılımını sağlayacak bir başka örgütlenme yoktur.

Filmde bilgi konusunda kitlelerin yaklaşımına yönelik eleştiri özellikle karşıt karakter Quentin Beck'in diyaloglarında dile getirilmektedir. "Bugünlerde en zeki, en yetenekli kişi olmanız kimsenin

umurunda değil, pelerinle ortada uçmuyorsanız, ellerinizle lazer fırlatmıyorsanız kimse sizi dinlemeyecektir" ve "Daha fazla can kaybı, daha fazla ses getirmesi demektir. *Yeni kurtarıcımız yere indiğinde bütün kayıplar unutulacaktır*" cümleleri filmle ilgili olduğu kadar içinde yaşanılan dünyada yaşanılan doğal felaketler ve toplumsal olaylar bağlamında eleştirel bir yaklaşım içermektedir. Ek olarak Quentin Beck kendi 'yıkım' performansını önceden çalıştığı sırada bir kurgu olarak süper-kahramanın 'dikişlerini' sökmektedir. Bu küçük sahne inandırıcı bir tehdit oluşturmak, tanıkların gözlerinin önünde olup bitene inanmasını sağlamak amacıyla, ekip arkadaşlarıyla birlikte hikâye, oyunculuk, mizansen ve çatışma oluşturmaları bağlamında 'film içinde film' mantığına uygun düşmektedir.

Şekil 6: Beck/Mysterio süper-kahramanlık performansını çalışmaktadır.

Bir felaket ya da toplumsal olay sonrasında, yaşananların tipik bir örneğini Venedikte Su Elementinin (Hydro-Man) saldırısından sonra okul gezisine katılan ekip arasında geçen diyaloglarda görmek mümkündür. Akıllı telefon, televizyon ve bilgisayarlarından olayın faili ile ilgili enformasyona ulaşmaya çalışırlar. Ned "uzaylılar bu işi yaptı" derken, Flash (Tony Rovolori) su altı jeneratörüne maruz kalarak güç kazanan Morris Bench adında bir denizcinin bu işi yaptığına dair bir internet teorisi okur. Filmde en başından beri daha mesafeli olan ve sorgulama çabası içindeki karakterin MJ (Zendaya) olduğu görülmektedir. "İnternette okuduğun şey kesin doğrudur" diyerek kinaye yapar. Flash'ın "Örümcek-Adam olsa kesin hallederdi" gibi sözleri üzerine neden ona bu kadar hayran olduğunu sorgular. Medyanın kullanımı ve süper -kahraman figürlerine yönelik hayranlık bakımından MJ karakterinin sorgulayıcı ve mesafeli yaklaşımının diğer karakterlerde bulunmadığını görmekteyiz. Eyfel Kulesi, Prag'daki Charles Köprüsü ile ilgili diyaloglarında bu mekanların romantik idealleştirilmesinden uzak yaklaşımını ifade eder. Prag'daki saldırının ardından Mysterio'nun

projeksiyonunun bir parçasını bularak medyanın ve diğer karakterlerin aksine gerçek bir ipucu elde eden karakter MJ olmuştur.

Filmde tüm karakterler arasında hakikati kontrol etme bağlamında bir koşutluk kurulmuştur. Quentin Beck Nick Fury ve ekibinin gerçeklik algısını etkilerken; Nick Fury ve ekibi Peter Parker ve arkadaşlarının okul gezisini yönlendirir. Peter Parker ise benzer şekilde kendi çıkarları doğrultusunda Brad Davis'in (Remy Hii) verilerin değiştirmiş ve gerçeklik algısını etkilemeye çalışmıştır. Öğrenciler Prag'dan ayrılırken, Brad Peter Parker'ın kimliğiyle bağlantılı olarak "Kimse gerçeği görmek istemiyor mu?" diyerek isyan eder. MJ: "Nesnel gerçeklik görüntüsü dünyayı terk ediyor." sözüyle karşılık verir. Böylece durumun kanıksanmasını, sorgulanmamasını sağlayabilecek bir söylemi dile getirmektedir. Brad'in gizlice fotoğraf çekmesi okul gezisi ekibi tarafından eleştirilirken, tüm dünyayı her boyutta gözetleyen sistemlere sahip olan Tony Stark'a yönelik ölümünün ardından artan kutsallaştırmaya da film boyunca dikkat çekilmektedir. Film bu iki durum arasında izleyicin bağlantı kurmasını sağlayan anlatısı nedeniyle bir eleştirellik içermektedir.

Mysterio filmin son çatışmasında kendisinin "hakikat" olduğunu iddia eder. Aslında bu görüşü bir ölçüde doğrudur. 'Hakikat' Mysterio gibi sanal yansımaların ve somut gerçekliğin bunları çevreleyen bir anlatı ile bir araya getirilmesinden oluşmaktadır. Hakikati anlamanın ve dönüştürmenin yolu bütün bu boyutları sorgulamaktan geçecektir. Peter son çatışmada görünen yanılsamanın 'kalbine' girerek çözüme ulaşacaktır. Ancak Beck/Mysterio'nun da son sözlerinde belirttiği gibi "İnsanlar inanmaya meyillidir… Her şeye inanırlar." Filmin devamında Beck'in ölümünün ardından da medyayı ve dolayısıyla insanları manipüle etmeye devam edebildiği gösterilmektedir.

ÖRÜMCEK-ADAM: EVDEN UZAKTA FİLMİNDE KÜRESELLEŞME VE TEKNOFEODALİZM İLİŞKİSİ

Filmde temsil edilen sahte ve gerçeğin birbirine karıştırıldığı; her an ölümcül tehditlerle birlikte yaşanan, olanları açıklamak için ilkel mitlere başvurulan, inanılan bir dengesizlik ortamıdır. Bir tarafta teknolojik olarak çok gelişkin üretici güçlerin sahipliğini ellerinde tutan bir azınlık; diğer tarafta teknolojinin en fazla kullanıcıları olduklarını gördüğümüz büyük bir kitle vardır. Teknolojinin eşitsizlikleri daha artıran bir kullanımı olduğunu filmde görmekteyiz. Temel olarak gözetlemek, sahte gerçeklikler yaratmak, enformasyonun çıkarlar doğrultusunda manipülasyonu bağlamlarında kullanılmaktadır.

Filmde 'ev' New-York'u ve özellikle de Queens'i tanımlarken; Meksika ve Avrupa 'evin çok uzağıdır'. Meksika'da Ixtenco 'beyaz yardımseverin' bakışı üzerinden, Avrupa ise turistin bakışıyla gösterilir. Her iki tip bakış da mesafe ve nesneleştirme içermektedir. Filmde temsil edilen küreselleşmenin başlıca aracı E.D.I.T.H.'tir. Mesafe içeren bakış, E.D.I.T.H. aracılığıyla her an insancıl niteliklere yabancı ve tehditkâr nitelik kazanabilmektedir.

Şekil 6: 'Mahallenin dost canlısı Örümcek-Adam'ı' 'evinde' sıcak ışıklandırma ve siluet aydınlatma ile romantize edilmiş temsil. Evin uzağı ise önce Ixtenco'da görüldüğü üzere medyada 'Körfez Savaşından' itibaren özellikle sıklıkla gösterilen türde yıkım görüntülerine benzer bir ikonografiyle temsil edilmiştir.

SONUÇ

Prag'da Ateş Elementinin saldırısının ardından okul gezisi ekibi güvenli olmayan Avrupa'dan evlerine geri dönmeye karar verirler. Saldırıların kaynağı ve zamanı bilinememektedir. Film boyunca Orta çağla özdeşleştirilen dinsel ikonografi, eğlence biçimleri, cezalandırma tarzları, şövalyelik, silahlar gibi ikonografik temsiller hatırlatılır. "Görünüşe göre mitler gerçekmiş" ya da "bu iş cadıların işi" gibi ifadeler dile getirilir. Belki hem film evreni bağlamında hem de içinde bulunduğumuz dönemde bu denli bilimsel, teknolojik ilerlemenin, ilerlemelerle doğru orantılı toplumsal sonuçlarının olmaması filmde Julius Dell'in "Bilim için geldik, Cadılar yüzünden gidiyoruz. Yeni Karanlık Çağlara hoşgeldiniz!" diyaloguyla ifade edilebilir. Sahte ve gerçek olanla ilgili eleştirel bir akıl yürütmenin zorunlu olduğu düşüncesi ya da rasyonellik, akıl ve ilerlemenin 'aydınlanma ideali' ile uyumlu sonuçlar yaratmadığına yönelik eleştiriler yeni değildir. Bununla birlikte popüler kültür ürünü olan bir filmde sorgulanması gereken pek çok noktaya işaret ediliyor olması filmi önemli kılmaktadır.

Filmde Örümcek-Adam'ın Tony Stark'ın 'özel mülkiyet'inin koruyucusu işlevini üstlenmesi ve karakter dönüşümünün bu görevdeki engelleri aşmasıyla gerçekleşmesi nedeniyle filmdeki çalışma kültürü ele alınmıştır. Bu bağlamda filmdeki örgütlenme tarzları, üretim ilişkileri, incelenmiştir. Çalışmada filmde ifade edilen sorgulama noktaları güncel tartışma konularından olan teknofeodalizmle bağlantılı olarak ele alınmaya çalışılmıştır.

Filmin eleştirel yönü anlatısı ve biçimsel özellikleri ile birlikte ele alınması gereken 'filmsel söylem' üzerinden anlaşılabilmektedir. Serinin birinci filminde aslında sınıfsal olarak birbirilerine daha yakın olan Akbaba ve Peter arasında Peter (ve böylece Tony Stark) lehine bir hiyerarşi kurulurken; ikinci filmde Mysterio'nun 'dengesiz' davranışlar göstermesi ile Tony Stark'ın davranışları haklılaştırılır. Bu nedenle filmler eleştirellik içerse de izleyici için en sonunda tüm eşitsizliklere, sorunlara rağmen temsil edilen koşullarda teknoloji ve sermayenin sahipliğinin Stark Endüstrilerinde olmasının

diğerlerinden daha iyi bir seçenek olduğu sonucuna varılabilir. Bu yaklaşımı bağlamında incelenen filmler hegemonik nitelik taşımaktadırlar.

KAYNAKÇA

Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar.* (S. Irzık, Dü., & C. Soydemir, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Berger, A. A. (2018). *Medya Çözümleme Teknikleri.* (N. Pembecioğlu, Dü.) Ankara: Nobel Yayıncılık.

Chandler, D., & Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü.* (B. Taşdemir, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Çolak, M. (2015). *Çalışma Kültürü, Kültürlerarası Bir Karşılaştırma: Türkiye ve Polonya.* Bursa: Ekin Yayınevi.

Dulude, K. (2021). The Subtle Classism of Spider-Man: Homecoming and Our Culture Industry. *The Macksey Journal*, Article 27.

Elliot, L. (1996, Haziran 26). *Return of the Feudal Barons.* Mart 2, 2022 tarihinde newspapers.com: https://www.newspapers.com/newspage/260864477/ adresinden alındı

Ixtenco. (2021, Aralık 31). e.wikipedia.org: https://en.wikipedia.org/wiki/Ixtenco#Socioeconomics adresinden alındı

Kellner, D. (1999). *New Technologies, TechnoCities, and the Prospects for Democratization.* https://dx.doi.org/10.4135/9781446279991

Marvel Cinematic Universe Wiki. (2016). Nisan 2022, 2 tarihinde https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/: https://marvelcinematicuniverse.fandom.com/wiki/B.A.R.F.#Capabilities adresinden alındı

Minc, A. (1995). *Yeni Orta çağ.* (M. A. Ağaoğulları, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi.* Ankara: İmge Kitabevi.

Suarez-Villa, L. (2001, Ocak 1). *The Rise Of Technocapitalism.* Nisan 7, 2022 tarihinde Science & Technology Studies: https://sciencetechnologystudies.journal.fi/article/view/55133/17968?acceptCookies=1 adresinden alındı

Tuğan, N. H. (2020). Süper-Kahraman Filmleri ve Transmedya Hikâye Anlatıcılığı: Avengers (Yenilmezler) Serisi Örneği. E. Karataş (Dü.) içinde, *İletişim Bilimi Araştırmaları I* (Cilt 1, s. 533-587). İstanbul: Hiperyayın.

Varoufakis, Y. (2021, Haziran 28). *Techno-Feudalism is Taking Over*. project-syndicate.org: https://www.project-syndicate.org/commentary/techno-feudalism-replacing-market-capitalism-by-yanis-varoufakis-2021-06?utm_term=&utm_campaign=&utm_source=adwords&utm_medium=ppc&hsa_acc=1220154768&hsa_cam=12374283753&hsa_grp=117511853986&hsa_ad=499567080225 adresinden alındı

AVRUPA'DA DOLAŞAN HAYALET: YENİ AVRUPA'NIN ESKİ KORKULARI YA DA "JE SUİS KARL"

Özgür Emek KORKMAZ[73], Mustafa C. SADAKAOĞLU[74]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch07

ÖZ

Modern Avrupa fikri; iktisadi, siyasi ve kültürel düzlemde iş birliği ile ortak değerlerin yüceltildiği, benzerlik yerine farklılıkların korunduğu, demokratik kurum ve kurallarıyla kalıcı barış ideali üzerine inşa edilmiştir. Diğer yandan yirmi birinci yüzyılın başından itibaren gelişmiş Avrupa ülkelerine doğru akan insan göçü ve artan terör olayları, birliğin içe dönük korumacı siyaset geliştirmesine ve başlangıçtan itibaren ortak değer olarak yüceltilen ideallerin sorgulanmasına neden olmuştur. Bu minvalde demokratik ideallerin ihmali ve güvenlik kaygılarını odağa alan siyasal anlayışın güçlenmesi nedeniyle birliğe mensup pek çok ülkede yabancı düşmanlığını büyütmeye yönelik politikalar üreten siyasal hareketlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bahse konu gelişmeler çerçevesinde; çalışmanın örneklemi olarak belirlenen "*Christian Schwochow, Je Suis Karl-2021*" adlı sinema filmi, ihmal edilen idealler ve yükselen yabancı düşmanlığı üzerinden incelenmektedir. Filmin çoklu okumaya olanak tanıyan anlatısı; tarihsel bağlamdan kopmadan, sosyolojik kavramlarla ele alınmakta ve göç ya da terör meseleleriyle bu meselelerden beslenen ırkçı radikalleşme Avrupa'nın savaşçı geçmişinden miras korkuları üzerinden yorumlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Avrupa, Avrupa Birliği, Avrupa İdealleri, Sağ Siyaset ve Irkçılık.*

[73] Doktora Öğrencisi, Mersin Üniversitesi, Medya, Kültür ve Kent Çalışmaları, [redacted] ORCID: 0000-0001-9934-4898
[74] Doç. Dr. İstanbul Aydın Üniversitesi, İletişim Fakültesi, [redacted] ORCID:0000-0002-4359-4828

A SPECTRE IS HAUNTING EUROPE: THE OLD FEARS OF NEW EUROPE OR "JE SUİS KARL"

ABSTRACT

The modern European idea; it was built on the ideal of permanent peace with its democratic institutions and rules, where common values are glorified with cooperation on the economic, political and cultural plane, differences are preserved instead of similarity. On the other hand, human migration to developed European countries since the beginning of the twenty-first century and increasing terrorist incidents caused the union to develop an inward-looking protectionist policy and to question the ideals that were glorified as common values from the beginning. In this respect, due to the neglect of democratic ideals and the strengthening of the political understanding that focuses on security concerns, it has led to the emergence of political movements that produce policies to increase xenophobia in many countries belonging to the union. In this context; the movie named "*Christian Schwochow, Je Suis Karl-2021*", which is determined as the sample of the study, is examined through neglected ideals and rising xenophobia. The narrative of the film allows for multiple reading; it handles sociological concepts without breaking away from the historical context and the issues of immigration or terrorism and the racist radicalization fed by these issues are interpreted through the fears of inheritance from Europe's warrior past.

Keywords: *Europe, European Union, European Ideals, Right-Wing Politics and Racism.*

GİRİŞ

> *"Gün gelecek bu kıtanın tüm ulusları belirleyici niteliklerini ve bireyselliklerini kaybetmeden çok daha yüksek bir birlik için birleşecek ve Avrupa kardeşliğini oluşturacak. Amerika Birleşik Devletleri nasıl yenidünyayı taçlandırdıysa, gün gelecek Birleşik Avrupa Devletleri de eski dünyayı taçlandıracak. Gün gelecek tek savaş alanı yeni fikirler için çarpışılan ticaret pazarı olacak. Gün gelecek oylar mermi ve bombaların yerini alacak".*
>
> *Victor Hugo*
> *21 Ağustos 1849-Paris Barış Konferansı*

Fransız yazar Victor Hugo'nun Paris Barış Kongresinin açılış konuşmasında (Metzidakis, 1994: s. 72; Perkins, 2004: s. 89) sarf ettiği sözler, kuşkusuz Avrupa'nın tek çatı altında toplanmasına ilişkin beklentileri hatırlatan asırlık tartışmaları yeniden gündeme getirmiştir. Bu nedenle Victor Hugo'nun "Avrupa Birleşik Devletleri"nin isim babası Alman düşünür Immanuel Kant kadar birliğin fikri olgunlaşmasında önemli paya sahip olduğu kabul edilmektedir. Diğer yandan modern Avrupa'nın omurgasını oluşturan normatif rasyonalizasyona dayalı organizasyonun kaynağında Immanuel Kant tarafından "*Toward Perpetual Peace and Other Writings on Politics, Peace and History*" başlığıyla yayınlanan eserde yer verilen federal birlik ve kıta genelinde tesis edilmesi arzu edilen kalıcı barış ideali bulunmaktadır (Brown, 2014: s. 671-693). Kant tarafından belirlendiği şekliyle "*perpetual peace-daimî barış*" idealini kıta genelinde gerçekleştirmeye yönelik aklileşmiş gerekçelere dayalı bir dizi motivasyon, günümüzde birliğin varlık nedenlerinin başında gelmektedir. Buna göre, savaş ile ticaretin yan yana gelemeyeceğinden hareketle ticari ilişkilerin kurulması ve yaşatılması bakımından ihtiyaç duyulan iş birliği çerçevesinde er ya da geç daimî barışın tesis edileceği öngörülmektedir (Kant, 2006: s. 104-114).

Birleşmiş Avrupa fikrine ivme kazandıran fiili durumdan kaynaklanan dönemsel motivasyonlara dikkat edildiğinde bunların; çözümsüz ihtilaflardan, kıta genelinde etkili olan yıkıcı savaşlardan ya da

derin iktisadi krizlerden beslendiği görülmektedir. Bu minvalde İkinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından hız kazanan birlik tartışmaları, savaş yorgunu yaşlı kıtadaki irili ufaklı pek çok ülke kamuoyunca kabul görmüş ve desteklenmiştir. Birliğin kurulmasına ilişkin verilen kamuoyu desteğinin ardında, katılımcıların eşit düzeyde temsil edilecekleri *federal bir hükümet*[75] aracılığıyla komşu ülkeler arasında öteden beri devam eden husumet ve çatışmaların sona erdirilebileceği düşüncesi bulunmaktadır. Dolayısıyla günümüzde büyük bir kısmı kıta Avrupa'sında bulunan yirmi yedi ülkeden oluşan birlik; üye ülkeler nezdinde refah düzeyini yükseltmek ve kalıcı barışı tesis etmek üzere politikalar üreten, iktisadi ve siyasi iş birliğine dayalı devletlerarası örgütlenme şeklinde tarif edilmektedir.

Bu çerçevede birlik, geçmişte pek çok kez ihtilafa neden olan kömür ya da çelik gibi değerli hammaddelerin kontrolünü üstlenecek devletlerarası bir organizasyon olarak genişleyebilmiştir. Dolayısıyla modern Avrupa fikri "aynılık ya da benzerlikler yerine farklılıkların" (Kaya, 2013: s. 15) ortak değer olarak korunduğu anlayış üzerinden temellenirken; kıta genelinde tesis edilmesi arzu edilen kalıcı barış ideali üzerinde yükselmiştir. Ancak yirmi birinci yüzyılın başından itibaren görülmemiş düzeyde artan göç ve küresel terör tehdidi nedeniyle başlangıçtan itibaren birlik tarafından idealize edilen farklılıkların korunması şeklindeki bir dizi yüceltme, birliğe üye ülke kamuoylarında sorgulanmaya başlanmıştır. Özellikle Ortadoğu, Afrika ve Asya kıtalarındaki savaş geçirmiş, yoksulluk ve karmaşa içindeki ülkelerden, gelişmiş Avrupa ülkelerine doğru akan göç dalgaları nedeniyle birliğe mensup pek çok ülkede yabancı düşmanlığı ve bu düşmanlığı büyütmeye yönelik siyaset üreten ırkçı partiler yükselişe geçmiştir.

Çalışmanın araştırma örneklemi olarak belirlenen Almanya ve Çekya ortak yapımı *Christian Schwochow* tarafından yönetilen "*Je Suis Karl (Benim Adım Karl)-2021*" adlı sinema filmi; kıta genelinde yükselen yabancı düşmanlığı üzerinden ele alınmaktadır. Zira filmin anlatısında yer verilen birliğe özgü kalıcı barış ve farklılıklara saygı gibi bir dizi yüceltmeden oluşan değerler sisteminin

[75] Jean Monnet ve Arnold J. Toynbee'nin öncülük ettiği Fransa ile İngiltere arasında ortak yurttaşlık geliştirme çabaları, Altiero Spinelli ve arkadaşlarınca *Ventonete Manifestosu* adıyla yayınlanan savunma, yargı ve iktisadi birliği esas alan bildirgeyle devam etmiştir. Buna göre, kurulacak federal bir hükümet aracılığıyla kıta genelinde kalıcı barış ve iş birliğinin tesis edilebileceği inancı güçlenmiştir (Çakmak, 2005: s. 15-17).

erozyona uğraması ve özellikle genç kuşaklarca terk edilmesinden dolayı bunların yerine yabancılara yönelik daha korumacı hatta saldırgan davranılması gerektiğine ilişkin temalar bulunmaktadır.

Çalışmanın araştırma örneklemi olarak odağa alınan "*Je Suis Karl (Benim Adım Karl-2021*" adlı sinema filmi; tarihi ve sosyolojik düzlemde çoklu okumaya olanak veren göç ve terör meseleleriyle her iki meseleden beslenen ırkçı radikalleşmeden zuhur eden yaşlı kıtanın geçen yüzyıldan miras korkularına gönderme yapmaktadır. Filmin akışında pek çok kez vurgulanan; birliğin temel kuruluş amacı "kalıcı barış ve farklılıklara saygı" benzeri değerlerin günümüzde genç kuşaklarca terk edilmesi ve bunların yerine öteki olana mesafe içeren daha korumacı ve saldırgan siyaset izlenmesi gerektiğine ilişkin anlatısı odağa alınmakta ve tarihsel bağlamdan kopmadan sosyolojik kavramlarla açıklanmaya gayret edilmektedir.

1. BİRLEŞİK AVRUPA: FIRSATLAR VE SORUNLAR

Ulus devletler tarafından belirlendiği şekliyle bireysel düzlemde somutlaşan etnik aidiyet ve geleneksel kimliklerinin ötesinde bir anlama sahip olan "Birleşik Avrupa" bilinci; dini, askeri, siyasi, iktisadi, toplumsal ve kültürel bakımdan etkileri hissedilen oldukça uzun ve sancılı bir süreç ardından günümüzdeki halini alabilmiştir. Söz gelimi; beş ila dokuzuncu yüzyıllar arasında Avrupa'nın kuzey bölgelerinden güneye doğru akan kavimlerin yarattığı gerginliğin yerli halklar arasında memnuniyetsizlik yarattığı, bir arada kalma ve savunma reflekslerini harekete geçirdiği bilinmektedir. Takip eden yüzyıllarda İslamiyet'in yayılmasıyla birlikte Akdeniz havzası ile bereketli hilal olarak bilinen verimli topraklar üzerinde hâkimiyetin kaybedilmesi nedeniyle jeopolitik bir mecburiyet olarak kıta genelinde içe kapanma fikri çok daha güçlü bir şekilde ifade edilmeye başlanmıştır. Roma Katolik Kilisesi öncülüğünde orduların doğunun bereketli ve kutsal toprakları üzerinde yeniden hâkimiyet kurmak maksadıyla gerçekleştirdikleri Haçlı Seferleri (1096-1272), Avrupalı kimliğinin oluşumuna katkıda bulunan dini, iktisadi, askeri ve kültürel motivasyonların güçlenmesine katkıda bulunmuştur (Delanty, 1995: s. 23; Kuran Burçoğlu, 2005: s. 11). Orta Çağ'ın sonunda Roma Katolik Kilisesinin kıta genelinde etkili olan otoritesine karşı gelişen Reform hareketleri, dini referanslar üzerinden ayrılma ve birlikteliğe olanak tanımasıyla hatırlanırken; sanatsal duyuş ve kültürel yönelimlerde yeniden doğuşu müjdeleyen Rönesans hareketleriyse birleşik Avrupa fikri ve Avrupalı kimliğinin oluşumuna katkılarıyla hatırlanmaktadır. Zira bilim, sanat

ve edebiyat alanında yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans İtalya'da başlamış ancak başta Fransa, Almanya ve İngiltere olmak üzere Avrupa genelinde etkili olmuştur (Goody, 2013: s. 442). Böylece birleşik Avrupa fikri ve Avrupalı kimliği dini motiflerden bağımsızlaşmış ve iktisadi, kültürel ve politik ortaklıklar çerçevesinde aklileşmiş bir zemin üzerinden tartışılmaya başlamıştır.

Diğer yandan Avrupa genelinde ulus devletlerin hâkimiyetlerinin başlaması ardından Aydınlanmacı filozoflar tarafından dile getirildiği şekliyle kıta genelinde oluşturulacak daha çok ticari ilişkiler ve iş birliğine dayalı kurumlar güçlü bir şekilde savunulmuştur (Heywood, 2019: s. 576). Bu yönüyle bireyin kendi varlığının ispatına yönelmesi ve aklın bağımsızlığıyla ilişkilendirilen Aydınlanma, kıta genelinde ihtiyaç duyulan birliğe yönelik rasyonel gerekçeler ortaya koymuştur (İşçi, 2016: s. 273). Diğer yandan güç kazanan burjuvazinin iktisadi iş birliğine dayalı ilişkiler ağını kurması ardından kıta genelinde elde etmeyi arzuladığı politik güce ilişkin beklentileri, kapalı bir iktisadi anlayışa dayalı muhafazakâr aristokrasinin güç kaybetmesine neden olduğu söylenebilir (Şenel, 1999: s. 283). Dolayısıyla tarihsel, kültürel ve dinsel farklılıklarından bağımsız, tek bir siyasal topluluk inancını ifade eden Avrupalılık fikrinin yirminci yüzyılın çok öncesinde doğduğu söylenebilir.

Ulus devletlerin ortaya çıkışıyla eşzamanlı bir dönemselleştirme dâhilinde hatırlanan bir siyasi akım olarak milliyetçilik, neden olduğu Birinci Dünya Savaşı ile anılmaktadır. Zira ulusal birliğini daha geç tamamlayan İtalya ve Almanya'nın yayılmacı politikaları ilk küresel savaşı başlatmıştır. Özellikle Almanya ile Britanya arasında yaşanan sömürge arayışına dayalı ekonomik rekabet, Fransa'nın Alsas-Loren kömür yatağı rezervlerini Almanya'dan geri kazanmak maksadıyla girişimleri yirminci yüzyılın ilk küresel savaşını ateşlemiştir. Böylece Fransa, Britanya, Rusya, İtalya ve Amerika Birleşik Devletleri'nin (ABD) oluşturduğu "İtilaf Devletleri" ile Almanya, Avusturya-Macaristan ve Osmanlı İmparatorluklarından oluşan "İttifak Devletleri" arasında yaşanan savaş; bir yandan imparatorlukların yıkılması ve ulus devlerin kurulmasına neden olurken, diğer yandan patlak verecek ikinci küresel savaşın gerekçelerini hazırlamıştır. Buna göre, birinci dünya savaşı ardından imzalanan "Versailles Anlaşmasının"[76] ağır koşulları altında ezilen Almanya'da yükselen memnuniyetsizliğin

[76] Versailles Antlaşması ile Alman halkının büyük bir aşağılanmaya uğradığı, İkinci Dünya Savaşı'na yol açan nedenler arasında da bu aşağılanmanın önemli bir rol oynadığına dair inanışlar bulunmaktadır. Ancak, Versay Antlaşması'nın Alman toplumunca adaletli olmadığına dair genel bir inanış olsa da, antlaşmaya asıl öfke toplumun konformist orta sınıflarınca duyulmaktaydı (Fromm, 2017: s. 225). Diğer yandan Avrupa'yı İkinci Dünya Savaşı'na

savaşın ağır bilançosundan kaynaklanan yüksek enflasyon ve işsizlikle birleşmesiyle toplumsal kaygılar artmıştır. Buna göre, tahtından feragat eden II. Wilhelm'in ardında bıraktığı siyasal belirsizlik, iktisadi sorunları büyütmüş; 1919 yılında ilan edilen ve Adolf Hitler'in Almanya şansölyesi olarak atanacağı 1933 yılına kadar devam eden "Weimar Cumhuriyeti"[77] olarak adlandırılan ara dönemde Alman halkı, bir yandan işsizlik ve enflasyonla boğuşmak zorunda kalırken; diğer yandan uğradığı kayıpların telafisi için zafer vaat eden Hitler'in savaş yanlısı politikalarına meyletmiştir. Netice olarak yirminci yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki büyük savaş, savaşa taraf ülkeler nezdinde kalıcı bir barış tesisini, güçlü iktisadi bağlar ve ticari ilişkilerin varlığı koşuluna bağlayan Immanuel Kant'ın bakış açısına sabitlemiştir. Bu minvalde günümüze uzanan çeşitli kuruluşların zemini İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden ilk yıllara dayanmaktadır. Söz gelimi katılımcı devletlerin ekonomi, eğitim, kültür gibi farklı alanlardaki iş birliklerine dayanan 1945 yılında kurulan Birleşmiş Milletler (BM) ile dış bir güçten gelebilecek saldırıya karşı ortak savunma yapabilmek için 1949 yılında kurulan Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü (NATO) bu düşüncenin neticesinde ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası yeni güç dönemi iki kutuplu dünya düzeni şeklinde tarif edilmektedir. Buna göre bir yanda ABD önderliğinde "Batı" bloku yer alırken, diğer yanda SSCB önderliğindeki "Doğu" bloku bulunmaktadır. İki blok arasında kendilerine güvenli bir alan oluşturmak isteyen Avrupalı devletler, yeni bir birleşmenin temelini bu zaman aralığında atmıştır. Avrupa genelinde serbest pazar oluşturmak maksadıyla iktisadi bağlamda yeniden yapılanma girişimleri, Fransa-Almanya arasındaki rekabeti kalıcı olarak çözme ve Birinci ve İkinci Dünya Savaşlarına neden olan Almanya'yı Avrupa'yla bütünleştirerek yeni savaşların önüne geçilebileceğine dayalı fikirler, birliğin oluşumu üzerinde etkili olmuştur. Birliğin öncelikli hedefi ekonomik iş birliğinden hareketle, ileriki dönemlerde siyasi birliğin

götüren düşünsel arka planda bir önceki savaşı sonlandıran Versailles Anlaşması'nda alınan kararlara Almanya tarafından ortaya konmuş bir irade olmaması gerekçe gösterilmektedir. Dolayısıyla anlaşma; yenik tarafı tamamen ezmeye yönelik "*Kartaca Barışı*" ya da zamanı geldiğinde yeniden siperlerin kazılacağı "*Yirmi Yıllık Ateşkes*" olarak nitelendirilmesinin nedeni budur (Hughes ve Seligmann, 2002: s. 44).

[77] Weimar Cumhuriyeti 1919 ila 1933 yılları arasındaki ara dönem olarak bilinmektedir. Buna göre Birinci Dünya Savaşı sonrasına rastlayan cumhuriyet dönemi, adını milli meclisin toplandığı kent olan Weimar'dan almıştır. Birinci Dünya Savaşı'nda Almanya'nın aldığı ağır yenilgi sonrası İmparator II. Wilhelm'in ülkeyi terk etmesinin ardından fiilen sona eren monarşi, 1919 yılında yapılan seçimlerden Friedrich Ebert liderliğindeki Alman Sosyal Demokrat Partisinin (Sozialdemokratische Partei Deutschlands-SPD) galip gelmesi ve anayasanın onaylanmasıyla başlamaktadır (Koncavar ve Sadakaoğlu, 2021: s. 535-536).

kurulması olmuştur. Bu doğrultuda ilk olarak 1951-52 yılında Paris Antlaşması ile Almanya, Belçika, Fransa, Hollanda, İtalya ve Lüksemburg'un yer aldığı Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu (AKÇT), 1957 yılında ise Roma Antlaşması'yla Avrupa Ekonomik Topluluğu (AET) ve Avrupa Atom Enerjisi Topluluğu (AAET) kurulmuştur. 1992 yılında imzalanan ve 1993 yılında yürürlüğe giren Maastricht Antlaşması ile ekonomik iş birliğinin yanına siyasal bütünleşme ideali eklenmiş ve topluluk "Avrupa Birliği" ismini almıştır (URL-1).

2. AVRUPA BİRLİĞİ VE GÖÇ HAREKETLERİ

İkinci Dünya Savaşı'na kadar özellikle Kuzey Amerika'ya göç veren Avrupa ülkeleri, savaş kayıpları nedeniyle ortaya çıkan işgücü sorununu aşabilmek maksadıyla çeşitli ülkelerden göç almak durumunda kalmıştır. Bu dönemde Fransa, Almanya ve Belçika, Türkiye ve Kuzey Afrika'dan başvuran göçmenleri geçici işçi statüsünde kabul ederken; Hollanda, İngiltere, İspanya ve İtalya gibi diğer Avrupa ülkeleriyse çeşitli iş kollarında çalıştırılmak üzere sömürgelerinden göçmen kabulüne başlamışlardır (Koçak ve Gündüz, 2016: s. 68). Dolayısıyla 1950 ila 1960'lı yıllardan itibaren Avrupa'ya doğru akan insan hareketliliği, savaş nedeniyle kesintiye uğrayan Avrupa'nın endüstriyel üretim çarklarını yeniden çevirebilmesi ve dolayısıyla iktisadi gelişmeleri bakımından itici güç olarak kullanılmıştır. İlerleyen yıllarda göçmen işçilerin ailelerini getirmeleri ve yerleştikleri kentlerin çeperinde kültürel özgünlük kuracak şekilde gettolar oluşturmaları, kültürel ve demografik açıdan Avrupa kentlerinin dönüşmesine neden olmuştur. Diğer yandan 1970'li yıllardan itibaren yaşanan iktisadi krizler nedeniyle göçmen işçilere karşı kötücül bakış artmış ve göçmen işçileri krizin bir parçası olarak görme şeklindeki eğilimler yükselişe geçmiştir. 1991 yılında SSCB'nin dağılmasıyla birlikte yeni bir göçmen dalgasıyla yüzleşmek durumunda kalan Avrupa ülkeleri, krizi yeni politikalar ve kurumlarla aşmaya çabalarken; 1997 yılında üye ülkelerin ortak asayiş ve güvenlik politikaları konularında iş birliğine yönelik Amsterdam Antlaşması imzalanmıştır. Buna göre; göç, sığınma, mülteci hususlarıyla ilgili olarak sınır kontrolüne yönelik düzenlemeler yürürlüğe girmiştir (Samur, 2008: s. 3).

Yirmi birinci yüzyılın başından itibaren artan terör olayları, savaşlar ve küresel terör tehditleri, birliğin uygulamakta olduğu göç politikalarını krizin merkezine yerleştirmiştir. Özellikle 2010 itibariyle Arap ülkelerinde baş gösteren ve "Arap Baharı" olarak da adlandırılan olayların bu anlamda önemli

etkileri olmuştur. Zira Tunus, Mısır, Libya ve Yemen gibi ülkelerde başlayan bir dizi protesto hareketi Suriye'de iç savaşın patlak vermesine neden olurken; ilerleyen süreçte NATO ve Rusya gibi ülkelerin dâhil olduğu bölgesel bir savaşa evirilmiştir (Aykaç ve Yertüm, 2017: s. 3-4). Nihayetinde 70'li yıllardan itibaren Afganistan'da fiili bir gerçeklik haline gelen otorite boşluğu, Irak'ın işgali ve Suriye'de yaşanan kanlı iç savaş nedeniyle milyonlarca insan ülkelerini terk etmek ve gelişmiş Avrupa ülkelerine göç etmek durumunda kalmıştır.

Türkiye'nin de aralarında bulunduğu çoğunluğu Avrupa ülkelerine yönelik göçlerin yoğunlaşması, bu ülkelerde göçmen ya da yabancı karşıtlığını tetiklemiştir. Söz gelimi Avrupa devletleri içerisinde güçlü bir ekonomisi olan ve dışarıdan iş gücüne ihtiyaç duyan Almanya'da dahi yabancı karşıtı politikalarıyla gündeme gelen Almanya için Alternatif Partisi (Alternative für Deutschland-AfD), 2017 seçimlerinde %13 oy oranına ulaşmıştır. Diğer taraftan Avrupa devletlerine görece daha az göçmen bulunduran Britanya ise birlik içinde göçmen alımı konusunda, ülke içinde yükselen yabancı karşıtlığının etkisiyle mesafeli durmuştur (Dinç, 2018: s. 16-19). Bu durum, 2022 yılı itibariyle yirmi yedi üye devletten oluşan AB içerisinde birliğin devamının mümkün olup olmadığı, kimi aday devletlerin birliğe alınıp alınmaması ya da üye devletlerden kimilerinin birlikten çıkarılmasına veya kendi rızalarıyla birlikten çıkmalarına uzanan kimi olayların sıklıkla tartışılması beraberinde getirmiştir. Söz gelimi zayıf ekonomileri ve yüksek işsizlik oranları nedeniyle birliğe ait fonları kullanan Portekiz ve Yunanistan; birlik içinde eleştirilerin hedefi olmuştur. AB için en önemli gelişmelerden bir diğeri ise Britanya'nın birlikten ayrılması olmuştur. Ayrılmaya uzanan süreçte ilk olarak 23 Haziran 2016 tarihinde ülkede AB'den çıkılıp çıkılmaması yönünde referandum[78] yapılmış, 29 Mart 2017'de ise Britanya'nın birlikten ayrılması birliğin yetkili kurullarına bildirilmiş, 1 Şubat 2020 tarihinden itibaren Britanya'nın birlikten ayrılışı gerçekleşmiştir (URL-2; URL-3).

3. ARAŞTIRMA

Öteden beri pek çok düşünür ve siyasetçi tarafından dile getirilen ancak İkinci Dünya Savaşı'nın ardından güçlenen Avrupa ülkelerinden oluşan bir birlik kurulması fikri; savaş yorgunu yaşlı kıtada

[78] Bu referandum Birleşik Krallık tarihinde AB'den ayrılmaya ilişkin tek değerlendirme değildir. 1975 tarihinde İşçi Partisi'nin desteklediği Avrupa Ekonomik Topluluğu'nda kalma kampanyası seçmen tarafında karşılık bulmuş, yapılan referandumda halkın %67'si üyeliğin devamı yönünde oy kullanmıştır (URL-3).

irili ufaklı pek çok ülke tarafından kabul görmüş ve desteklenmiştir. Bu desteğin ardında geçmişte pek çok çatışma ya da savaşa taraf olmuş komşu ülkelerin iştirak edeceği bir federal hükümet aracılığıyla eski düşmanlıkları sona erdirme ve kalıcı barışın tesis edildiği modern Avrupa idealine ulaşma fikri bulunmaktadır. Buna göre modern Avrupa; iktisadi, siyasi ve kültürel iş birliği ve ortak değerlerin yüceltildiği, farklılıkların korunduğu, demokratik kurum ve kurallarıyla kalıcı barış ideali üzerine inşa edilmiştir (Kaya, 2013: s. 15). Ancak yirmi birinci yüzyılın başından itibaren artan göç ve yükselen terör olayları nedeniyle başlangıçtan itibaren birlik tarafından idealize edilen farklılıkların korunması şeklindeki bir dizi yüceltme, birliğe üye ülke kamuoylarında sorgulanmaya başlamıştır. Özellikle Ortadoğu, Afrika ve Asya kıtalarındaki genellikle savaş geçirmiş, karmaşa içindeki az gelişmiş ülkelerden gelişmiş Avrupa ülkelerine doğru akan göç nedeniyle birliğe mensup pek çok ülkede yabancı düşmanlığı ve bu düşmanlığı büyütmeye yönelik siyaset üreten ırkçı partiler yükselişe geçmiştir. Bu minvalde çalışmada örneklem olarak belirlenen Almanya ve Çekya ortak yapımı Christian Schwochow tarafından yönetilen "*Je Suis Karl-2021*" adlı sinema filmini, Avrupa ideallerinin kaybı ve yabancı düşmanlığı üzerinden ele almaktadır.

3.1. ARAŞTIRMANIN AMAÇ VE ÖNEMİ

Yirmi birinci yüzyılın başından itibaren gelişmiş Avrupa ülkelerine doğru akan insan hareketliliği ve artan küresel terör tehdidi; Avrupa Birliği genelinde üye pek çok ülkenin içe dönük korumacı siyaset geliştirmesine ve birliğin kuruluşundan itibaren ortak değer olarak yüceltilen ideallerin sorgulanmasına neden olmuştur. Birlik dâhilinde farklılıkların korunması şeklinde özetlenen demokratik ideallerin ihmal edilmesi, birliğe mensup pek çok ülkede yabancı düşmanlığı ve bu düşmanlığı büyütmeye yönelik siyaset üreten parti ya da örgütlerin güçlenmesine yol açmıştır. Bahse konu gelişmeler çerçevesinde; araştırmanın örneklemi olarak belirlenen Christian Schwochow tarafından yönetilen "*Je Suis Karl-2021*" adlı sinema filminin, Avrupa Birliği'nin ihmal edilen kuruluş idealleri ve birlik genelinde yükselişe geçen yabancı düşmanlığı üzerinden incelenmesi amaçlanmaktadır. Buna göre filmin anlatısında yer alan ve birliğe özgü "*kalıcı barış ve farklılıklara saygı*" benzeri bir dizi demokratik idealin genç kuşaklarca terk edildiği, bunların yerine göçmen, mülteci ya da yabancılara yönelik daha korumacı ve saldırgan bir siyaset izlenmesi gerektiği fikri bulunmaktadır.

3.2. ARAŞTIRMA EVRENİ VE ÖRNEKLEM

Çalışmanın araştırma evreni ve merak odağında Avrupa genelinde iktisadi, kültürel ve siyasal bağlamda bir birliğinin kurulması ve bu sayede kalıcı barış idealinin inşa edilmesi amacına yönelik çabalardan oluşan tarihsel süreç bulunmaktadır. Oldukça geniş bir bağlamda ele alınması gereken tarihsel süreç bir yana; günümüzde Avrupa ülkelerine doğru akan insan göçü ve yükselişe geçen küresel terör tehdidi nedeniyle üye ülkelerin birliğin kuruluşundan itibaren ortak değer olarak yüceltilen idealleri sorgulanması neticesinde yükselen yabancı düşmanlığı ve ırkçı gençlik hareketleri odağa alınmaktadır. Bu maksatla amaçlı örneklem yöntemi kullanılarak belirlenen Almanya ve Çekya ortak yapımı Christian Schwochow tarafından yönetilen "*Je Suis Karl-2021*" adlı sinema filmi Avrupa ideallerinin kaybı ve yabancı düşmanlığı üzerinden ele alınmaktadır.

Tablo-1: Örneklem Filmin Künyesi

Filmin Adı	Je Suis Karl-Benim Adım Karl
Yapım Yılı	2021
Yönetmen	Christian Schwochow
Senaryo	Thomas Wendrich
Yapımcı	Christoph Friedel, Katharina Haase, Claudia Steffen
Müzik	Tom Hodge
Oyuncular	Jannis Niewöhner (Karl), Luna Wedler (Maxi), Milan Peschel (Alex), Mélanie Fouché (Inès), Aziz Dyab (Yusuf), Edin Hasanoviç (Ante), Marlon Boess (Pankraz), Anna Fialová (Jitka), Fleur Geffrier (Odile)

Dil	İngilizce ve Fransızca
Süre	2 Saat 6 Dakika

3.3. ARAŞTIRMA YÖNTEMİ

Çalışma dâhilinde örneklem olarak belirlenen "*Je Suis Karl-Benim Adım Karl-2021*" adlı sinema filminin belirlenmesinde amaçlı örneklem yöntemi kullanılmıştır. Amaçlı örneklem yöntemi, olasılıklara yer verilmeyen bir araştırmanın önem ve amaçları doğrultusunda önceden belirlenen araştırma konularına yönelik çözümleme yapılmasına olanak tanımaktadır. Böylece araştırma konusuna bağlı olarak değişkenler arası bağ kurma ya da toplumsal olguları anlama amacı güden çalışmalarda yoğun olarak kullanılmakta ve çalışma konusuna ilişkin detaylı araştırma yapılmasına imkân vermektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2008: s. 107; Liamputtong, 2013). Diğer yandan örneklem olarak belirlenen sinema filminin; kalıcı barış ve farklılıklara saygı benzeri değerler üzerinden tarif edilen Avrupa Birliği'ne özgü bir dizi yüceltmenin genç kuşaklarca terk edilmesi ve bunların yerine göçmen, mülteci ya da yabancılara yönelik daha korumacı ve dışlayıcı bir siyaset izlenmesini öneren dramatik anlatısındaki göndermeler tarihsel bağlamdan kopmadan, sosyolojik kavramlarla açıklanmaya gayret edilmektedir.

4. BULGULAR

Filmin Dramatik Anlatısı

Christian Schwochow tarafından yönetilen "*Je Suis Karl-2021*" adlı sinema filminin açılış sekansı; Alex Baier (Milan Peschel) ve Inès Baier (Mélanie Fouché) adlarındaki orta yaşlı Alman çiftin önceden tanıştıkları anlaşılan Libyalı genç göçmen Yusuf (Aziz Dyab) ile buluştukları Almanya ve Çekya arasındaki sınır bölgesindeki amatör kamera görüntüleriyle başlamaktadır. Berlin'de yaşayan Baier çiftinin amacı Yusuf'u yanlarına alıp, kaçak olarak Almanya'ya girmesine yardım etmektir. Zor durumdaki insanlarla duygudaşlık kurabilen, demokrat insanları oldukları anlaşılan Baier çifti, risk alarak arabalarına sakladıkları Yusuf ile sınırı geçerler.

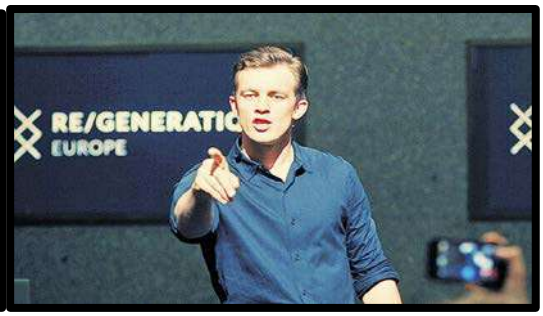
Resim-1: Alex ve Inès Yusuf'u Sınırdan Geçiriyor - **Resim-2:** Alex ve kızı Maxi

Filmin bir sonraki sekansı, Alex Baier'in kızı Maxi'yi (Luna Wedler) terminalden alarak, eve götürdüğü sahneyle açılır. Baba ile kızı arasında otorite yerine sevgiden beslenen ideal bir ilişki olduğu sahnenin devamında vurgulanmaktadır. Baba kız eve gelirler. Anne Inès ve ikiz çocuklar, Maxi'yi coşkuyla karşılar. Bu esnada çocuklara aldığı oyuncak arbalet nedeniyle anne ve baba arasında yaşanan kısa tartışmadan ailenin silah ve şiddete olan mesafesi ile barış yanlısı oluşlarının altı çizilir.

Sahnenin devamında babanın alışverişten döndüğü ve apartman girişinde kargo görevlisiyle kısa diyaloğuna tanık oluruz. O esnada evde olmayan komşusuna gelen kargo paketini teslim alan Alex, eşi Inès ve ikizlerinin olduğu eve girer ancak arabada unuttuklarını almak için yeniden evden çıkar. Bu esnada kargo görevlisinden aldığı paketi eve bırakmıştır. Alex, apartman dışına çıktığı esnada müthiş bir gürültü duyulur, tam arkasında kalan dairesinin de bulunduğu apartman yerle bir olmuştur. Bu esnada yere savrulan Alex'in gözüne patlamanın etkisiyle yere savrulmuş can çekişen küçük bir kuş çarpar. Alex, geriye dönüp, yerle bir olan evine bakamadan kuşa yönelir, kuşun avuçlarının arasında can vermesine tanık olur.

Filmin bir sonraki sekansında Alex'i polis görevlilerinin sorularını yanıtlarken görürüz. Polis soruşturması ve sorulan sorulardan saldırının İslami gruplarla bağlantısı üzerinde durulduğunu anlarız. Tam o esnada Maxi çıkagelir ve annesi ile kardeşlerinin patlamada hayatlarını kaybettiğini öğrenir, baba-kız acı içinde sarılırlar. Cenaze sonrası yalnız kalan Maxi ve babası Alex için hüzünlü ve

travmatik günlerin başlangıcıdır. Ancak baba ile kızının tepkileri farklıdır. Alex içe kapanıp, olanları yok sayma eğilimi içindeyken; kızı Maxi şiddetli öfke nöbetleri geçirmektedir.



Resim-3: Maxi'nin Karl ile Karşılaşması **ve Resim-4:** Maxi'nin Re/Generation ile Tanışması

Karmaşık duygular içindeki Maxi, saldırı sonrası yüzleşmek için döndüğü evinin enkazının olduğu sokakta kendisini tanıyan gazetecilerin ısrarlı sorularından kaçmak zorunda kalır. Bu esnada kendisine yardım eden Karl (Jannis Niewöhner) ile tanışır ve arkadaş olur. Kahve içtikleri sırada Karl, Prag'da düzenleyecekleri yaz kampı ve "Re/Generation" hareketinden Maxi'ye söz eder, aralarında dostluk başlar. Eve döndüğü esnada babasını yerde keder içinde yatarken bulan Maxi, babasının edilgenliğine tepkiyle Karl'ın sözünü ettiği kampın internet sayfasını inceler ve kampa katılmaya karar verir. Bu esnada kişiselleştirilmiş kamera Karl'a odaklanır. Koyu renk sakalı ve kahverengi lensiyle kargo görevlisi kıyafetleri içindeki Karl'ın apartman girişinde Alex ile karşılaştığı saldırı gününe geri döneriz. İçinde bomba olan paketi Alex'e teslim eden Karl, caddenin karşısına geçerken cebinden çıkardığı telefonun tuşlarına basar ve tam arkasında kalan bina bloklarından geldiği anlaşılan müthiş bir patlama ile sarsılırız. Bu noktadan itibaren Maxi, farkında olmasa da aslında ailesinin dairesine bombayı yerleştiren Karl ile Karl'ın liderleri olduğu *Re/Generation* gençlik hareketiyle ilişkilenir.

Hareketin ardındaki gerçeğin farkında olmayan Maxi, hareketin düzenlediği Prag'daki akademiye katılır. Konferansın ana teması "*Biz Yeni Avrupa'yız*" sloganı, kampın yapıldığı binanın hemen her yerinde göze çarpar. Kampın açılış konuşmasını yapan Karl, Maxi'yi hareketin önde gelen lideri olduğu anlaşılan Ante (Edin Hasanoviç), Pankraz (Marlon Boess) ve Jitka (Anna Fialová) ile tanıştırır. Maxi ile yalnız kalan Karl, ölüm cezasına katılmadığını ancak genç nesil için yeni bir yaşam

biçimini temsil eden ırkçı söylemleriyle dikkat çeken genç Fransız politikacı Odile Duval (Fleur Geffrier) ile aynı fikirde olduğunu belirtir. Bu sırada Alex telefonlarına cevap vermeyen Maxi hakkında endişeye kapılarak, filmin açılış sekansında ülkeye kaçak girişine yardım ettiği Yusuf ile tekrar iletişime geçer. Maxi'yi bulması için yardım ister. Yusuf, Alex ile buluşur, Inès ve diğer kurbanlar anısına konuştuktan sonra Alex'in isteği doğrultusunda Maxi'ye telefon ederek, nerede olduğunu öğrenir. Maxi, Karl'ın kendisine olan ilgisinden memnun ancak neye hizmet ettiğini bilmeden hareketin akışına kendisini bırakmıştır. Diğer yandan Karl, bir araya geldiği arkadaşlarıyla yeni bir şiddet dalgasına neden olacağını umarak, içlerinden birinin öldürülmesi gerektiğini söyler. Fikrini coşkuyla karşılayan arkadaşlarının kurbanın kim olacağı sorusuna Karl'ın kısa ve soğuk bir ifadeyle "ben" cevabını vermesi üzerine duraksarlar. Karl'ın kurbanın kendisi olması gerektiğini söylemesi ardından, hareketin Çek üyelerinden Jitka tetiği kendisinin çekeceğini söyler.

Resim-5: Odile Duval'ın Konuşması- **Resim-6:** Karl'ın Vurulması ve İsyan

Filmin akışı çılgınca bir savruluşa doğru ilerlerken; Karl banyodaki yansımasını öpecek kadar kendisine tapmaktadır. Cinayet, Fransız politikacı Odile Duval'ın konuşma yapacağı gecenin sonunda sosyal medyadan canlı yayınlanacak şekilde planlanmıştır. Maxi, ailesinin başına gelenlerden bahsettiği dokunaklı konuşması ardından Odile tarafından hararetle tebrik edilir. Tam bu esnada sahneye çıkan Karl, güçlü bir şekilde istila edilen Avrupa kültüründen, istismar edilen Avrupa kentlerinden ve yoğun yabancı göçü nedeniyle tekinsizliğe mahkûm edilen sokaklardan

bahseder, Odile'e desteğini dile getirir. Bu esnada gecenin düzenlendiği binaya gelen Alex, Maxi'yi bulur ve ırkçı "Re/Generation" hareketi tarafından kullandığı konusunda kızını uyarır.

Bu esnada Karl'ın planı işlemektedir. Binanın dışında canlı video bağlantısıyla takipçilerine seslenen Karl, konuşmasının ortasında planlandığı gibi vurulur. Büyük bir şok yaşayan Maxi, Karl'ın yanına koşar. Başta Odile olmak üzere canlı yayınlanan video bağlantılarından saldırıyı kınayan hareketin üyeleri herkesi sokaklara davet eder. Çok geçmeden arabalar kundaklanmaya, göçmen olduğundan şüphelenilenler vurulmaya ve kentin tüm sokaklarını ele geçiren yaygın linç hareketi başlar. Bu esnada Alex'in önerisiyle dışarıda bekleyen Yusuf, sınırdan kaçak geçişinin ardından yeniden arabanın arka koltuğunda saklanmak zorunda kalacaktır. Bir süre sonra Alex ve Maxi, Yusuf'u da yanlarına alarak bir yeraltı tüneline sığınırlar. Film; kentin yerle bir edildiği isyana ilişkin seslerin duyulduğu Yusuf, Alex ve Maxi'nin saklandıkları yeraltı tünelinde bilinmeyen bir yere doğru yürüme görüntüleriyle sona erer.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Tarih boyunca pek çok çatışma, savaş, işgal ve bunların sebep olduğu göçler nedeniyle sürekli ihtilaf içinde olan Avrupa; kendi içinde kurmaya muktedir olmaya çabaladığı müttefik ilişkilerini daha çok öteki olarak tarif ettikleri güçlerin tehditleri karşısında birbirlerine destek olma koşuluna bağlamıştır. Tarihsel süreçte birbirleri arasında da savaşlar yaşayan medeniyetler, bu savaşlar neticesindeki anlaşmalarla birlik mesajlarını sıklıkla dile getirmişlerdir. Diğer yandan Avrupa'nın kendi içinde bir birlik fikri ancak yirminci yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen iki büyük savaş ardından mümkün olabilmiştir. Ekonomik birliklerini 1952 Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu ile sağlayan Avrupalı uluslar, 1957 yılında Avrupa Ekonomik Topluluğu'nun kurmuş ve nihayet 1993 yılında Avrupa Birliği ismini alarak ekonomik bütünlüğün ardından siyasal birliği kurmak üzere önemli bir adım atmışlardır. Diğer yandan kuruluşundan itibaren ortaya çıkan bir dizi ekonomik ve siyasi krizle mücadele etmek zorunda kalan birlik, özellikle 1990'lı yıllardan sonra yürürlüğe koyduğu genişleme politikaları çerçevesinde, artan üye devletlerinin neden olduğu sorunlarla yüzleşmek durumunda kalmıştır. Söz gelimi birlik tarafından Yunanistan'ın 2000'li yıllarda yaşadığı ekonomik krizlere çare olması maksadıyla önemli miktarda fon kurtarma paketi oluşturulmuş ancak kurtarma paketlerine erişebilmek için yükümlülüklerini yerine getiremeyen Yunanistan, birlik içinde anlaşmazlıklara yol

açmıştır. Yunanistan gibi diğer Akdenizli birlik üyelerinden Portekiz ve İspanya da ekonomik krizlerinden etkilenen ülkeler arasında bulunmaktadır. Dolayısıyla birliği yaşatabilmek için bir yandan üye ülkelerin yaşadığı krizlere çözümler sunma gayretleri ile birliğe üye ülkelerden gelen memnuniyetsizlikler 2000'li yıllardan itibaren eşzamanlı olarak yükselişe geçmiştir. Nihayetinde bahse konu memnuniyetsizliklerin tetiklediği krizler, Britanya'nın 2020 yılında aldığı birlikten ayrılma kararıyla doruğa ulaşmıştır. Diğer yandan, krizlerin odağında yer almaktan kurtulamayan Avrupa Birliği'nde bu gelişmeler yaşanmaktayken, birlik, kendi dışındaki dünyanın giderek gelişmesine de tanıklık etmektedir. Söz gelimi Avrupa siyasi, iktisadi, kültürel problemlerle baş etmeye çalışırken, 1978 yılından itibaren küresel iktisadi sistem içinde ve üretim endüstrisinde artan payıyla Çin Halk Cumhuriyeti'nin dünyanın ikinci büyük ekonomisi haline gelmesi; ABD ve Avrupa Birliği'ne üye devletlerin endişelerinin artmasına neden olmuştur (Aydın, 2019; URL-4). Soğuk Savaş (1947-1993)'ın sona ermesi ve SSCB'nin tarih sahnesinden çekilmesi ardından ortaya çıkan Rusya Federasyonu (RF)'nun 1990 ila 2000 yılları arasında daha çok iç politikaya odaklanması, ABD'nin küresel düzlemde hareket serbestisini arttırmış ve bir süper güç olarak uluslararası sistemin başat aktörü haline getirmiştir (Arı, 2004: s. 521). Tek kutuplu dünya düzenine geçilmesiyle soğuk savaş yılları boyunca küresel düzlemde en büyük kaygı nedeni olan nükleer savaş tehdidi sona ermiş ancak başta Ortadoğu olmak üzere Kafkasya, Balkanlar, Asya ve Afrika'nın ihtilaf yaşanan yoksul bölgelerinde bir dizi sıcak çatışma patlak vermiştir. Nihayetinde, anılan bölgelerden gelişmiş Avrupa ülkelerine doğru akan insan hareketliliği ve küresel yoksulluğun neden olduğu terör tehdidi; Avrupa Birliği genelinde üye pek çok ülkenin içe dönük korumacı siyaset geliştirmesine ve birliğin kuruluşundan itibaren ortak değer olarak yüceltilen farklılıkların korunmasına ilişkin ideallerin sorgulanmasına neden olmuştur. Birlik dâhilinde gözlenen demokratik ideallerin ihmal edilmesi, Avrupa genelinde yabancı düşmanlığı ve bu düşmanlığı büyütmeye yönelik siyaset üreten parti ya da örgütlerin güçlenmesine yol açmıştır.

Diğer yandan yirmi birinci yüzyıl önceki yüzyıllardan çok da farklı olmayacak şekilde savaş ve yoksulluğun neden olduğu zorunlu göçlerle anılmaya devam etmektedir. Özellikle 2000'lerin ilk yıllarından itibaren Irak ve Afganistan savaşları, Arap Baharı ile Suriye'ye sıçrayan iç savaş, zaruret içerisindeki yerli halklar bakımından kitlesel göçü zorunlu hale getirmiştir. Bu minvalde bir yandan ekonomik ve siyasi birliklerini sağlamaya çalışan Avrupalı devletler diğer taraftan savaşlar

neticesinde ülke sınırlarına dayanan göç sorunu ile karşı karşıya kalmaktadır. Birlik, her ne kadar benzerlikler yerine farklılıkların korunduğu, kalıcı demokratik kurum ve kurallarıyla barış ve insan haklarına saygı şeklinde tarif edilen idealleri çerçevesinde bir arada yaşam ideali üzerinde yükseliyor olsa da yoğun göçler karşısında başlangıçta tarif edilen ideallerinden uzaklaşmakta ve Avrupa genelinde yükselen memnuniyetsizliklere çözüm bulmakta zorlanmaktadır. Dolayısıyla İkinci Dünya Savaşı ertesinde kuruluşundan günümüze kadar siyasi, iktisadi ve hukuki yönleriyle tartışmalara konu olan, genişlemesi kadar dağılacağı yönünde yapılan yorumlarla anılan Avrupa Birliği içinde Britanya'nın birlikten ayrılmasıyla anlaşmazlıkların derinleştiği söylenebilir. Tıpkı yirminci yüzyılda itibariyle olduğu gibi yirmi birinci yüzyılda da -çalışma özelinde Avrupa Birliği'nin dağılmasını önlemede- kitle iletişim araçlarının gücüne olan inanca başvurulduğu *Je Suis Carl* film örneğinde görülmektedir. Zira yirmi birinci yüzyılın başından itibaren süre gelen çatışma ve savaşlar, dünyanın yoksul ve ihtilaf içindeki bölgelerinden Avrupa'ya akan mecburi göç benzeri problemleri beraberinde getirmektedir. Özellikle, savaşların yoğun şekilde yaşandığı Ortadoğu ve iç savaşlarla anılan Afrika ülkelerinden gelişmiş Avrupa ülkelerine doğru akan insan hareketliliği, batılı devletlerin Avrupa Birliği nezdinde "bir arada yaşam" ideallerini erozyona uğratmaktadır. Netice olarak bahse konu gelişmeler çerçevesinde Avrupa genelinde demokratik ideallerin ihmali ve güvenlik kaygılarını odağa alan siyasal anlayış güçlenmekte ve birliğe mensup pek çok ülkede yabancı düşmanlığını büyütmeye yönelik politikalar üreten siyasal hareketlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Buradan hareketle bahse konu gelişmeler çerçevesinde araştırma örneklemi olarak belirlenen Christian Schwochow tarafından yönetilen "*Je Suis Karl, Benim Adım Karl-2021*" adlı sinema filmi, değişen koşullar nedeniyle birliğin ihmal edilen kuruluş idealleri ve yükselişe geçen yabancı düşmanlığı üzerinden incelenmiştir.

Buna göre;

- Yirmi birinci yüzyıl başından itibaren süregelen terör eylemleri ve savaşların neden olduğu göçlerin hız kaybetmeksizin devam ettiği,
- Yaşanan terör olaylarının doğrudan İslami gruplarla ilişkilendirilmesiyle şiddetin yalnızca belirli insan gruplarından gelebileceği düşüncesi,

- Filmin anlatısında yer alan birliğe özgü kalıcı barış ve farklılıklara saygı benzeri bir dizi demokratik idealin orta yaş kuşaklarınca korunmaya çalışıldığı ancak genç kuşaklarca terk edildiği,
- Bir arada yaşam, insan hakları ve yabancılara, göçmenlere saygı gibi ideallerin yerine daha saldırgan bir siyaset izlenmesi gerektiği fikri,
- Genç kuşakları içine alan milliyetçi sağ ideolojinin yükselişte olduğu,
- Yabancı ve göçmenler söz konusu olduğunda genç kuşaklarda görülen Nazi söylemlerinin, bir oluşum etrafında birleşen bu kuşaklarca tekrar üretildiği ve söylemlerin pratiğe de uzandığı şiddet eylemlerine başvurulabileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Aydın, Figen. (2019). "Çin Yükselişi'nin Ekonomik Perspektifi ve Gelecek Tahminlerinin Orta Asya'ya Yansımaları". *Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi*, Sayı 4/8, s. 1-12.

Arı, Tayyar. (2004). *Uluslararası İlişkiler Teorileri*. İstanbul: Alfa Yayınları.

Aykaç, Mustafa; Yertüm, Umut. (2016). "Avrupa Birliği Göç Politikalarının Gelişimi: Misafir İşçi Kabulünden Sığınmacı Akınına". *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, Sayı 70, s. 1-29.

Brown, Garrett Wallace. (2014). "The European Union and Kant's Idea of Cosmopolitan Right". *European Journal of International Relations*, Sayı 20/3, s. 671-693.

Kuran Burçoğlu, Nedret. (2005). "Avrupa ve Avrupalılık". *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Sayı 6/23, s. 9-20.

Çakmak, Haydar. (2005). *Türkiye Avrupa Birliği İlişkileri*. Ankara: Platin Yayınları.

Delanty, Gerard. (1995). *Inventing Europa Idea, Identity, Reality*. London: Macmillan Press.

Dinç, Cengiz. (2018). "Avrupa Birliği'nin ve Üç Büyük Üyesinin Arap Baharına Yaklaşımları". *Çankırı Karatekin Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, Sayı 8/2, s. 1-33.

Fromm, Erich. (2017). *Özgürlükten Kaçış*. Şemsa Yeğin (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.

Heywood, Andrew. (2019). *Siyaset*. Fahri Bakırcı (Çev.). Ankara: Felix Kitap.

Hughes, Matthew; Seligmann, Matthew. (2002). *Does Peace Lead to War*. Phoenix Mill: Sutton Publishing.

Kant, Immanuel. (2006). *Perpetual Peace*. New Haven: Yale University Press.

Kaya, Ayhan. (2013). *Avrupa Birliğine Giriş*. İstanbul: Hiper Yayınları.

Koçak, Orhan; Gündüz, R. Demet. (2016). "Avrupa Birliği Göç Politikaları ve Göçmenlerin Sosyal Olarak İçerilmelerine Etkisi". *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 6/12, s. 66-91.

Koncavar, Ayşe. ve Sadakaoğlu, Mustafa Cebrail. (2021). "Anti-Semitik Krizin İnşası: Modern Kriz Yönetimini Veit Harlan Sineması Üzerinden Okumak". *8. Uluslararası İletişim Günleri Dijital Çağda Kriz İletişimi Sempozyumu Bildiri Kitabı*, İstanbul: Üsküdar Üniversitesi, ss. 525-538.

Liamputtong, Pranee. (2013). *Qualitative Research Methods*. Melbourne: Oxford University Press.

Metzidakis, Angelo. (1994). "Victor Hugo and the Idea of the United States of Europe". *Nineteenth Century French Studies*, Sayı 23/1-2, s. 72–84.

Perkins, Mary Anne. (2004). *Christendom and European Identity*. Berlin: Walter de Gruyter.

Samur, H. (2008). "Avrupa Birliği'nde Göçe Yönelik Global Yaklaşım". *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, Sayı 5/2, s. 1-16.

Şenel, Alaeddin. (1999). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

İşçi, Metin. (2016). *Siyasi Düşünceler Tarihi*. İstanbul: Der Yayınları.

Yıldırım, Ali; Şimşek, Hasan. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Goody, Jack. (2013). "Renaissances: The One or The Many". Kitap Değerlendirmesi, Hasekioğlu Turgut, Işıl. *Osmanlı Araştırmaları*, Sayı 41/41, s. 442-447.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

URL-1: https://www.ab.gov.tr/files/rehber/02_rehber.pdf,

(Erişim Tarihi: 3 Mart 2022).

URL-2: https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-51294298,

(Erişim Tarihi: 7 Mart 2022).

URL3:http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/june/6/newsid_2499000/2499297.stm

(Erişim Tarihi: 7 Mart 2022).

URL-4: https://www.bbc.com/turkce/haberler-dunya-55929359

(Erişim Tarihi: 7 Mart 2022).

BİR ÜSTKURMACA OLARAK THE TRUMAN SHOW ÖRNEĞİ

Saniye KÖKER[79]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch08

ÖZ

Gerçekte olmadığı halde varmış gibi düşünülen olaylara kurmaca denir, bu nedenle kurmaca düşsel bir edimin ifadesidir. Kurmacadan yola çıkılarak üretilen üst kurmaca ise metni ele alan yazar veya senaristin, metnin içinde bilinçli bir şekilde yer alması ve anlatılanların birer kurmacadan ibaret olduğunun hatırlatılmasıdır. Bu yönüyle üst kurmaca, kurmaca içinde bir kurmacadır. Gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sistematik biçimde, bilinçli bir şekilde sorgulayan üst kurmaca, anlatılanların birer kurmacadan ibaret olduğuna dikkat çeker. Bu tür anlatıların en önemli özelliği yazarın ya da senaristin kurmacaya müdahale etmesi, kurmacanın içinde bir kurmacaya yer vermesidir. Üst kurmaca bu yönüyle, kurmaca bir metnin içinde gizlenmiş ayrıntıları ifşa ederken okuyucu/izleyici kitlesini de bu ayrıntılar içinde yolculuğa çıkarır. Böylelikle izleyici kitlesine, anlatılanların birer kurmaca olduğu gerçeği daima hatırlatılmış olur.

Bu çalışmanın amacı, bir üst kurmaca örneği olarak "*The Truman Show*" filmini incelemek ve kurmaca içinde kurmacanın ne şekilde ele alındığını göstermektir. "*The Truman Show*"da filmin asıl anlatısı filmin konusunu oluştururken filmin konusu da kendi içinde başka bir film konusuna dönüşmektedir. Dolayısıyla "The Truman Show"da sinema sanatını meydana getiren teknik unsurlar, filmin konusunu oluşturan Truman Show'un içinde de kullanılmıştır. Böylece ana kurgunun içinde yer alan bu ikinci kurgu yoluyla "*The Truman Show*" filmi üst kurmaca formuna dönüştürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Kurmaca, Üst Kurmaca, Gerçeklik, "The Truman Show".

[79] Dr. Öğr. Üyesi, Kayseri Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, [redacted]

THE EXAMPLE OF "THE TRUMAN SHOW" AS A UPPER FICTION

ABSTRACT

Events that are thought to exist even though they do not exist are called fictional. Therefore fiction is the expression of an imaginary act. Metafiction, which is produced based on fiction, is the conscious involvement of the writer or screenwriter in the text, and it is a reminder that what is being told is just fiction. In this respect, metafiction is a fiction within a fiction. Metafiction systematically and consciously questioning the relationship between reality and fiction draws attention that what is told consists of fiction. The most important feature of such narratives is that the author or screenwriter intervenes in the fiction and includes a fiction in the fiction. With this aspect, metafiction reveals the details hidden in a fictional text and takes the reader/audience on a journey within these details. Thus, the audience is always reminded of the fact that what is being told is fiction.

The purpose of this study is to examine "*The Truman Show*" film as an example of a metafiction and to show how fiction is handled in fiction. In "*The Truman Show*", the main narrative that makes up the film is the subject of the film, while the subject of the film itself turns into another subject of the film. Therefore, the technical elements that make up the art of cinema in "*The Truman Show*" film were also used in the "Truman Show", which is the subject of the film. Thus, through this second fiction, which is included in the original fiction, "*The Truman Show*" film was transformed into a metafiction form.

Keywords: Cinema, Fiction, Metafiction, Reality, "The Truman Show".

GİRİŞ

Tarihin ilk dönemlerinden beridir gerçek anlayışının yaşanan dönemlere uygun biçimde şekillendiği görülür. Önceleri mitler yoluyla gerçeğe yüklenen anlam, zamanla felsefenin verileriyle şekillenmeye başlamış, ardından bilimsel gelişmelerin etkisiyle giderek değişmiş ve yaşanan zaman diliminde gerçek kavramı bambaşka bir noktaya gelmiştir. Gerçeğin dönemler içerisinde ele alınış tarzı, sanatların gelişme çizgisini daima etkilemiştir. Buna göre gerçek kavramı, modern öncesi dönemde kolektif bir yaşayışın belirlediği ölçütler dâhilinde ele alınırken, modern ve aydınlanmacı dönemde aklın sınırları içinde daha bireysel bir perspektiften düşünülmüştür. Modern sonrası çağdaş dönemde ise gerçeğin belirsizleştiği, gerçek ile gerçek olmayan arasındaki çizginin yok olduğu, Baudrillard'ın tanımıyla "*hiper gerçeklik*" dönemine girildiği görülür (Cevizci, 2017: s. 1284). Hiper gerçeklik ile artık gerçeğin kendisi değil gölgesi, gerçeğin yerine geçmiş semboller söz konusudur.

Antik Yunan'da Delfi Tapınağı'nın üzerinde yazan *Kendini Bil* ibaresi, o dönemler için bir yaşam felsefesinin sloganı hâline gelirken aynı zamanda gerçeğin içeriğine de göndermede bulunmaktadır. Henüz parçalanmamış, kendine yabancılaşmamış bir benlik tasavvurunda bu söz, kişinin kendi varlığı hakkında bir fikre sahip olmakla birlikte hakikatin bilgisini araştıran, evrensel bir içeriğe sahip olan tümel bir kendilik anlayışına da işaret etmektedir. *Kendini Bil*'mek, Antik Yunan ve Helenistik dönemde erdemi ve bilgeliği, Orta Çağ'da ise kendini Tanrı'nın hizmetine adamış mistisizmi içermektedir. Dolayısıyla modern öncesi dönemlerde insanların gerçekle kurduğu ilişki "*hakikat*" ve "*hikmet*" kavramlarını içine alan kutsal bilgiden geçmektedir (Güven, 2015: s. 38).

Modern dönemle birlikte gerçeğin mahiyeti de değişir. Descartes ile başlayan bu yeni gerçek anlayışında tümel gerçeklik, yerini bireysel bir varoluşa bırakacaktır. "Düşünüyorum, öyleyse varım" önermesi, düşünen bir öznenin varlığını kesin olarak ortaya koymakla birlikte akla duyulan sonsuz güvenin de ifadesi olmuştur. Modern bir öznenin doğduğu bu dönemde artık, insanın hakikatini araştırmada ona rehberlik eden kendilik tasavvuru geçerliliğini yitirecektir. Bu kendiliğin yerini modern dönemde, aklın ışığı doğrultusunda yol alan bir benlik düşüncesi alacaktır. Böylece modern dönem ile birlikte insan, kendi ben'ini merkeze alan bir kavrayış içinde yeni bir gerçek anlayışı tesis

etmiştir (Köker, 2019: s. 2-3). İnsan aklını merkeze alan gerçeğin bu hali, sanatın gelişim çizgisini de etkileyerek onu rasyonalist bir zemine taşımıştır.

XX. yüzyılın başlarında gerçek kavramı tekrardan farklı bir içeriğe sahip olur. Çağdaş dönem olarak adlandırılan bu yüzyıl öznenin, benlik ve hakikat kavramlarının, kimlik ve öznelliğin yeniden sorgulanmaya başlandığı bir dönemdir. Kendi ben'ini merkeze alarak yaşayan özne yerini, bu dönemde parçalanmış ve bölünmüş bir özneye bırakacaktır. Bundan sonraki süreçte sanatın gerçeklik çizgisinde de benliklerin, kendini parçalara ayırmanın ötekileştirdiği bir özne yer alacaktır. Gerçeğin bu şekilde ele alınışında hiç şüphesiz, XX. yüzyılda yaşanan gelişmelerin önemli bir rolü olmuştur. Özellikle çağdaş dönemin felsefesini yansıtan postmodern düşünce veya durum, dönemin sanatını doğrudan etkilemiş, bu sanatlara bağlı olarak gerçeğin farklı görünümleri eserlerde kendini göstermiştir.

Bu çalışmada, çağdaş dönemin postmodern düşüncesine bağlı olarak ortaya çıkan, gerçeği farklı bir boyutta ele alan ve genellikle bir edebiyat terimi olarak kullanılan üstkurmaca tekniği, *The Truman Show* filminden hareketle sinema sanatı açısından incelenecek; çağdaş dönem sanat estetiğinde gerçek kavramının üstkurmaca yoluyla nasıl ele alındığı, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkinin boyutları irdelenecektir. Bu amaç doğrultusunda öncelikle, üstkurmaca kavramını bünyesinde taşıyan postmodern durum hakkında bilgi verilecek, ardından bir anlatı tekniği olarak üstkurmacaya değinilecek ve son olarak *The Truman Show* filmi üstkurmaca tekniği açısından değerlendirilecektir.

1. POSTMODERNE GENEL BİR BAKIŞ

XX. yüzyılın başlarında yaşanan gelişmelerle modernizm geçerliliğini kaybederken dünyada yeni bir düzen oluşmaya başlar. Bu yeni dünya düzeninin felsefesi 1960'larda ortaya çıkan ve giderek bütün dünyayı etkisi altına alacak olan postmodern düşünce/durum üzerine inşa edilir. Bu yeni felsefi sistem, modernizmin antitezini oluşturacak şekilde varlığını ortaya koyar. Nitekim birçok tarifi olmakla birlikte postmodernlik, en çok da gerçeklik konusu etrafında tartışılmaktadır. Bir durumun ifadesi olarak postmodernlik her şeyden önce, modernliğin aşırı derecede bağlı olduğu gerçeklik tutkusuna "*gerçekliğin temsili*" düşüncesine bir başkaldırıştır. Postmodern savunucuları, gerçeğin/gerçekliğin artık önemini yitirdiğini ve onun yerine Jean Baudrillard'ın "*simulakr*" adını verdiği yeni bir temsilin aldığını ileri sürmüşlerdir. Buna göre gerçeğin "*kendisi değil gölgesi, aslı değil*

taklidi" öne geçmiştir (Başaran, 2021: s. 32). Baudrillard'ın "*simülasyon*" diye adlandırdığı özde var olmayan, sanal olarak üretilen bu yeni gerçeklik anlayışında, paradoksal bir şekilde gerçeğin hakiki bir ütopyaya dönüştüğü görülür. Bu ütopyanın gerçekleşme olasılığı ise neredeyse imkânsızdır. Çünkü bu ütopya, Baudrillard'a göre, yitirdiğimiz gerçeği bir daha ancak rüyamızda görebileceğimizi söyleyen türden bir şeydir (Baudrillard, 2011: s. 170). Dolayısıyla yitirilen gerçekliğin yapay bir şekilde üretilmesi, aynı zamanda gerçek olmayan bir şeyin gerçekmiş gibi sunulmasıyla ilgili bir anlayışa da işaret etmektedir.

Gerçek kavramının yeni bir boyut kazanmasında bilim ve teknolojide yaşanan gelişmelerin önemli bir payı olmuştur. Her şeyin akıl almaz bir hızla ve büyüklükte değiştiği bu yeni dönemde insan, devleşen teknoloji ve anonimleşen bu yüzden daha da ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşısında önemini yitirmeye ve kendisini yabancı bir dünya içinde hissetmeye başlamıştır. Bu yeni dünya düzeni içinde doğanın ve kendiliğinden olanın yerini maddenin yönlendirdiği yeni değerler sistemi almıştır (Ecevit, 2014: s. 64). Bu nedenle çağdaş dönem, değerlerin yeniden sorgulandığı, var olanların yeniden tanımlandığı, anlamın yeniden oluşturulduğu ve bütün bunların postmodern bir düşünce üzerine inşa edildiği bir dönemdir.

Modern sonrasını ya da modern ötesini anlatan postmodern düşüncenin meşruiyetini sağlamasında "*büyük anlatılar*"ın inanılırlığını yitirmesi etkili olmuştur (Lyotard, 2014: s. 74). Nitekim İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan kayıplar, modern dönemin aydınlanmacı, rasyonalist, ilerlemeci, özgürlükçü, evrenselci izleklerinin gözden düşmesinde önemli bir pay sahibidir. Postmodern düşüncenin oluşmasında, biraz da modernliğin insanlığa bu dünyada vaat ettiği mutluluğu tesis edememesinin rolü vardır. Modern çağ, insanı hem bölerek hem de birleştirerek bireyi ortaya çıkarmıştır ancak "*bu birey sonradan aydınlanmanın kutsadığı gibi bir yarı tanrı olmaktan çok, kolsuz ve bacaksız doğmuş ve dolayısıyla hiçbir zaman özgür olamamış (olamayacak) zavallı bir sakat*" (Öztürk, 2008: s. 74) olarak vücut bulmuştur. Bu yüzden modern dönemin önemsediği bu akılcı gerçekçilik, çağdaş dönemde gözden düşmüş ve onun yerine yeni bir gerçek alanı inşa edilmiştir. Bu gerçekliğin alanı postmodern düşünce tarafından kuşatılırken bu alanın içi de postmodern tekniklerle doldurulmuştur.

2. POSTMODERN BİR TEKNİK OLARAK ÜSTKURMACA

Postmodern düşünceyle birlikte modernizmin sunduğu değerler yerle bir edilirken bütün karşıtlıkların yan yana geldiği, gerçek ile kurmacanın birbiri içine girdiği bir dönem başlamış olur. Bu dönemde artık "*bir şeyin ne olduğu değil, o olduğu*" önermesi önem kazanır (Ecevit, 2014: s. 63). Gerçeklik yitiminin yaşandığı bu postmodern durum karşısında ortaya konan metinler belirsiz olduğu gibi, tek bir yaşamın anlatıldığı ve tek bir şeyin anlamlandırıldığı türden bir içerik de söz konusu değildir. Her şeyin birbirine karıştığı böylesi bir kargaşalıkta yazarlar, anlatılarını bu yaşananların üzerine kurarak kaleme almışlardır (McAdams, 2001: s. 112). Bütün bu gelişmeler içinde insan da şüphesiz, kendisini yabancısı olduğu bir dünyanın içinde bulmuştur.

Baudrillard'ın sanal gerçekliğinin izdüşümlerini çağdaş dönemin sanat anlayışında görmek mümkündür. Aristoteles'ten beridir süregelen yansıtmacı/mimetik eğilim, katharsis yöntemine dayalı bakış açısı XX. yüzyılın ikinci yarısında farklı bir yönelim gösterir. Artık sanat iç ya da dış dünyayı, somut ya da soyut yaşamı anlatmaktan çok kendini yansıtma eğilimi içine girer. Anlatı metinlerinin arkasında duran yazar/anlatıcı, bu yeni sanat anlayışında anlatı metninin içine girip onu nasıl kurguladığını okurlarına anlatmakta böylece kendisi de kurgunun bir parçası olmaktadır. Anlatının kahramanları, öncekilerden farklı ontolojiye sahip, etten kemikten çok dilden oluşan, yaşadığımız dünyanın içinde değil, kitap sayfalarında vücut bulan varlıklardır. Post modern edebiyatın öncülerinden olan Beckett onlara, "*sözcükten adam*" anlamına gelen "*homo logos*" adını vermiştir. XX. yüzyıl sanatının bu yeni doğasında sanat eserlerinin "*nasıl kurgulandığı*" konusu "*malzeme*" olarak ele alınıp ikinci bir düzlemde yeniden kurgulanmaya çalışılır. Bu kurguda yazar/anlatıcı/okur metnin içinde bir arada bulunmakta, roller birbiri içine girmekte böylelikle bütün gerçek kişiler giderek bir roman kişisine dönüşmektedirler. Böyle bir anlatı ortamında metnin "*neyi*" anlattığı önemi yitirmekte "*nasıl*" kurgulandığı önem kazanmaktadır (Ecevit, 2014: s. 71-98).

Çağdaş dönemin sanat estetiğinde tanımlanan bu durum *üstkurmaca* olarak adlandırılmaktadır. Bir edebiyat terimi olarak üstkurmaca, İngilizce "meta-fiction" sözcüğünün karşılığıdır. Meta "*ileri, ötesinde, üst düzey*" anlamına gelen bir ön ektir; fiction ise "*gerçek olmayan insanları ve olayları tanımlayan, kurmaca*" demektir (Oxford Dictionary). Sözcük bu manasıyla kurmaca içinde oluşmuş bir üst anlatıya işaret eder. Edebi bir terim olarak üstkurmaca, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi sorgulayan, bilinçli ve sistemli olarak anlatının bir kurmaca olduğuna dikkat çeken ve özellikle roman

türünde kullanılan tekniklerden biridir. Anlatıyı oluşturan kişi bu dikkati daha çok, anlatıya müdahale etmek suretiyle ortaya koyar. Örneğin roman yazarının, yazdığı romandaki kahramanlardan biri olması, romanın içinde başka bir romanın anlatılması, yazarın anlatı esnasında araya girip kendi fikirlerini dile getirmesi, bir kurmacanın içinde olduğunu belirten karakterlerin olması üstkurmacaya örnektir. Dolayısıyla üstkurmaca yoluyla yazar, anlatıların bir kurmacadan ibaret olduğunu okuyucuya daima hatırlatmak ister.

1960'lardan sonra üstkurmaca, postmodern tanımı altında toplanmaya çalışılan edebiyatın ana kurgu eğilimi olarak kendini gösterir. Bir anlatım tekniği olarak ilgili olduğu sanatı –ki bu daha çok edebiyattır- *oyun* olarak gören bir anlayışın ürünüdür; özne-nesne, iç dünya-reel yaşam, kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı eş zamanlı bir gerçeklik anlayışını yansıtır (Ecevit, 2014: s. 71). Gerçeğin bu boyutta ele alınma çabasının ardında kendini anlatma düşüncesi yatar. Dolayısıyla üstkurmacanın en önemli özelliği kendini anlatmaktır. Kendini anlatmanın, kendine dikkat çekmenin altında sosyal, kültürel, siyasal, ekonomik pek çok nedenin olduğu görülmektedir. Nitekim postmodern bir anlayışla birlikte yükselişe geçen üstkurmacanın adını duyurmaya başladığı 1960'lı yıllarda, özellikle Amerika ve Avrupa'da mutlak doğruların değiştiği ve buna bağlı olarak da insanın kendi varlığının bilincinde olmaya başladığı görülür. Kültür yapısında meydana gelen değişiklikler, farklı ırktan olan insanların kendi seslerini duyurmaya çalışmaları, kadının toplumdaki konumunun özgürlük bağlamında ele alınması toplumun büyük bir kesiminde "*özbilinç (self-conscious)*" algısının oluşmasına vesile olur (Karadeniz, 2014: s. 25). Bu durum dönemin estetiğini de önemli ölçüde etkilemiştir.

Bir anlatı tekniği olarak üstkurmacada dikkati çeken ilk husus, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkidir. Birbirine tamamen karşıt olan bu iki kavram, aynı zamanda birbirinden bağımsız da değildir. Kurmaca, gerçekte olmadığı halde varmış gibi tasarlanmış olay ya da kişilerden oluşan eser anlamına gelir. Özellikle roman, hikâye, tiyatro gibi türlerde gerçekte var olmayan karakterlerle yaşanmamış olaylar inşa edilir. Kurmacaya bu şekilde bakıldığında sinemanın da gerçeğin aksine hayal ürünü bir anlatı olarak algılandığı görülmektedir. Bu da sinema ile gerçek dünya arasında bir sınır çizilmesini gerektirir (Sökezoğlu, Çakır, 2019: s. 12). Ancak kurmaca, her ne kadar gerçekte olmadığı halde varmış gibi tasarlanan olay ve kişiler üzerine inşa edilse de gerçek dünyayı kendine referans almak

zorundadır. Çünkü yazar, tasarlayacağı olay ve kişileri gerçek dünyadakine benzer şekilde sunma mecburiyetindedir. Okuyucu ya da izleyicilerin, kurmacayı anlamlandırabilmesi gerçekliğin temsili üzerinden gerçekleşmektedir. O halde kurmaca ile gerçek arasındaki sınır, gerçekliğin temsili yoluyla çizilmektedir demek yanlış olmayacaktır.

Üstkurmaca, sadece edebi metinlerde değil çağdaş dönem sinema sanatında da sıklıkla başvurulan tekniklerden biridir. Sinemada üstkurmaca (metasinema), edebi metinlerde olduğu gibi kendi kurmacalığını ortaya koyan, yaratım süreçlerini irdeleyen bir anlatı tekniği olarak kullanılır. Üstkurmaca yöntemiyle çekilmiş sinema filmlerinde de tıpkı edebi metinlerdeki gibi, metnin ya da anlatının bizzat kendisini sorguladığı, objektifi kendi üzerine çevirdiği, sadece kendisini anlattığı görülür.

3. BİR ÜSTKURMACA ÖRNEĞİ OLARAK *THE TRUMAN SHOW* FİLMİ

The Truman Show, senaryosunu Andrew Niccol'un yazdığı, yönetmenliğini Peter Weir'ın yaptığı, başrolünü Jim Carrey'nin oynadığı 1998 yapımı bir filmdir. Film, istenmeyen beş gebelikten biri olan Truman Burbank'ın henüz doğmadan bir film şirketi tarafından evlat edinilmesini ve onun bir şova dönen yaşamını anlatır. Truman'ın doğduğu andan itibaren kayıt altına alınan hayatı yaklaşık 5000 kamera tarafından, bir ada görünümü verilen dev bir stüdyoda 30 yıl boyunca aralıksız canlı olarak televizyonda yayınlanır. Christof adlı usta bir yapımcı tarafından gerçekleştirilen bu şov programı, dünyanın her köşesindeki milyonlarca seyirciyi televizyonları başına bağlayarak reyting rekorları kırmaktadır.

Filmde Truman'ın dışında herkes ve her şey kurmacadır: Annesi, babası, eşi, arkadaşı; her gün gittiği işi, her gün gördüğü deniz, yaşadığı ev her şey bu kurmaca dünya içindeki yerini almıştır. Truman, çocukluğunda aldığı eğitimden başlayarak dış dünyanın olmadığına ikna edilmeye çalışılmış, okuduğu okullarda kâşiflik gibi gerçek dünyanın görülmesini sağlayacak mesleklere özenmesine izin verilmemiştir. Öyle ki her gün gördüğü denizin sahteliğini anlamaması ve sudan korkması için, babasının denizde boğularak öldüğüne inandırılmıştır. Truman, gerçek sandığı yaşamını devam ettirirken gözden kaçan bir detay, onu adım adım gerçeklerle yüzleşmeye götürecektir. Truman, öldüğünü zannettiği babasını caddeden geçen insanlar arasında görünceye kadar hiç şüphelenmemiştir. Aslında ondan önce, yaşadığı birtakım garip olaylar Truman'ın kafasını karıştırmış

ancak bunlara anlam veremediği için üzerinde fazla durmamıştır. Truman'ın babasını görmesiyle başlayan olaylar zinciri, onu yaşadığı bu dünyanın sahte olduğu gerçeğine kadar götürecektir.

The Truman Show filmi üstkurmaca bağlamında ele alındığında üç anlatı evreninden oluştuğu görülür:

1. Gerçek senaryosunu Andrew Niccol'un yazdığı, gerçek yönetmenliğini Peter Weir'ın yaptığı ve gerçek bir izleyicinin seyrettiği gerçek evren.

2. Filmin senaryosunda yönetmen ve yapımcı olarak Christof adıyla rol alan Oyuncu Ed Harris'in canlandırdığı ve Truman Show'u seyreden izleyici kitlesinin bulunduğu kurmaca evren.

3. Kurmaca evrenin içinde başka bir kurmaca dünyadan oluşan ve bu dünya içinde tek gerçekliğe sahip olan Truman'ın yaşamının anlatıldığı kurmacanın kurmaca evreni.

Birinci evrendeki kişileri gerçekte tanımıyoruz. Senarist Andrew Niccol, yönetmen Peter Weir ve onların filmini izleyen seyirci kitlesi yaşadığımız dünya içinde gerçekten var olan kişilerdir. Bu kişiler hakkındaki bilgilerimiz en fazla onlar hakkında okuduklarımız kadardır. Bu anlatı evreninde filmin çekildiği gerçek alanı, filmi çeken kameraları, set ekibini, sinema teknik araçlarını, vs. göremiyoruz. Buna rağmen filmin ortaya çıkmasına katkıda bulunan kişileri ve ekipmanlarını gerçek olarak kabul ediyoruz çünkü onlar gerçekten gerçek olduğunu düşündüğümüz kişi ve unsurlardır. Bu ekipman içinde biz de dahil olmak üzere filmi izleyen seyirci kitlesi yaşadığımız dünya içinde reel varlıklardır.

İkinci evrendeki kişileri kurmacanın yapısı içinde tanıyoruz. Bu kişilerin hepsi, Peter Weir'ın yönettiği filmde rol alan, onun gösterdiği kadarıyla tanınırlığa sahip olan kurmaca kişilerdir. Gerçeğin temsilini oluşturan bu kişiler, kendilerine verilen rolleri oynayan kurmaca figürlerdir. Onların mevcudiyeti film bitene kadardır ve film bittikten sonra biz bu kişileri sahip oldukları asıl hüviyetleri içinde değerlendiririz. Örneğin *The Truman Show*'un yapımcısı Christof, film boyunca bu kimlik ile karşımızdadır ancak film bittikten sonra biz onu Ed Harris olarak görürüz. Dolayısıyla bu anlatı evrenine gerçeğin kurmacası olarak bakmak yerinde olacaktır.

Üçüncü evrende, kurmacanın içinde bir kurmaca ile karşılaşıyoruz. Bu kurmacada Truman Burbank, kurmacanın içinde gerçekliği olan tek figürdür. *The Truman Show*'u üstkurmacaya taşıyan asıl bölüm de burasıdır. Truman'ın yaşamı gizli kameralarla milyonlarca kişiye izlettirilirken aynı zamanda,

üstkurmaca anlatıların başta gelen özelliği olarak kurmacanın kurmacalığına dikkat çekildiği görülür. Truman, esasında gerçek bir senaristin kurguladığı Christof adında kurmaca bir yönetmen tarafından kurgulanmış bir karakterdir. Bu durumda kurmacanın kurmacası olarak Truman'ın filmde tek gerçekliği temsil etmesi, kendi içinde bir çelişkiye de yol açmıştır. Bu düzlemde üstkurmacanın kendini sorguladığı, objektifleri kendi üzerine çektiği görülür.

The Truman Show'da üstkurmaca tekniğinin, edebi metinlerdekine benzer bir şekilde kullanıldığı görülür. Bu teknik, kendi kurmaca yapısını ortaya koyma, anlatının/kurgunun yaratım süreçlerini irdeleme ve bunu aracın özelliklerine, kendisine dair sorgulayarak yapma şeklinde kullanılır (Sökezoğlu Çakır, s. 14). *The Truman Show* filmi üstkurmaca bağlamında kurgunun bizatihi kendisini sorgulamış, dikkatleri kurmacanın kurmacalığı üzerine çekmiştir.

The Truman Show'da kurmacanın kurmacalığına dikkat çeken sahnelere sıkça yer verilmiştir. Örneğin filmin henüz başlarında işe gitmek için evden çıkan Truman'ın önüne gökyüzünden bir şey düşer. Üzerinde "*Sırıus 9*" yazan bu parçayı şaşkınlıkla elinde evirip çeviren Truman, bunun stüdyolarda kullanılan ışıklandırma sistemine ait bir parça olduğunu anlayamaz. Ancak izleyici kitlesi filmin bir kurmaca olduğundan hareketle bunun ne anlama geldiğini gayet iyi bilir.

Resim 1: Truman'ın önüne, gökyüzü zannettiği stüdyo tavanından ışıklandırma aracı düşüyor.

Kendi kurmacalığını ortaya koyma bağlamında dikkat çeken bir diğer sahne, yağmur yağdırma sahnesidir. Sahilde oturan Truman'ın üzerine yağmur yağdırılır. Bu yağmurun ileri geri giden Truman'ı takip etmesi, izleyiciye bunun bir kurmaca olduğunu hatırlatmak için kurgulanmış gibidir.

Resim 2: Sadece Truman'ın üzerine yağmur yağıyor.

Truman'ın bir zamanlar âşık olduğu, Lauren (Sylvia)'nin filmdeki rolü, üstkurmacanın kurmaca yapısını ortaya koyma açısından önemli bir noktaya işaret eder. Lauren, *The Truman Show*'da, kurmacanın bir parçası olmak istemediği için film setinden atılır. Kendisiyle tanışmak isteyen Truman'a kaçamak cevaplar verir, onunla konuşmasının yasak olduğunu söyler. Tüm bunları gizli kameralara attığı gizli bakışlarla ifade eder. Truman Show içinde kurmaca bir figür olmayı reddeden Lauren, kurmacanın kurmacası içinde Truman'ın gerçekliğini dile getirmeye, her şeyin yapay, sahte olduğunu, herkesin rol yaptığını söylemeye çalışır ancak yönetmen tarafından derhal müdahale edilip setten uzaklaştırılır. Lauren'in yakasındaki rozette yazan bir yazı bu bakımdan dikkat çekicidir: "*Nasıl sona erecek?*" Bu cümle aslında kurmacanın kurmacalığına işaret eden, filmdeki hikâyenin önünde sonunda biteceği imasında bulunan bir cümledir. Ancak sona erecek olan acaba hangisidir? Truman'ın sahte yaşamı mı, Christof'un kurmaca yaşamı mı yoksa her ikisi de mi?

Resim 3: Lauren, Truman'a yaşadığı hayatın sahte olduğunu anlatmaya çalışıyor.

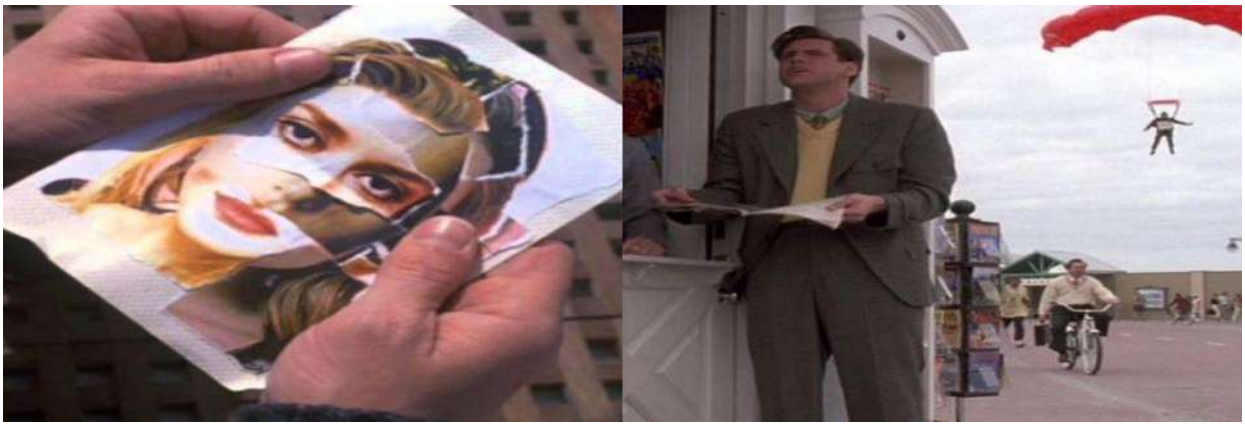
The Truman Show'da, kurgunun yaratım süreçlerini ortaya koyan sahnelere yer verilmesi, filmin üstkurmacalığına gönderme niteliğinde düşünülebilir. Bu sahnelerde, film tekniğinde kullanılan araçların görünür kılınması dikkat çekicidir. Filmdeki anlatılanların birer kurmaca olduğunu seyirciye hatırlatmak amacıyla bu tür sahnelere yer verildiğini söylemek mümkündür. Bu durum, üstkurmaca tekniği ile yazılmış anlatılarda, anlatının kurgusallığına dikkat çekmek için yazarın ortaya çıkıp metin içinde varlık göstermesine benzer bir durumdur. Yani yazarın bir nevi metne müdahalesi gibidir. Truman'ın hayatını kaydeden kameralar, ışıklandırma sistemleri, film setinde yer alan ekip hatta Truman'ın yaşamını televizyondan canlı olarak izleyen seyirciler kurgunun yaratım süreçleri hakkında bilgi veren ayrıntılardır. Filmdeki kurmacanın içinde tek gerçek karakter olan Truman, ne zaman bazı şeylerden şüphelenmeye başlasa ya da işler yönetmenin kontrolünden çıkacak olsa, yönetmenin talimatları doğrultusunda film ekibi tarafından olaylara aniden müdahale edilir ve Truman'ın gerçekleri öğrenmesi engellenmeye çalışılır. Truman, öldüğünü zannettiği babasını görüp peşinden giderken işlerin bir anda değişmesi bu duruma örnek bir sahnedir. Şov içinde yer alan diğer oyuncular yönetmenin talimatıyla ani bir müdahale girişiminde bulunurlar. Gerçekleri öğrenmesi istenmeyen Truman'ın etrafında bir anda insanlar peyda olur. Babasını hızlıca kollarından tutup kaçırırlar. Bir grup insan da babasına yetişmeye çalışan Truman'ın önüne çıkarak onu durdurur. Başka sahnelerde de benzer olaylara yer verilir. Hep hayalini kurduğu Fiji adalarına gitmeye karar veren Truman, geçmemesi gereken yerden geçer amacına yaklaşacağı sırada yine yönetmenin

müdahalesiyle film ekibinin türlü engelleriyle karşılaşır ve en sonunda yine istediğini elde edemez, kendi gerçeğinin sahte dünyasında yaşamaya devam eder.

The Truman Show'da kurgunun kendini ortaya koymasına, kurgunun kurgusallığına işaret eden birçok sahneye yer verilmiştir. Bu sahneler, üstkurmaca tekniğinin sinema sanatındaki kullanımını göstermesi açısından önemlidir. Buna örnek olarak Truman, ne zaman bir şeylerin ters gittiğini hissetse görüntüyü çeken kameranın odaklandığı yere yaklaştığı ya da oradan uzaklaştığı görülür. Benzer şekilde kamera kaydının kenarları puslandırılarak ya da siyah bir şekilde yansıtılarak anlatının kurmaca yanına dikkat çekilir. Kurgunun kendini ortaya koyması bağlamında filmde dikkat çekici sahnelerden biri de aynadan yansıma yoluyla elde edilen görüntüdür. Bir şeylerden şüphelenen Truman, etrafına sorgulayıcı ve meraklı gözlerle bakarken kameralar bir arabanın yan dikiz aynasına çevrilir. Burada, daha önceden üçüncü evren olarak bahsettiğimiz kurmacanın içindeki kurmaca bir görüntüyle karşılaştığımızı anlıyoruz. Dikiz aynasındaki bu görüntünün etrafının karartılması ile de kurmacanın ikinci evreninde olduğumuzu anlıyoruz.

Resim 4: Truman, bir şeylerin ters gittiğini hissedince kameranın yansıttığı görüntü.

Üstkurmaca tekniği açısından birçok göndermeye sahip olan *The Truman Show*'da anlatılanların ya da kurgulananların bir kurmaca olduğu gerçeği izleyiciye daima hissettirilmiş, onlarda kurmacalığa dair bir bilinç oluşturulmaya çalışılmıştır. Filmde bu bilince hizmet eden detaylardan biri de Lauren'i bir daha görme şansına sahip olamayan Truman'ın, dergilerden kesip kopardığı kadın gözlerini, yüzlerini kolaj halinde bir araya getirerek Lauren'in resmini ya da bir benzerini oluşturmaya çalışmasıdır. Filmin bu sahnesinden, birbirinden farklı parçaların bir araya getirilerek yeni bir gerçekliğin oluşturulması ya da bu yolla oluşturulabilecek bir gerçekliğin olmaması kanaatine ulaşmak mümkündür. Kolaj, postmodern anlatı tekniklerinden biridir ve birbirinden farklı parçaları bir araya getirerek yeni bir bütün, yeni bir gerçeklik yaratma amacı taşır. Truman'ın âşık olduğu Lauren, onun sahte dünyasındaki gerçekliğidir. Bu gerçekliğin resmine sahip olamayan Truman, bir yapbozun parçalarını birleştirircesine sevdiği kadının resmini elde etmeye çalışır. Ancak bu uğraşının sonunda alacağı netice yine gerçeğin kopyası olacaktır. Çünkü Lauren de kendisi gibi kurmaca bir dünyanın içindedir.

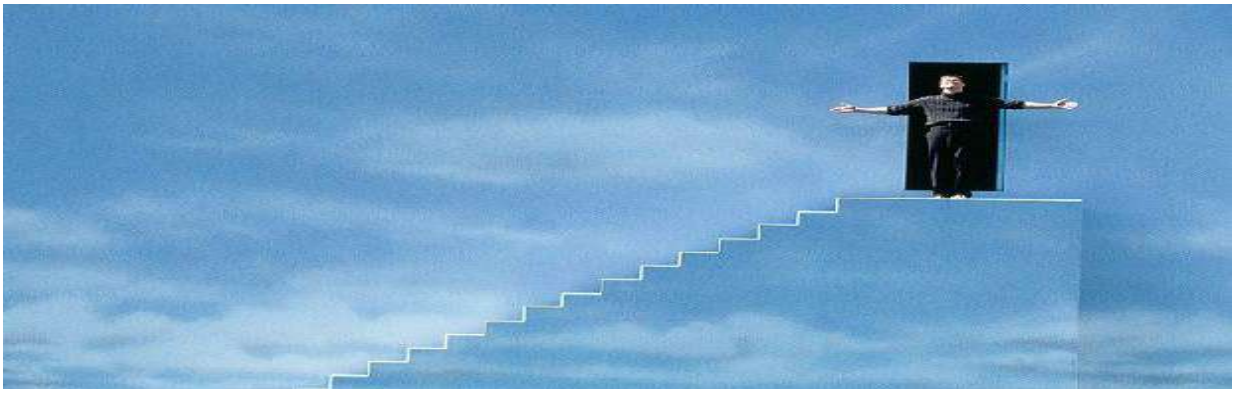


Resim 5: Truman'ın büfeden aldığı kadın dergilerinden farklı yüzleri kesip Lauren'in resmini yapması.

The Truman Show'da kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişkinin sürekli sorgulandığı görülmektedir. Bu sorgulamada üstkurmacanın durduğu yer, her iki kavramın tam ortasıdır denebilir. Bunu, filmde yer alan adlandırmaların işaret ettiği anlamlardan çıkarmak mümkündür. Filmde yönetmen Christof'un Truman'a söylediği "*Sen gerçektin*" sözlerinden, Truman'ın dışında hiçbir şeyin gerçek olmadığı anlaşılmaktadır. Buna göre Filmin başkişisi olan Truman'a verilen isim oldukça anlamlıdır:

"True" ve "man" kelimelerinin birleşiminden doğan "gerçek-adam" tamlaması filmin kurmacası içinde tek gerçek kişiye işaret eder. Bu gerçek kişinin, kurmaca bir program içinde yer alması, kurmaca-gerçeklik karşıtlıklarının birbirine karıştığı ya da aynı anda yaşandığı *eş zamanlı* bir gerçeklik anlayışını yansıtır. *The Truman Show*'da, birkaç adlandırmada daha böyle göze çarpan kurmaca-gerçeklik karşıtlığına yer verilir: Truman'ın yaşadığı ve aslında dev bir film stüdyosu olan *Seahaven* adası, "Sea" ve "heaven" kelimelerinden oluşan "deniz cenneti" anlamına gelir. Demek ki gerçekte olmayan, kurgulanmış bir mekâna seçilen bu isim, varlığı inkâr edilemeyecek kadar gerçek olan deniz ve cennet kelimelerine gönderme yapar. Onca sahteliğin, gerçek dışılığın içinde tek gerçek olarak yaşayan Truman, deniz ve cennet ya da deniz cenneti kadar güzel olabilecek bu mekânda yaşamını sürdürür. Sahte bir mekân, eşsiz güzellikte olduğu düşünülen gerçek bir mekâna benzetilerek bir mana kazanmıştır. Kurmaca-gerçeklik bağlamında bir diğer ilişki, şovun yönetmeni ve yapımcısı olan Christof adında kendini gösterir: "Christ-of" veya "of-Christ" "İsa'ya, Tanrı"ya işaret eder. Bu muhteşem şovun arkasında duran, binlerce kameralarla Truman'ın hayatı gözleyen, kendi yarattığı sahte dünyanın içinde her şeyi kontrol eden Christof, tanrısal konuma sahip bir nevi insan-tanrı'dır. Böylelikle *The Truman Show* filminde üstkurmaca yöntemiyle, kurmacanın kurmacalığına dikkat çekilmiş, aynı zamanda kurmaca ile gerçek arasındaki ilişkinin adlandırma bağlamında nasıl bir içeriğe sahip olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Resim 6: Truman, kendi sahte dünyasının duvarlarına çarpıyor.



Resim 7: Truman, kendi sahte dünyasından kurmacanın gerçek dünyasına geçiyor.

SONUÇ

İnsanların gerçeklikle kurduğu ilişki, daima yaşanan dönemlerle birlikte şekillenmiştir. Başlangıçta mitosların, sonrasında bilimin ve felsefenin verileriyle şekillenen gerçek kavramı yaşadığımız yüzyılda bambaşka bir noktaya evrilmiştir. Bu evrilme kolektif, bütüncül bir gerçek anlayışından bireysel, parçalanmış bir gerçek anlayışına doğru olmuş ve en sonunda gerçeğin gittikçe belirsizleştiği ve neredeyse tamamen ortadan kalktığı bir noktaya gelmiştir. Çağdaş dönem düşüncesinde artık gerçeğin bizatihi kendisi yerine gölgesi, yansımaları söz konusu edilmeye başlanmıştır. Baudrillard'ın "hiper gerçeklik" dediği üst gerçeklik dünyasında sanat, bilim, felsefe de bu yeni gerçek anlayışı doğrultusunda kendi ürünlerini ortaya koymuştur ve koymaya devam etmektedir.

Yaşadığımız yüzyılda insanların sahip olduğu gerçek anlayışı, sinema sanatında farklı teknik ve içeriklerle ele alınırken üstkurmaca tekniği de bunlardan biri olmuştur. Kurmaca ile gerçek arasındaki ilişkiyi sorgulayan, kurmacanın kurmacalığına dikkat çeken ve daha çok bir edebiyat terimi olan üstkurmaca, sinema sahasında metasinema yoluyla kullanılmıştır. Sinema sanatında kullanılan üstkurmaca, gerçek ile kurgu arasındaki ilişkiye sistematik biçimde, bilinçli bir şekilde dikkat çeker. Bu dikkat çekmenin başlıca gayesi, anlatılanların birer kurmacadan ibaret olduğu fikrinin seyirciye hatırlatılmasıdır. Üstkurmaca bu açıdan kendini anlatan, kendine dikkat çeken, objektifleri kendi üzerine çeviren bir özelliğe sahiptir.

Bir üstkurmaca örneği olarak *The Truman Show*, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkiyi ele alan, kendi oyunsu dünyasının içinde seyirciye daima kurmaca olduğunu hatırlatan niteliğe sahip bir filmdir. Üstkurmaca, *The Truman Show*'da kendi kurmacalığını ortaya koyma, kurgunun yaratım süreçlerini seyirciye gösterme şeklinde yapılmıştır. Filmin senaryosunda yer alan yönetmenin kurguya müdahale etmesi, kurgu içindeki varlığını daima göstermesi, izleyicilerin kurmaca bir film izledikleri gerçeğini sürekli akıllarında tutmasını sağlamıştır.

The Truman Show filminde üstkurmacaya bağlı olarak üç anlatı evreni inşa edilmiştir. Bunlardan birincisi, gerçek senaryosunu Andrew Niccol'un yazdığı, gerçek yönetmenliğini Peter Weir'ın yaptığı ve gerçek bir izleyicinin seyrettiği gerçek evrendir. İkinci anlatı evreni, filmin senaryosunda yönetmen ve yapımcı olarak Christof adıyla rol alan Oyuncu Ed Harris'in canlandırdığı ve Truman Show'u seyreden izleyici kitlesinin bulunduğu kurmaca evrendir. Üçüncü anlatı evreni ise, kurmaca evrenin içinde başka bir kurmaca dünyanın anlatıldığı ve bu dünya içinde tek gerçekliğe sahip olan Truman'ın yaşamının sergilendiği kurmacanın kurmacasından oluşan evrendir. Dolayısıyla The Truman Show, gerçekten kurmacaya, kurmacadan başka bir kurmacaya doğru ilerleyen bir senaryoya sahiptir. Bütün bu iç içe geçmiş anlatı evrenleri, üstkurmaca tekniğinin verdiği imkânlar çerçevesinde dikkatleri, filmin bizatihi kendisine çekmiş, filmin kendi kurgusallığına göndermede bulunmuştur.

Bir üstkurmaca örneği olarak *The Truman Show*, kurmaca içinde kurmacanın nasıl ele alındığını, bir senaryonun yazılışının bir film konusu haline nasıl getirildiğini gösteren bir filmdir. Yaşadığımız dönemin felsefesini yansıtan, gerçek ile kurmaca arasındaki ilişkinin boyutlarını gösteren, gerçekliği sorgulayan, gerçeğin içinde gerçek olmayanı gösteren *The Truman Show*, kurmaca içinde kurmaca, senaryo içinde senaryo, film içinde film olması yönüyle üstkurmaca tekniğinin bir örneği olarak ortaya konmuş bir sinema filmidir.

KAYNAKÇA

Başaran, Abdullah. (2021). Postmodern: Felsefe, Edebiyat, Nekahet. İstanbul: Ketebe Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2011). Simülakrlar ve Simülasyon. Oğuz Adanır (Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Cevizci, Ahmet. (2017). Felsefe Tarihi/Thales'ten Baudrillard'a. İstanbul: Say Yayınları.

Ecevit, Yıldız. (2014). Türk Romanında Postmodernist Açılımlar. İstanbul: İletişim Yayınları.

Güven, A. (2015). Premodern'den Postmodern'e Benliğin ve Kutsalın Dönüşümü: Narsist Benliğin Kutsal Algısı. İnsan&İnsan, S. 5, 38-54.

Karadeniz, Havvana. (2014). Orhan Pamuk'un Romanlarında Üstkurmaca. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırşehir.

Köker, Saniye. (2019). Bireyselliğin Sunumu Olarak Otobiyografi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kastamonu.

Lyotard, J. François. (2014). Postmodern Durum.İsmet Birkan (Çev.) Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

McAdams, D.P. (2001). The Psychology of Life Stories. Review of General Psychology, vol.5, No.2, 100-122.

Oxford Dictionary. "Meta", "Fiction". https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/

Öztürk, A. (2008). Janus Dante: Orta çağın Aydınlığı Yeni Çağın Karanlığı. Cogito, S.55, 71-87.

Sökezoğlu, Çakır, Demet. (2019). Ümit Ünal Filmlerinde Özdüşünümsellik. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

RESİM KAYNAKÇASI

Resim 1: https://www.belcourt.org/films/the-truman-show/

Resim 2: https://tenor.com/view/truman-show-rain-gif-3529364

Resim 3: https://m.imdb.com/name/nm0001523/mediaviewer/rm2788783616/

https://getyarn.io/yarn-clip/c5606e51-b418-44db-8352-50be3a1ac3f6

Resim 4: https://www.whosampled.com/movie/The-Truman-Show/Radio-Scene/

http://www.tasteofcinema.com/2017/8-reasons-why-the-truman-show-will-always-be-relevant/2/

https://www.moviemag.it/the-truman-show/

Resim 5: https://screenrant.com/truman-show-times-truman-almost-found-out-truth/

Resim 6: https://muratgulsoy.wordpress.com/2013/12/12/5-film-sahnesi/

Resim 7: https://listelist.com/truman-show/

YENİ TÜRK SİNEMASINDA MİZOJİNİZM: ERİL DÜŞMANLIĞIN GÖLGESİNDE *HALAM GELDİ* VE *MUSTANG* FİLMLERİNE DAİR FEMİNİST BİR İNCELEME

M. Özer ÖZKANTAR[80]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch09

ÖZ

Mizojinizm yani kadınlara yönelik nefret duygusu tarihi çok eskilere dayalı bir kavram olarak bilinmektedir. Kadının erkeğin boyunduruğunda bir nesne gibi görüldüğü bu terim içerisinde kadın; şiddetin, ötekileştirilmenin, tutsaklığın tam merkezinde konumlandırılmakta, böylelikle patriyarkal düzlemin kurbanı haline getirilmektedir. Sinematik evrende de bu yaklaşımın uzantıları hemen her sinema anlayışında gözlemlenebilmektedir. Söz konusu Yeşilçam ve yeni dönem Türk Sineması olduğunda da kadına yönelik kin ve nefretin uzantılarına rastlamak mümkündür. Hatta Yeni Türk Sineması'nın yakın dönem örneklerinde bu tutuma dair güçlü örnekler söz konusudur. Bu noktada bu çalışmanın temel amacı kadına yönelik olumsuz bakış açısının izleklerini Yeni Türk Sineması özelinde incelemektir. Bu doğrultuda, *Halam Geldi* (2013) ve *Mustang* (2015) filmleri mizojinizm teması bağlamında incelenmiş, yöntem olarak ise feminist eleştirel söylem analizi kullanılmıştır. Bu incelemenin sonucunda söz konusu filmlerde ataerkil düzenin kadına dayattığı normların şiddet unsuruyla birleşerek düşmanca bir noktaya geldiği görülmüştür. Hatta tüm feminist söylem ve hareketlere rağmen Yeni Türk Sinemasında hala patriyarkal nefretin izdüşümlerine rastlanılmıştır. Fakat tüm bu olumsuz tabloya rağmen Yeni dönem Türk Sineması içerisinde bazı yönetmenlerin kadınlara dayatılan bu imajlara yönelik bazı çıkış noktaları sunduğu ve faillik alanları yarattığı gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk Sineması, Kadın, Mizojinizm, Feminist Eleştirel Söylem Analizi.

[80] Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, [redacted] ORCID: 0000-0001-9364-5606

MISOGYNY IN THE NEW TURKISH CINEMA: A FEMINIST REVIEW OF FILMS *HALAM GELDİ* AND *MUSTANG* IN THE SHADOW OF MASCULINE ENMITY

ABSTRACT

Misogyny, the feeling of hatred towards women, is known as a concept based on ancient times. In this term, where the woman is seen as an object under the yoke of the man; she is positioned at the very center of violence, marginalization, and captivity, thus making her a victim of the patriarchal system. In the cinematic universe, the extensions of this approach can be observed from almost every cinematic point of view. When it comes to Yeşilçam and the new Turkish Cinema, it is possible to encounter the extensions of hatred towards women. There are strong examples of this attitude in the recent examples in the new Turkish Cinema. At this point, the main goal of this study is to analyze the themes of the negative perspective towards women in the new Turkish Cinema. In this direction, *Halam Geldi* (2013) and *Mustang* (2015) films were gone over in the context of the theme of misogynism, and feminist critical discourse analysis was utilized as a method. As a result of this analysis, it has been seen that the norms imposed by the patriarchal order on women in the mentioned films have come to a hostile point by combining with the element of violence. In fact, despite all the feminist discourse and movements, projections of patriarchal hatred are still encountered in the new Turkish Cinema. However, in spite of all this negative figuration, it has been observed that some directors in the New Era Turkish Cinema offer some getaway points for these images imposed on women and create areas for agencies.

Keywords: New Turkish Cinema, Woman, Misogyny, Feminist Critical Discourse Analysis.

GİRİŞ

Türk Sineması'nın kökleri oldukça geçmişe dayanan, sinemanın ilk icadından günümüze dek birçok farklılık göstererek değişen, evrimleşen, kendine dair kodlar yaratabilmiş bir kültüre sahiptir. Yeşilçam'ın kendine has tekrar eden kodları, yarattığı karakterler, ele alınan konular Türk Sinemasını nev-i şahsına münhasır bir konuma sokmuştur. Ancak söz konusu kadınlık ve erkeklik halleri olduğunda, bu kimliklerin klasik sinema dünyasındaki tasvirinden daha farklı bir betimleme görülememektedir. Toplumsal dönüşümler ve kadın hareketleri kadına dair olanı her ne kadar önemli ölçüde değiştirmiş olsa da bu durumun sinemaya yansıması aynı ölçüde olamamıştır. Hatta öyle ki kadın kimliğinin Yeni Türk Sinemasında da eril bir nefret ile ele alındığı görülebilmektedir.

Bu çalışmanın temel amacı mizojinist öğelerle kadını ele alan iki uzun metrajlı filmi feminist bir yaklaşımla ele almaktır. *Halam Geldi* (2013) ve *Mustang* (2015) filmleri feminist eleştirel söylem analizi ile incelenmiştir. Bu süreçte yeni nesil Türk Sinemasının modern yaklaşımları ve olasılıkları da göz önünde bulundurulmuş, sinematik deneyimin ataerkil izlekleri ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Ancak burada en çok vurgulanan şey yeni Türk Sinemasının mizojinizmi pekiştiren değil, bu kavramı güçlü kodlarla vurgulayarak potansiyel çözümlere odaklanan bir şekilde ele almasıdır. İlgili çalışmada patriyarkal düzlemin sinematik deneyime olan etkilerinin anlaşılabilmesi adına film analizleri öncesinde mizojinizm kavramı tarihsel bir bağlamda ele alınmış ardından Yeni Türk Sinemasının genel özelliklerinden bahsedilmiş ve bu sürecin içerisinde kadın kimliğinin yeri tartışılmıştır. Ardından ise ilgili filmlere dair analizler gerçekleştirilmiş ve erkek nefretinin sinema ile olan ilintisi ortaya konulmuştur.

1. MİZOJİNİZM

Oldukça eski köklere sahip olan mizojini kavramı Eski Yunan'da kullanılan misos yani nefret ve gyne yani kadın kelimelerinden türemiştir.[81] Camridge sözlüğüne göre ise bu kavram "kadınlara duyulan nefret" ya da "erkekliğin kadınlıktan üstün olduğuna dayanan düşünce" şeklinde tanımlanmaktadır.[82] İrlandalı yazar Jack Holland (2016) mizojinizm kavramını tarihsel kökleriyle ele

[81] https://feministbellek.org/mizojini-kadin-dusmanligi/
[82] https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/misogyny

aldığı çalışması "*Mizojini: Dünyanın En Eski Ön Yargısı, Kadından Nefretin Evrensel Tarihi*" ile bu kavramı farklı coğrafyalar, kültürler ve yaşam alanları üzerinden detaylandırmaktadır. Günümüzde medeniyetin beşiği olarak kabul edilen Avrupa'da orta çağ döneminde kadınların cadılık faaliyetleri adı altında yakılarak öldürülmesi, Hindistan'daki kast sistemi içerisinde kadının en alt tabakada konumlandırılması ve eşini kaybeden kadınların işe yaramaz bireyler olarak diri diri yakılması, Kuzey Afrika'daki bazı kabilelerde ceza olarak kadınların sünnet edilmesi, Orta Doğu toplumlarında eril normların dışında hareket eden kadınların taşlanarak ya da kırbaçlanarak öldürülmesi mizojinizme dair örneklerden yalnızca birkaçı olarak gösterilebilir.

Mizojinizm kavramının izlerini birçok mitsel ve dinsel metinde görmek mümkündür. Yunan ve Roma mitolojisinde Pandora'ya atfedilen uğursuzluk damgası, yaratılış hikayesinde Havva'nın yasak elmayı yemesi yüzünden insanlığın cennetten kovulması, dini metinlerde ise güç ve kudretin erillikle bağdaştırılması patriyarkal düzlemin kadınla olan sorunlu ilişkisine dair önemli ip uçları vermektedir.

Mizojini birçok akademik metnin ana konusu olmuş, ilgili kavram günümüz çok daha geniş bir spektrumda tanımlara sahip olmuştur. Örneğin son dönem feminist yazında ilgili terim kadının cinsel bir obje haline getirilerek nesneleştirilmesi, şiddetin eril tahakküm tarafından meşrulaştırılması, kadının toplumsal statüsünün ikincilleştirilmesi gibi söylemler üzerinden de tanımlanmaktadır (Baydar, Kılıç, Serpen ve Günay, 2019: 62-65). Dahası kadın kimliğinin kamusal alanın dışında tutularak belirli mekanlar özelinde ele alınması, kadın emeğinin sömürülmesi ve küçük görülmesi, kadının salt doğurganlık ve cinsellik bağlamında yorumlanması da eril düşmanlığın günümüzdeki iz düşümleri olarak düşünülmektedir (Işık, 2018).

Mizojinizm kavramı toplumsal olan hemen her alanda gözlemlenebilmekte, sanatta ve edebiyatta da kendine bir şekilde yer edinebilmektedir. Söz konusu sinema olduğunda da benzer bir erkek nefretinin beyaz perdede görülebildiğini iddia etmek mümkündür. Korku sinemasından, bilim kurguya, avant-garde yapımlardan komedi filmlerine kadar hemen her janr içinde eril bakış açısının kadına dair olanı öteki kimliğinde resmettiği görülebilmektedir. Bu durum kimi zaman mevcut egemen ideolojinin söylemleri doğrultusunda gerçekleştirilirken kimi zaman imgesel bir şekilde gerçekleşebilmektedir. Sinemanın kendi imkanları ile yani kurgu, ses, ışık gibi aracıları üzerinden de kadına dair olanı problemli hale getirmesi olasıdır. Her ne kadar feminist sinema bu problemli

duruma dair büyük bi mücadele içerisine girmiş olsa da günümüzde hala dominant ideolojinin sinematik söylemlere etkisinin büyük olduğu iddia edilebilir.

2. YENİ TÜRK SİNEMASI VE KADIN

Yeni Türk Sineması 2000'li yıllarla beraber kabuk değiştirmeye başlamış, Yeşilçam sürecinden bağımsız olarak ilerleyen, kendine dair kodlar barındıran yeni bir sinema anlayışına doğru yol almaya başlamıştır (Pösteki, 2012: 18). Yeşilçam dönminde ticari filmler, ulusalcılık ve gerçekçilik temelli unsurların etkisi altında ilerleyen Türk sineması anlayışı, 70'lerden itibaren dönüşen Türk toplumu ile beraber kademe kademe farklılıklar göstermiş, 2000'li yılların başından itibaren ise genç, yenilikçi ve klasik anlatıdan uzak yeni bir sinema sürecinin en somut örnekleri görülmeye başlamıştır (Pösteki, 2012: 38) Yeşilçam'in klişe imajları, hareket-imge sinemasının ticari uzantıları ve seyirci odaklı sinema anlayışının dışında, zaman-imge olarak adlandırılması mümkün olan, düşünce yoğun filmlerin yeni Türk sineması çatısı altında görülebildiğini söylemek mümkündür.

Ticari sinemadan tamamen uzaklaşılmamış, sansasyonel isimlerin yer aldığı, gişe odaklı filmler 2000 sonrasında da görülmeye devam etmiştir. Ancak "yeni" adı altında isimlendirilen sinema anlayışı alternatif bir sinema kültürüne atıfta bulunmak adına kullanılmaktadır. Düşük bütçeli, popülerlik kaygısı gütmeyen, klasik anlatı örgüsünü kıran, avant-garde sinemasının iz düşümlerini içerisinde barındıran, bireyin merkeze alındığı, postmodernist yaklaşımların görülebilidiği, düşünce yoğun yapımlar yeni dönem Türk sinemasının genç yönetmenleri ile kendine yer edinmiştir (Pösteki, 2012: 185).

Yeni Türk sineması toplumsal cinsiyet meselesini de eskiye oranla çok yönlü olarak ele almaktadır. Geçmişte köylü kadınların hayatları ve problemleri göç, kan davası ve töre kavramları bağlamında ele alınırken, 2000 sonrası sinemasında kadının bireysel problemleri, cinselliği, yalnızlığı ve mutsuzluğu postmodern bir anlatı olarak izleyici ile buluşturulmuştur. Fakat yine de birçok yeni dönem yapımda kadına dair olan birçok şey klişelerle, alışılagelmiş stereotiplerle ve kalıp yargılarla resmedilmektedir. Bu noktada yeni dönem Türk sinema yönetmenlerinin sinemaya bakışlarındaki köklü değişimin kadın kimliği söz konusu olduğunda yeterince değişmediği iddia edilebilir. Düşünce yoğun yapımların dahi birçok sekansında kadın şiddetin, erotizmin ve öteki olma deneyimin merkezinde betimlenmektedir. Bir diğer deyişle kadın kimliği mevzu bahis olduğunda bu sorunlu

tasvir günümüzde hala eril bir nefretin ya da korkunun sinemanın gölgesinde nefes aldığını hissettirmektedir.

3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ VE FİLM ANALİZLERİ

Bu bölümde erkek nefretinin yeni dönem Türk sinemasında hangi açılaran ele alındığını görebilmek adına iki film detaylı şekilde incelenmiş ve kadına dair olan eril düşmanlığın sinematik yansımaları eleştirel feminist bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Analizlerde kullanılan feminist eleştirel söylem analizi esasen medya metinleri, televizyon programları ve sinema filmlerinin kadına dair yarattığı eşitsizlikleri ideolojik ve kültürel bağlamda ele alan, kadının ikincilleştirilmesinde patrikarkal bakış açısının ortaya konulmasını hedefleyen bir yaklaşıma sahiptir (Lazar, 2005:5-6). Bu çalışmada da erkek nefretinin kodlarının ortaya konulmasında bu yöntemden faydalanılmıştır.

3.1. *Halam Geldi* Filminin Feminist Açıdan İncelenmesi

Yönetmen: Erhan Kozan

Senaryo: Evrim Kanpolat

Oyuncular: Miray Akay, Burçin Terzioğlu, Tugay Mercan, Necip Memili

Görsel 1:[83]

[83] https://www.beyazperde.com/filmler/film-225609/

Halam Geldi (2013) Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde geçen ve birçok toplumsal probleme değinen, yeni dönem Türk Sinemasının avant-garde yönünden farklı bir biçem taşımaktadır. Özünde çocuk gelin meselesine odaklanan *Halam Geldi* filmi, bunun dışında akraba evliliği ve bu durumun yarattığı olası sonuçlarından da bahseden bir yapım olarak görülmektedir. Diğer yandan Kıbrıs'ın siyasi iklimine de ayna tutan ve Rum kesimi ile yaşanan sınır çatışmasının izlerini barındıran bu film tarihsel bir siyasi krize de ayna tutmaktadır. Yakın dönem Türk sinemasında görmeye alıştığımız bireysel hikayeler ve postmodern krizlere değinmeyen bu film, hareket-imge sinemasının melodramatik yönünü merkeze almasıyla belirli açılardan klasik bir anlatı örgüsüne sahip görünmektedir.

Halam Geldi filmi yeni dönem Türk Sineması'nın mizojinizm bağlamında en güçlü örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Film bu ataerkil nefrete dair bir tür farkındalık projesi olarak lanse edilmiş, olay örgüsünün gerçek bir hikâyeye dayandırıldığı belirtilmiştir. Film Diyarbakır'dan göç eden ailelerin küçük yaştaki kız çocuklarını ergenliğe girer girmez evlendirmesi çerçevesinde ilerlemektedir. Filmin ismi de bu tema üzerinden belirlenmiştir. "Halam Geldi" ifadesi köydeki genç kızların ilk defa regl olduklarında kendilerine dair ürettikleri bir şifre ile bu durumu dile getirmeleri sonucu oluşmuştur. Köydeki genç kızların regl olmaktan korkmalarının altında yatan temel neden ise daha çocuk yaşta kendilerinden yaşça büyük, tanımadıkları bir erkekle aileleri tarafından zorla evlendirilmek istemeleridir.

Tamamen erkek merkezci bir toplumun uzantısı ile yönetilen ve yönlendirilen kadınlar, film boyunca şiddete maruz kalmakta, eril normların dışında kalan hemen tüm istekleri bir şekilde bastırılmaktadır. Filmde eril nefret çok belirgin şekilde betimlenmektedir. Neredeyse her sahnede kadın kimlikleri aşağılanmakta ya da yok sayılmaktadır. Tamamen kadın sömürüsüne dayanan bu düzlem içerisinde erkeklik, kadını kurban olarak gören, metalaştıran ve kimliksizleştiren bir kategoride ele almaktadır.

Filmin baş karakterlerinden Reyhan'ın durumu mizojinist eylemlerin en belirgin kanıtı olarak gösterilebilir. Annesinin tüm çabalarına rağmen zorla evlendirilen, ilk gece kendinden en az 20 yaş büyük bir adamın tecavüzüne uğrayan ve sonrasında bir şekilde evden kaçarak sınırı geçip Kıbrıs Rum Kesimi'ne sığınan Reyhan, erkek egemen sisteme kendince karşı gelmiştir. Bu baş kaldırı Reyhan'ın özgürleşmek adına attığı, bireysel bir failliğin sonucudur. Bu eylem bir şekilde kadınların

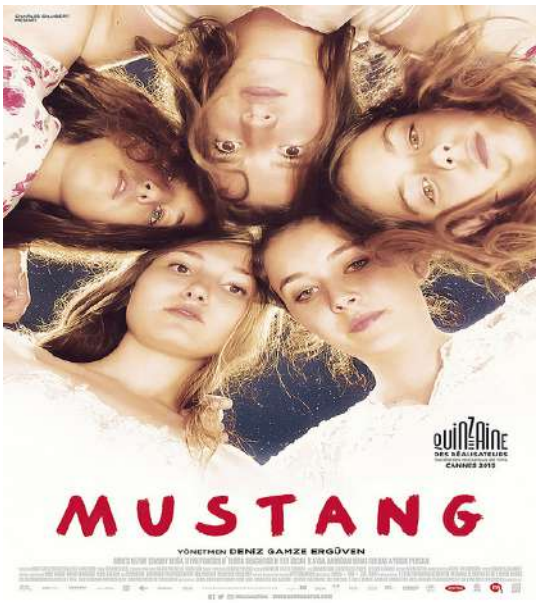
özgürleşme alanlarına dair bir kaçış alanı sunmaktadır. Ancak yine de Reyhan ve diğer tüm kadın karakterler eril dünyanın uzantıları ile çervrelenmiş, kamusal alanın uzağında ve kendilerine izin verildiği ölçüde yaşayabilen bireyler olarak resmedilmiştir.

3.2. *Mustang* Filminin Feminist Açıdan İncelenmesi

Yönetmen: Deniz Gamze Ergüven

Senaryo: Deniz Gamze Ergüven, Alice Vinocour

Oyuncular: Güneş Şensoy, Doğa Doğuşlu, Elit İşcan, Tuğba Songuroğlu, İlayda Akdoğan



Görsel 2: [84]

Mustang (2015) yeni dönem Türk Sinemasında kendine çok kısa sürede yer edinebilmiş, kristal imajları ve düşünce yoğun kodları ile birçok ülkede ses getirmiş bir çalışma olarak nitelendirilebilir. Bir Karadeniz kentinde hayatını sürdüren beş kız kardeşin öyküsüne odaklanan film, kemikleşmiş

[84] https://tr.wikipedia.org/wiki/Mustang_(film)

erkek egemen normların dışında hareket eden dişil enerjinin androsentrik bir tutum ile nasıl tutsaklaştırıldığını ortaya koyması açısından oldukça değerli bir yapım olarak göze çarpmaktadır. Babaanneleri tarafından yetiştirilen bu beş kız kardeş, okul çıkışı erkek arkadaşlarıyla denize girdikleri için kabul gören toplumsal kuralların dışına çıkmıştır ve erkek egemen düzen bu noktada devreye girmektedir. Mizojinist bakış açısının hemen her sahnede görülebildiği ilgili filmde, babaannenin ve amca figürünün kız çocuklarını kendi düzlemlerinde tutmak adına hemen her yola başvurduğu görülmektedir.

Filmde kızları önce eve hapseden, ardından kıyafetlerine müdahele eden, sonrasında ufak yaşta zorla evlendiren bir zihniyet gözlemlenebilmektedir. Kadın olmanın özel alan ile sabitleştirildiği, cinselliğin ataerkil bir bağlamla öğretildiği, tacizin ve istismarın normalleştirildiği bir evde birey olma mücadelesi veren beş genç kız neredeyse eril nefetin tüm katmanlarından geçmek zorunda kalmaktadır. Buna karşı geldiklerinde ise ya şiddete maruz kalmakta ya da demir kafeslerle sınırlı bir evde tutsak tutulmaktadırlar. Filmde, tıpkı *Halam Geldi* (2013) filminde olduğu gibi sosyal meselelere de göndermeler bulunmaktadır. Bekaret meselesi, çocuk gelinler ve aile içi istismar gibi konular filmin patriyarkal uzantılarla olan ilişkisi bağlamında ele alınmaktadır.

Mustang ismi, Amerika'ya özgü, özgürlüğüne düşkün, yaban atlarına verilen isimdir. Bu filmde de, genç kızlar failliklerinin peşinden gidebilmek, özgürlüklerine kavuşmak adına erkek egemen düzleme kafa tutmakta, bunun için kardeşlerden biri kendini öldürmekte ve ölüm ile özgürlüğe ulaşmaktadır. Bu durum eril nefretten kurtulmanın bu evrende pek de mümkün olmadığını ortaya koyan bir sekans olarak yorumlanabilir. Diğer kız kardeşler ise ya evlenerek ya da filmin son sahnesinde demir kafeslerinden kaçarak kendilerine dair bir faillik yaratmışlardır. *Mustang*, konuyu ele alış şekli ile kadınların bir kurban haline getirilmelerine dair bir karşı koyma girişimi olarak değerli bir yapım olarak nitelendirilebilir. İzleyicisine mizojinist kodları oldukça cesur kodlarla ileterek bir tür farkındalık yaratma mücadelesine giren yapım, yine de bu sürecin zorlu bir süreç olduğunu ortaya koymada değerli bir çalışmadır.

SONUÇ

Sinematik deneyim topluma ve bireye dair olan çoğu kavramın izlerini taşır. Doğum, ölüm, aşk, nefret, intikam gibi evrensel birçok kod sinemada kendine yer bulabilmektedir. Söz konusu kadın ve erkeğin deneyimlerinin beyaz perdeye aktarılması olduğunda ise bu durum bazı ideolojik kodların uzantıları ile gerçekleşmektedir. Sanat dünyasının birçok alanında yüzyıllardır ikincil konumda betimlenen kadınlık, sinematik bağlamda da benzer bir süreç ile karşı karşıya kalmış, tarihi binlerce yıllık geçmişe dayanan kadın düşmanlığının gölgesinde bir tasvir ile kadın kimliği sinemada kendine yer edinmiştir.

Gerek Hollywood gerekse Avrupa ve Uzak Doğu Sinemalarında da kadın çoğu yapımda kurtarıcı değil kurtarılan, öldüren değil öldürülen, yakalayan değil kovalanandır. Kısaca kadın edilgenlik ile ilişkilendirilmekte, sinemada türler değişse bile odaklanan temalar sabit kalmaktadır. Bu çalışmada da bahsi geçen argümanın olasılıkları tartışılmıştır. Dolayısıyla yakın dönem Türk filmlerinin mizojinist yaklaşımları nasıl ele aldığı incelenmiş, eril düşmanlığın somut izleri feminist bir bakış açısıyla ön plana çıkarılmıştır. Fakat bu analizlerde Hem *Halam Geldi* (2013) hem de *Mustang* (2015) filmlerinde biçimsel farklılıklar olmasına karşın, yönetmenlerin kendilerince bir faillik alanı yaratma kaygısı olduğu farkedilebilmektedir. İlgili yapımlarda, kadın salt bir kurban olarak gösterilmemekte, kendine dair olanı keşfetme yolculuğuna çıkabilen bireyler olarak da tasvir edilmektedir. Bu nedenle, yeni dönem Türk Sineması, geçmiş dönem Yeşilçam örneklerinden farklı olarak kadının özgürleşme mücadelesine dolaylı da olsa katkı sunması bağlamında oldukça değerli bir işlev görmektedir.

KAYNAKLAR

Baydar, V., Kılıç, C., Serpen, A. S. ve Günay, G. (2019). Kadın Düşmanlığı Ölçeğinin Türkçe Formunun Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 11 (2), 65-76.

Holland, J. (2016). *Mizojini: Dünyanın En Eski Ön Yargısı, Kadından Nefretin Evrensel Tarihi*. Ankara: İmge Kitapevi.

Işık, S.Y. (2018). Yılan, Su, Söz: Kadın Düşmanlığı ile Belirsizlik Korkusu Arasındaki İlişkiye Dair Bir Yorum Denemesi. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 24 (93), 177-196.

Lazar, M. (der.) (2005). *Feminist Critical Discourse Analysis: Gender, Power, and Ideology in Discourse.* New York: Palgrave Macmillan.

Pösteki, N. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması*. Kocaeli: Umuttepe Yayınları.

İnternet Kaynakları:

https://feministbellek.org/mizojini-kadin-dusmanligi/ (Erişim: 05.03.2022)

https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/misogyny (Erişim: 05.03.2022)

TÜRK SİNEMASINDA ÜÇLEME GELENEĞİ VE KAPLANOĞLU'NUN YUMURTA- SÜT -BAL ÇALIŞMALARI

Ufuk UĞUR[85], Adem YÜCEL[86], Bünyamin DURANOĞLU

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch10

ÖZ

Sinema, tarihi boyunca görsel imgeler yoluyla anlamlar üretmektedir. İçinde bulunduğu dönemin koşullarından etkilenmekte ve her ülke kendi kültürünün izlerini taşıyarak evrensel bir sanat izlenimi yaratmaktadır. Ortaya çıktığı dönemlerden itibaren gerçeklik olgusunu ele alan sinema, gelişen toplumların ve teknolojik ilerlemelerin etkisiyle bu olgunun algılanmasında etkili bir rol üstlenir. Son dönemde anlatı biçimi olarak dünya ve Türk sinemasında üçleme film yapma geleneğiyle oluşturulan filmlerin özel bir yeri vardır. Bir fikrin ya da bir karakterin özelinde üç farklı boyutu ele almak üzere kurgulanan üçleme filmler yönetmenlerinin sinemasını özetlemek açısından da ayrı bir yerde dururlar. Dünya sinemasındaki etkisini Kieślowski'nin Üç Renk Üçlemesi, Satyajit Ray'in Apu Üçlemesi gibi yapımlarla özetleyebileceğimiz bu gelenek Türk sinemasında Ö. Lütfi Akad'ın Göç üçlemesi Gelin, Düğün, Diyet, Metin Erksan'ın Mülkiyet üçlemesi Yılanların Öcü, Susuz Yaz, Kuyu gibi örnekleriyle sinemaya kimlik kazandırma yolunda kilometre taşı filmler üretilmesini sağlamıştır. Bu çalışmada son dönem Türk sinemasında Semih Kaplanoğlu'nun üçleme film örneği olarak ürettiği Yusuf'un Rüyası: Yumurta, Süt, Bal filmleri üzerinde durulacaktır. Yönetmen çeşitli röportajlar ve bir söyleşi aracılığıyla filmlerine ve özellikle üçlemesine dair geniş açıklamalar yapmış ve bilgiler vermiştir. Bu çalışmada auteur kuramı açısından ve bir şairi başkarakter seçmesi yönüyle filmlere yaklaşacaktır. İlk olarak üç sayısının anlamı ve üçleme geleneğinin kaynağına dair bir özetleme yapılacak sonrasında üçlemenin her bir filminin yönetmenin verdiği röportajlar paralelinde ne anlam ifade ettiğinin altı çizilecektir.

Anahtar Kelimeler: Üç, Üçleme, Auteur, Şiir, Yumurta, Süt, Bal

[85] Doç. Dr., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü, [redacted]
[86] Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Turhal Uygulamalı Bilimler Fakültesi Grafik A.B.D. [redacted]

TRİLOGY TRADİTİON İN TURKİSH CİNEMA AND KAPLANOĞLU'S EGG-MİLK-HONEY STUDİES

ABSTRACT

Cinema produces meanings with the help of visual images throughout its history. It is influenced by the conditions of its time and gives the impression of a universal art by carrying the traces of a country's culture. Cinema, which has dealt with the fact of reality since its emergence, plays an effective role in the perception of this phenomenon with the effect of developing societies and technological advances. The films created with the tradition of making triple films in world cinema and Turkish cinema have a special place. The trilogy, which was designed to address three different dimensions in the context of an idea or a character, also stands in a separate place in order to summarize the cinema of the directors. This tradition, which we can summarize the effect of world cinema with productions such as Kieślowski's Tri Color Trilogy, Satyajit Ray's Apu Trilogy, is in Ö. Lütfi Akad's Immigration trilogy Bride, Wedding, Diet, Metin Erksan's Property Trilogy has produced milestone films on the way to bring identity to the cinema with the knitting of Snakes, the Thirsty, Waterless Summer and Well. In this study, Yusuf's Dream: Egg, Milk and Honey films, which Semih Kaplanoğlu has produced as an example of a trilogy movie, will be emphasized. Through various interviews and a river interview, the director made extensive explanations and information on his films and especially his trilogy. In this study, the films will be approached in terms of auteur theory and in terms of choosing a poet character. Firstly, a summary of the meaning of the number three and the source of the trilogy tradition will be made, and then what each meaning of the movie of the trilogy means in parallel with the interviews given by the director.

Keywords: Three, Trilogy, Auteur, Poetry, Egg, Milk, Honey

GİRİŞ

Kendinden önceki sanatlarla ilişki içinde bulunan sinema görsel olduğu kadar duyma, anlama ve anlamlandırma olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ilişki içerisinde tiyatro, sinemaya kazandırdığı "trilogya" (üçleme) kavramıyla ayrı bir yer edinmektedir. Antik Yunan Çağı'nda kendini gösteren üçlemeden günümüz sinemasında yönetmenler çokça faydalanmaktadır. Tiyatro konusunda ilk kuramsal görüşler, Antik Yunan düşüncesinde filizlenmiştir. Antik Yunan uygarlığının İ.Ö. 5. ve 4. yüzyıllarını kapsayan Klasik Çağ, sanat ve kültür açısından en parlak dönem olmuştur. Tragedya ve komedya türünde en büyük yapıtların yazılması bu döneme rastlar. Tragedyanın, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö. 7 ve 6.yy. da Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithirambos şarkılarından doğduğu varsayılmaktadır. Giderek belli biçim kalıplarına göre yazılmaya ve şiirsel nitelik kazanmaya başlayan bu koro şarkılarına bir de konuşan kişi "hipokrites" (yanıt veren) eklenince, tiyatronun dialog çekirdeği oluşmuştur. Yunanca "teke" anlamına gelen "tragos" sözcüğü ve şarkı anlamına gelen "aoide" sözcüğünün birleşmesi ile konuşmalı şarkı "tragoidia" (tragedya) adını almış ve dinsel törenin bir parçası olmaktan çıkıp bir sanat gösterisine dönüşmüştür. Antik Yunan'da tiyatro gösterileri gün doğumundan günbatımına kadar sürmekte ve her gün beş oyun sahnelenmektedir. Büyük Dionysos şenliklerinde üç yazarın her biri 12 tragedya ve beş yazarın her biri de bir komedya sergilemektedir. Proagon denen tiyatro program geçidinde seyircilerin toplam 17 oyunun ön sunuluşuyla baş etmeleri gerekiyordu. Bu durum tüm günlerini dolduruyordu (Latacz, 2006: 34). Yunan tragedyası malzemesini gelişigüzel olaylardan almaz. Yazarlar konularını daha çok mitostan almaktadır. Mitos, önde gelen Yunan kral ve prens çevrelerinin gerek kendi aralarındaki gerekse tanrılarla aralarındaki ilişkiler üstüne geleneksel anlatılar toplamına denilmektedir. Tragedya yazarı ortak malzeme havuzu içinden, zaten kendi başına da en çok duyguyla yüklü olan ögeleri seçmektedir: öldürme, intihar, evliliğe ihanet, çıldırma, aldatma, zorla ayrılma vb. (Latacz, 2006: 6). Tragedyaların günde on iki saate varan uzunlukları seyircileri huzursuz etmeye başladıktan sonra yazarlar, konu bütünlüğünü bozmadan uzun oyunları üç ya da dört parçaya bölerek anlatmaya yolunu tercih etmektedirler. Bu tercih beraberinde "trilogya" kavramını getirmektedir. Üçleme kendini Antik Yunan'da gösterdikten sonra günümüz yönetmenleri tarafından da tercih edilmektedir. Yönetmen işleyeceği konuyu bir bütün olarak ele

alıp bunu üç filme yayarak daha rahat bir anlatım yoluna başvurmaktadır. 2000'li yıllardan sonra bir değişime giren Türkiye'de bağımsız filmlerin sayısı artış göstermektedir (Pösteki, 2005: 108).

1. ÜÇ VE ÜÇLEME GELENEĞİ

Dilde ve kültürde tekerlemelerden hikayelere, türbe ziyaretlerinden yeminlere her alanda sıkça kullanımıyla karşılaşılan üç sayısının bu durumu bütün dünyada aynı biçimde yaygındır ve evrensel bir yapıdadır. Kutsallığına inanılan sayıların en eskisi ve en yaygını olan üç sayısı Ernst Cassier'e göre bütün insanlığın manevi mirası olup kutsallığı; göklerin, yerlerin ve suların üç ayrı varlık olarak eski çağ insan düşüncesinde yer almasından kaynaklanmaktadır. (Coşkun,2010, 74). Geometrik açıdan Monad tek, Duad çift ve Triad üç noktadan meydana gelir ve üç noktası birleştirilen Triad'dan bir üçgen ortaya çıkar. Bu üçgen kadimlere göre bütün geometrik şekilleri doğurur ve "bütün şeylerin başlangıcı birliktir. Birden bütün şeyler sayıya göre ortaya çıkar. Birlik bütün çokluğu içerir. Birlik olmadan İkilik olamaz. Oysa İkilik Birlik ve onun aynılığının inkârı ile doğar. Ancak ortaya çıkan gerilim süremez ve üçlük ortaya çıkar. Bu da daireyi tamamlar, zıtlıklar barışır ve birlik veya bütünlük yeniden tesis edilir." Çünkü üçlükle çizgi üçgene dönüşür, çizgi üzerinde üçüncü nokta tekrar birinci noktaya bir çizgi gererek Bir'e dönüşü sağlar. (Hermetics) Buradan hareketle Trioloji; latince "trio/üçlü ve logic/mantık" kelimelerinin bilişimi olup, üçlü mantık/bilim anlamına gelmektedir (Kabaağaç'tan aktaran Karaaslan). Ontolojik olarak varlığın, madde ruh ve ortada kesişim kümesinde bu ikisinin canlı birleşimi olan nefis olmak üzere üç yönü vardır. Terimdeki "trio/üçlü" sözcüğü, bu üç varlığa karşılık gelmekte olup ayrıca muhakememizde iki şeyi karşılaştırıp üçüncü bir hükme varmayı da ifade etmektedir. Bir şeyi nitelerken "yalın/az-daha ve en" olmak üzere en az üç temel karşılaştırma yapmayı yani düşüncedeki üç hareketi ifade etmektedir (Karaaslan, 2016: 21-22).

1.1. Evrensel Üç

Dünyanın da (en, boy ve derinlik) üç boyutlu olması sebebiyle bütün deneyimler, örf ve adetlerde üç sayısına yer verilmiş ve ayrı bir önem yüklenmiştir. İnanç söz konusu olduğunda da karşımıza çıkan üç sayısı çok tanrıcılığın üç biçimli tanrılarından tek tanrıcılığın üç görünümlü tek tanrılarına kadar bütün tanrılık alanlarında görünür. Evrendeki her şeyin bir dişi ilkeyle (1) bir erkek ilkenin (2) birleşmesi sonucunda bir ürünün (3) meydana gelmesi şeklindeki açıklamanın sebep olduğu

bu duruma insanların çevresinde gök, yer ve su olmak üzere üç ayrı uzayı görmeleri de etki etmiştir. Bu üç uzay göklüler (Yu. Epouranioi, Lâ. Caelestes), topraklılar (Yu. Epikhthonioi, Lâ. Terrestres) ve sulular (Yu. Pontioi, Lâ. Marini) olmak üzere üç ayrı tanrı grubuyla yönetilmiştir. (Hançerlioğlu'ndan aktaran Coşkun, 2010: 75). Üç'ün masallarda, şiirde ve görsel sanatlardaki önemini açıklayan Alman R. Müller'e göre de üçlülüğün önemi doğanın gözlenmesinden ortaya çıkmıştır. Müller'e göre bir kere suyu, havayı ve yeryüzünü gören insan; Alman geleneğine göre üç dünya (Midgard, Asgard ve Niflheim) inanışını ortaya çıkarmış; yaratılan şeyleri üç grupta minareller, bitkiler ve hayvanlar olarak oluşturmuştur. Yine bitkilerde kök, sap ve çiçek olmak üzere üç kısım; meyvelerde kabuk, etli kısım ve çekirdek olmak üzere üç kısım tanımlamıştır. Bu durum güneşin hareketlerine de sabah, öğle ve akşam olmak üzere farklı yön ve biçimlerde yansımıştır. (Schimmel'den aktaran Coşkun, 2010:75).

Tarihçi George Dumézil'in üç sayısıyla ilgili olarak öne sürdüğü üçlü işlev kuralı da dikkate değerdir. Dumézil' şöyle der: "İlk ve orta çağlarda doğuda İran ve Hindistan'dan batıda İrlanda'ya; kuzeyde İskandinavya, Slavya ülkeleri ve İskit bozkırlarından güneyde Hitit, Yunanistan ve Roma'ya kadar uzanan geniş bir kıtada yaşamış olan Hint-Avrupa toplumlarının tamamı, hatta aynı çağlarda ancak farklı kıtalarda yaşayan her toplum, kalıcılığını sağlamak için üç işlevi yerine getirmek zorundaydı. Bu işlevler şu şekilde sıralanmaktadır.;

1. kutsallık / egemenlik (ya da din)

2. savaşçılık / siyaset (ya da fiziksel güç)

3. üretgenlik / nüfus (ya da bereket / doğurganlık: iktisat)

Bununla birlikte Hint-Avrupa toplumlarında, diğer toplumlardan farklı olarak, üçlü işlevlerin her biri bir Tanrı'yla (bir Tanrı öbeğiyle), bir sınıfla, bir simgeyle ya da bir efsane kahramanıyla eşleşmiştir. Böylece üçlü işlev, üç bölümden oluşan bir ideolojiye dönüşmüştür. Örneğin İskandinavya'da tanrıların sayısı üçtü; kutsallık Wodin'le, savaşçılık Thor'la, üretkenlik Freyn'le temsil ediliyordu. İrlanda toplumlarında kutsal olan druit'ler, savaşçı olan flaith'ler, üretgen olan boairig'ler olmak üzere üç sınıf vardı (Divitçioğlu'ndan aktaran Coşkun, 2010:75).

1.2. Dinler Tarihinde Üç

Farklı dinlerde ve dinler tarihinde de önemli bir yeri olan üç sayısına eski dönemlerden bu yana düşünürlerce de özel anlamlar yüklenerek Bir'in çokluğa açılımı açıklanmaya çalışılmıştır. Lao-tzu'ya göre "Tao birliği oluşturur, birlik ikiliği, ikilik üçlüğü ve üçlük her şeyi oluşturur". Pisagorcular da benzer şekilde, uygun olmayan birliğin dünyayı yaratmak üzere iki karşıt güce sonra da yaşamı oluşturacak üçlü-birliğe bölündüğünü varsayarlar. Dante ise üç sayısını "teslis"le bağlantılı olarak görür ve üçün aşkın yani sentetik gücün özünü açığa vurduğunu belirtir. Üç'ün dinler tarihindeki bu rolü, birçok teslisyen grubun ve üçlemeli tanrıların oluşumuna ve keşfine yol açmıştır. Nitekim MÖ 3000'in başlarında Sümer tanrıları "Anu, Enlil ve Ea" sırasıyla "göğe, havaya ve yer"e karşılık geliyordu; eski Babil'de ise "Sin (ay), Şamaş (güneş) ve Iştar (Venüs)" şeklinde sıralanan astral üçlemeye tapılırdı. İran'da "Mithra (güneş), Mah (ay), Zam (toprak)"; "Atar (ateş), Apam / Napat (Su), Vahyu (rüzgâr)"; Ahemeni döneminde "Ahuramazda, Mitra, Anahita" ya da "Ahura, Mazda, Mitra" Mısır'da İsis, Osiris ve oğulları kurtarıcı Horus şeklinde sıralayabileceğimiz pek çok üçlü tanrı gruplarına rastlamak mümkündür.

Hindu ve Budacı felsefede de önemli bir yer tutan üç sayısı Hindu panteonunda "Brahma, Vişnu, Şiva (Siva)" şeklinde görülmektedir. Bunlardan en büyük ilâh olan Brahma, maddenin başlangıcı olup akıl ve hikmetin rehberliği ile bütün canlı ve cansız varlıkları yaratarak yaradılışı tamamlar. Vişnu, Brahma'nın yarattığı evreni ve varlıkları, korumak, esirgemek ve yaratıkların rızklarını sağlamakla görevlidir ve Şiva ise yok edici bir Tanrı'dır. Budizm'de "üç cevher" (triratna) denilen ve "Budda (dinin kurucusu), dhamma (doğru yol, hakikat) ve sangha (rahipler topluluğu)" şeklinde sıralanan bir iman ikrarı yer almakta ve Budist olmak isteyenler bu üç esası kabul etmek zorundadır. Maniheizm'de ise "ağzın mührü, elin mührü, kalbin mührü" anlamına gelen "üç mühür" kavramı bulunmakta ve bu inanç dinin temellerinden birini oluşturmaktadır. (Coşkun, 2010: 75). Bütünlük ve mükemmellik sayısı olarak üç, eski Yunan ve Roma'da kurban törenlerinde de yer alarak özel günlerde tanrılara "domuz, koyun ve öküz" ya da "domuz, geyik ve koç" olmak üzere üç hayvanın kurban olarak sunulması olarak kendini gösterir. Ayrıca Tevrat'ta Tanrı'nın İbrahim Peygamber'den her biri üç yaşında üç hayvan (inek, keçi ve koç) istemesi de aynı fikrin ortaya çıkışıyla ilgilidir (Schimmel'den aktaran Coşkun, 2010: 76). Bütün bu inanışların etkisiyle

son olarak Hristiyanlıkta karşımıza "Baba (Allah), Oğul (Mesih İsa), Kutsal Ruh" olarak çıkan üç sayısı şu şekilde yapılanır. Kutsal ruh, Baba ile aynı cevherden, ancak farklı bir güç olarak algılanmakta olup Baba'nın bütün kudret ve iradesini kendisinde taşımaktadır. Baba, oğul ve kutsal ruh, aslında tek bir cevherde toplanmış üç ayrı varlıktır, hepsi de ebedîdir (Tümer-Küçük'ten aktaran Coşun, 2010: 76). Arkeolojik eserlerin incelenmesinden putperest Arap yarımadasında da "Ay, Güneş ve Zühre" yıldızından oluşan üçlü bir tanrılar sisteminin bulunduğu anlaşılmaktadır. Özellikle Güney Arabistan'da Ay baba tanrı, Güneş ana tanrıça, Zühre de oğul tanrı sayılmaktadır. Birçok araştırmacıya göre diğer tanrı adları genellikle bu üç tanrıdan birinin sıfatlarından ibarettir. (Çağrıcı'dan aktaran Coşkun, 2010: 76.)

1.3. İslamiyet ve Üç

İslam düşüncesinde de geniş yer tutmuş ve büyük bir ilgi görmüş olan sayılar konusu X. yüzyılda İhvân-ı Safâ topluluğunda da Pisagor'un görüşlerini benimsenmesiyle görünür olmuştur. Bu topluluğa göre, âlemin özü ve ilkesi sayılardır. Varlık âleminde üç sayısının ise ayrı bir yeri bulunmaktadır. Çünkü Yaratan, var olanların birçoğunu üçlü olarak yaratmıştır. Buna madde, su ve her ikisinin bileşeninden oluşan cisimler; uzunluk, genişlik ve derinlikten oluşan üç boyut; geçmiş, gelecek ve şimdiden oluşan üç zaman; maden, bitki ve hayvanlar şeklindeki üçlü âlem tasavvuru vb. örnek olarak verilebilir (Çetinkaya'dan aktaran Coşkun 2010: 76). Genel olarak da üç sayısı İslamiyet içerisinde kendisine özel bir yer edinmiştir. Hz. Ali'ye bağlılıkta aşırı giden bazı Şii gruplar, İsmailîlerin etkisiyle Hz. Muhammed'i Tanrı'nın görünüşü, Hz. Ali'yi de içi ve gerçekliği kabul etmişlerdir. Zaman içerisinde bu düşünce felsefî içeriğini kaybederek "Allah-Muhammed-Ali" üçü birdir, şeklindeki tevhid inanışına dönüşmüştür (Bayat'tan aktaran Coşkun, 2010: 76).

Din, kültür ve edebiyatta çeşitli formlarda karşımıza çıkan üç sayısının konumuz özelinde, kültür sanatta kullanımına dair özetleme yapılırsa sanatçılarda geçmiş, gelecek ve şimdiden oluşan üç zaman algısına dair ya da tez, antitez ve sentez sıralamalarını takip ederek bir yapı kurma çabası gözlemlenmektedir. Yumurta, Süt ve Bal üçlemesi bir şairin hayatını ele alan geçmişe doğru üç flashback olarak kurgulanmıştır. Kırklı yaşlarındaki şair Yusuf karakterinin gençliğine ve çocukluğuna inerek şiire ve dünyaya dair duygulara yelken açmamızı sağlayan üçleme Kur'an' a, Yusuf ve Yakup peygambere yaptığı göndermelerle de ayrı bir nüansı içermektedir.

2. SEMİH KAPLANOĞLU, ŞİİR VE SİNEMA

Öncelikle yönetmenin biyografisine eğilerek söze başlamak yararlı olacaktır. İleride yer yer değinileceği gibi, hem kendisine şöhret getiren üçlemesinin anlaşılması adına hem de auteur kuramı perspektifinden değerlendirilebilmesi adına biyografisi önem arz etmektedir. "4 Nisan 1963, İzmir doğumlu olan Semih Kaplanoğlu; Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema Televizyon Bölümü 1984 yılı mezunudur. TRT kameramanı bir tanıdığından temin ettiği parça filmlerle gerçekleştirdiği mezuniyet tezi MOBAPP'ı (Meşru Olmayan Bir Aşkın Parçalanmış Portreleri) ile mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra birçok işe imza atan Kaplanoğlu; kameraman asistanlığı, metin yazarlığı, senaryo çalışmaları vs. yaptı. 1999 Haziran ayında, Abdi İpekçi 'nin yeğeni olan gazeteci, senarist ve yazar Leyla İpekçi ile evlendi." 1994 yılında yayınlanmaya başlayan Şehnaz Tango adlı TV dizisinin 52 bölümünün senaryo ekibinde yazmış ve yönetmenliğini yapmıştır. 2001 yılında ilk filmi olan "Herkes Kendi Evinde" filmini çekmiştir. Meleğin Düşüşü (2005), Yumurta (2007), Süt (2008), Bal (2009) ve Buğday (2017) filmlerine imza atan yönetmen, 1996-2000 yılları arasında Radikal Gazetesi'nde kısa öykülerden oluşan "Karşılaşmalar" adlı köşe yazarlığı yaptı. "Karşılaşmalar" adlı köşeden seçtiği yazıların bir kısmını daha sonra aynı adla kitaplaştırır. Senarist, yönetmen ve aynı zamanda da şair olan Semih Kaplanoğlu'nun şiirleri; Tan, Oluşum, Varlık, Gergedan, Gösteri, Argos gibi dergilerde yayınlandı. Yazı ve şiirle kurduğu bu ilişki filmlerine de yansımıştır ve 90 sonrası Yeni sinema, Yeni Türkiye Sineması gibi adlarla tanımlanan sinemamızın auteur yönetmenlerinden sayılmaktadır. Bu noktada auteur kuramına değinmek gerekir.

Auteur kuramı, film yapım sürecinin ticari araçlarının yönetmenler tarafından, bir ressamın fırça ve boyasını kullandığı gibi kullanılabildiğini iddia eder. Bu açıdan yönetmen filmin tek sahibi ve yaratıcısıdır. Fransız Yeni Dalga akımı ile ortaya çıkan kavram, yönetmene tam bir özgürlük alanı yaratır. Kurama göre auteur yönetmenin kendine özgü tarzı, konularında bütünsellik ve teknik yeterlilik olmalıdır. Genel olarak klasik anlatı sinemasını reddeden bu yaklaşım kendi dönemi ve sonrasındaki tüm ülke ve yönetmen sinemalarını etkilemiştir. Türk sinemasında da sıklıkla örnekleri görülen auteur yaklaşım ilk defa Metin Erksan üçlemesiyle kendini göstermiş olmakla beraber günümüz yeni dönem Türk sinemasında da örneklenmektedir. Bir anlatı biçimi olarak auteur yaklaşım Kaplanoğlu'nun yanı sıra Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemasında

da kendini gösterir. Bütün film yapım süreci, yönetmenin kişisel sanatsal dışavurumuna imkân veren bir ortamdır. André Bazin, kuramı, sanatsal yaratım sürecinde filmden filme geliştiği varsayılan kişisel faktörlerin bir standart halinde tercih edilerek referans oluşturması olarak açıklar. (Yorgancıgil, 2011: 21). Auteur kelimesinin yazar anlamına geldiği ve bu yazarın katiplik gibi sıradan bir yazmak eylemi olmadığı, bizdeki muharrire kısmen müellife karşılık olarak "yaratıcı yazar" anlamında kullanıldığı kuramın izahı adına önemli bir nüanstır.

2.1. Şairlerin Mirası

Yumurta-Süt-Bal üçlemesiyle tanınan Kaplanoğlu Bal filmi ile 2010 yılında 60. Berlin Film Festivali'nde büyük ödül olan Altın Ayı ödülünü almıştır. Şiiri sinemamızı besleyen ana damar olarak niteleyen yönetmen 2016 yılında verdiği bir röportajda şunları söyler; "On dört yaşımdan otuzlu yaşlarımın ortasına kadar yazdım ve o arada hayatımdaki en önemli şeydi şiir. Hep şiirin merkezinden baktım. Kaldı ki ben sinemaya da şiirin merkezinden bakıyorum. İkinci yeniyi, yoğun olarak takip ettim. Modern Türk şiirini diyelim; bir ucu Yahya Kemal'e ve Ahmet Hamdi Tanpınar'a diğeri Ahmet Haşim'e değen bir tarafıyla da Edip Cansever, Turgut Uyar'a eklemlenen o şiiri takip ettim. Özellikle İlhan Berk, Ece Ayhan, Necatigil, Sezai Karakoç gibi şairleri yoğun okudum, etkilendim. Hâla da okuyorum. O şairlerden hem şiirle ilgili bir zevk hem de bir okuma ve öğrenme yönü kazandım. Öte yandan o tarihlerde çok gençken, yirmili yaşların başındayken onlarla tanışmış olmam, -Ece ağabeyle ve diğerleriyle- beni etkilemiştir. Onların ortaya koyduğu ahlaklı yaşama, hayatla kurdukları bağlantı ve eserlerinde yaptıkları şeyler bir tutarlılık içinde oluyordu. Sadece şiir yaparken ki tutumları değil, hayatı yaşarken ki tutumları da önemli bir değerdi."(Duman, 2016: 10)" Şiirin geliş şekli ile –oluşmasıyla- sinemanın arasında ben kendi adıma çok büyük fark görmüyorum. Çünkü eksiltmeler azaltmalar… Biz öyle bir dünyada yaşıyoruz ki sinema ister istemez şiirin aynasında gözükmek durumunda. Elli sene önceye göre görüntünün çok daha fazla olduğu bir dönemde yaşıyoruz. Görüntüler adeta kelimelerin yerini almış durumda. Görüntü parçaları… Şiirde kelime neyse sinemada da görüntü o. Görüntü etrafımızı kaplıyor; televizyonda, internette, haberlerde, sinemada, video kliplerde… Görüntünün kırılması gerekiyor. Kırılması gerekiyor demeyeyim, sinema görüntünün kırıldığı yerdir. Görselliğin ortadan kalktığı yerde sinema başlıyor bana göre. Göstermediklerimiz de

önemli. Göstermeyip hissettirtiklerimiz de! Sinema Tarkovsky'nin de dediği gibi 100 senelik geçmişi olan emekleme halinde bir sanat…" (Duman, 2016: 11)

3. ŞİFA NİYETİNE: YUMURTA, SÜT, BAL

Yusuf'un Rüyası olarak adlandırdığı Yumurta, Süt, Bal üçlemesiyle şair bir karakterin yetişkinlik, gençlik ve çocukluk dönemlerini sinemaya taşıyan yönetmen, bu filmlerinde şiire ve şairliğe doğrudan göndermelerde de bulunmuştur. Yönetmen Arte France'ye verdiği röportaja üçleme hakkında şu sözlerle başlamıştır. "Bir gün genç bir şair hakkında bir yazı yazmıştım. Kahramanım arkadaşlarıyla bir olup değişime, başka bir ifadeyle, yaşadığı yurdundaki modernleşmeye karşı çıkan 18-19 yaşlarında bir şairdi. Buradan yola çıkarak senaryoyu yazdım. İlk önce 40 yaşındayken ne yaptığını düşündüm, sonraysa 6-7 yaşlarındayken tam olarak neye benzeyebileceğini kendime sordum. Yumurta-Süt-Bal'ın senaryoları bu şekilde gün yüzüne çıktı. Üçlemenin alt-metninde taşralarımızın son 20 yılda karşılaştığı hızlı bir değişim yatıyor. Anne-baba-çocuk üçgenindeki sıkı ilişkileri yansıttığı gibi geleneksel ve manevi olanı da bir bozuma uğratıyor. Yusuf tüm bu karmaşanın içinde tek başına. Şairane ruhu geleneksel ve modern yaşam arasında çatışıyor. Bundan dolayı üçlemeye "Yusuf ve Modern Yaşam" adını da verebiliriz. Benim payıma, modernizm yeryüzüne düştüğümüzden beri karşılaştığımız bir çatışma. Bu çatışmaysa, sanatın tam kalbinde." (Hasar, 2013: 11).

3. 1. Yumurta: Yeniden Doğuş

Üçlemenin ilk filmi "Yumurta"dır ve yumurta yeniden doğuşun ve yaşama dair güçlü bir çağrının sembolüdür. Yönetmenin İstanbul'da aynı zamanda ev olarak kullandığı bir kitapçıda bitik bir halde resmettiği şair Yusuf karakterinin yumurtadan tekrar çıkmasının hikayesidir ilk film. "Büker ve Akbulut, yumurtanın çağrıştırdığı anlamlar hakkında şu yorumu yapmaktadır: "Daha sonra canlıya, yaşayan bir varlığa dönüşebilen yumurta, artık filmin başat metaforik boyutu olacaktır. Yumurta dünyanın simgesidir, yaşamı ortaya çıkarır, dünya da yaşamın kendisi olduğuna göre yumurtadan yaratılmıştır. Çünkü yumurta, yaradılış için gerekli her tür ögeyi içinde barındırır. Filmin adı ile mekânı arasında da sıkı bir ilişki olduğu söylenebilir. Zira yumurta, taşrayı çağrıştırır, büyük şehri değil. Ayrıca yumurtanın gelişmesi, olgunlaşması ve nihayetinde içinden bir canlıyı

Yayıncı Sertifika/ISBN
978-605-9415-70-5

çıkarması için gerekli özel koşullardan birisi sessizlik, diğeri de sıcaklıktır. Geniş uzamları, çayırı çimeni, kış olsa da çoğunlukla görünen güneşiyle taşra, aslında yumurtanın da ev sahibidir. Yumurta, civciv için yuvadır, Yusuf ise yuva için hala bir arayış içindedir. Yumurta, Yusuf'un yuva, ev arayışının bir sembolüdür". Annesinin ölümü üzerine doğup büyüdüğü kasabaya geri dönen Yusuf'un tavırlarından annesiyle arasında hiçbir bağın kalmadığı anlaşılır. Ölüm bile duygularında bir değişme getirmez. Yine yönetmene kulak verirsek: "Her birimiz ölüme ve şiddete alışmışız. Hiçbir şey artık bizi heyecanlandırmıyor. Aptalca bir yarışma programı ya da medeniyetimizin kurban edilen çocukları için televizyon kanallarında kolayca zapping yapabiliyoruz. Hakikat vicdanınıza dokunmuyor, sizi reddediyorsa neden bir film çekiyorsunuz o zaman? Sinema ve diğer tüm sanat türleri, acınası ve zavallı hâlimize karşı artık yetersiz. Ölmüş çocukların; Filistinli, Iraklı, Lübnanlı, Afgan ya da Afrikalı mültecilerin hâlleri üzerimizde bir etki bırakmıyor, kendi varlığımız hiçliğe sürükleniyorsa, hangi sanatçı ya da yönetmen bizim kalbimize dokunabilir? Bu dünyaya karşı daha sağlam ve bilinçli durmamız gerektiğini düşünüyorum. Şu iki şeyi aklımızdan hiç çıkarmamalıyız: Allah'ın birliği ve O'nun rızası. Ben, filmlerimi bu düşünceler üzerine oturtuyorum." (Hasar, 2013: 20)

Rüya kavramı özellikle de üçlemeye adını veren Yusuf'un rüyası çok önemli bir noktadadır Kaplanoğlu için. O rüyayı seyirciyle buluşacağı yegâne nokta olarak belirtir ve "Rüyaların üç ayrı sınıf içerisinde adlandırıldığı görüşünü benimser. Buna göre rüyalar, rabbani, nefsani ve şeytani olarak ayrılmaktadır. Yusuf'un rüyalarının da Nefsani rüyalar olduğunu savunur. Çünkü hiçbir zaman Rabbani rüyalar gibi insana dinginlik ve huzur vermez. Daima bir mutsuzluk durumu söz konusudur. Yusuf karakteri, gördüğü bu rüyalardan uyandığı zaman tepkisiz gibi görünmesine rağmen yaşadığı duygusal durumlar filmin devamında beklenmedik kararlar almasına yol açabilmektedir (Şirin'den aktaran Kiraz, s.118) Yine film izleme sürecinin rüyaya benzerliği de çok önemsediği bir noktadır. "Belirsizlik. O, işte bir tür rüya ya da hayal dediğin şeye doğru götürüyor. Neden? Çünkü aslında seyircinin katıldığı yer orası. Eğer katılacaksa seyirci…. O da bir yer almak için istek duyacaksa belirsizlik onu tanımlamaya, anlamaya ve belirgin hale getirmeye çaba göstermesine sebep oluyor. Bu önemli bir nokta. Bunu ben planlamaya çalışıyorum. Seyircinin o köprüleri kurması için belli birtakım metotlarla onu filmde tutmaya çalışıyorum. Seyirci filmle arasında bir bağlantı kurabilir mi acaba?" (Duman, 2016: 16)

3.2. Arınmak ve Süt'ten Kesilme

Üçlemenin ikinci filmi şair karakterin gençliğine odaklanan ilk şiir denemelerini yaptığı ve dergilerde yayınlatmaya çalıştığı bir taraftan da süt satarak geçimini sağlamaya çalıştığı "Süt" filmidir. Kaplanoğlu üçleme ve Süt filmi için şunları söyler: Üç film isminin de sembolik yanları var. Çünkü hayati nesneler. Bana kahvaltı masasını hatırlatıyor. Kahvaltı benim en mutlu olduğum zamandır. Güne ailenizle beraber başlarsınız. Yumurta yeniden doğuşu, süt ise saflığı simgeler. Sütü bir yandan da anne sütü ile ilişkilendiririm. Anne sütü anne ile bizim bedenimiz arasındaki bağdır. Sütten kesilme annenin sütü bittiğinde mi olur yoksa evden gittiğinde mi? Tabii ki alegorik olarak. Balın ise tamamen ruha dönük bir anlamı var. (Birol, 2014: 12). Annesiyle kurduğu ilişkinin nasıl sorunlu bir ilişki olduğu ve içine kapanık sessiz Yusuf karakterinin bu halini yönetmenin şu sözleri özetler: "Taşradaki hızlı değişim, üretim biçiminde değişim, dolayısıyla hayat biçiminde değişim ve nihayet erkeklik/kadınlık halleriyle, bunların tanımları ve ifadeleriyle ilgili değişimler... Geleneksel erkek mantığının ya da varoluş halinin içini dolduran unsurlar nelerdir? Askerlik, kahramanlık, güç, yaptığın işler... Halbuki Yusuf askere gidemiyor, işi giderek günlük hayattaki karşılığını kaybediyor ve yok olmaya yüz tutuyor. Fiziksel gücünde hastalığından gelen bir araz, eksiklik var. Sanatla ilgili bir gücü var fakat o da çoğunluğun onayladığı, takdir ettiği bir güç değil. O zaman erkekliğe dair doğup büyüdüğü yerde gördüğü ve edindiği kriterlerle kendi sahip oldukları arasında sıkışıp kalıyor" (Şirin'den aktaran Yalçın, s. 146) Çizilen bu karakterin oluşumuna dair tercihleri düşünürsek yönetmenin şu cümleleri yol gösterici olacaktır: "Bir karakterle özdeşleşme, bir karakteri kendine çok benzetme vesaire şeyler de aslında o insanın bu kuracağı köprüleri ortadan kaldıran bir şey. Çünkü belirsizlik bir mesafe getirir. O mesafe çok gerekli bir şeydir. Yoksa müthiş bir katharsis yaşarsın. Aristotalesci tiyatroda-sinemada izlediğin şeyler seni yükseltir, alçaltır ve sonunda götürür. Bu da nefsani boyutta kurulan bir ilişki. Öfke, cinsellik, şiddet vesaire… Nefsani olanın ötesine yani Kalbî olana geçmek. O mesafeye bizim ihtiyacımız var"(Duman, 2016: 14).

3.3. Ballar Bal'ı: Hikmet

Modernlik Yusuf çatışmasının en az görüldüğü üçlemenin son filmi "Bal" şair Yusuf karakterinin çocukluğunun ve babasını kaybedişinin anlatıldığı kısımdır. Burada Yusuf'un yaşı ve hayal dünyası

bizi rüyaya yakın bir evrende tutar. Karakterin rüyasına filmde yaptığı göndermelerde auteur kuramı noktasında her filmde tekrar eden öğe olarak dikkatimizi çeken yönetmen, Bal'da işlenen ve bütün hayatını etkileyen Yusuf'un yaşadığı okuma sıkıntısının, kendi hayatından bir örnek olduğunu şu sözlerle anlatır: "Bir gün ders yapıyoruz, okul daha yeni başlamış. Öğretmenimiz bir torbayla içeri girdi. Torbanın içinde kurdeleler var. Kurdeleler yaldızlı üzerlerinde okumayı biliyorum yazıyor. Her birimize bir kurdele düşüyor. Birileri okudukça parmak kaldırıyor. Okuyanlara öğretmen kurdele takıyor. Bu bende büyük bir stres yarattı. Okumayı biliyorum evde okuyorum ama okula gelince kilitleniyorum. Bir keresinde bir teşebbüste bulundum ve okumaya çalışırken kekeledim, öğretmen sonra okursun dedi. Artık ondan sonra hiç sesimi çıkaramadım" (Şirin'den aktaran; Yalçın, s.164). Kaplanoğlu, sinemasında hâkim olan ve Bal'ın ilk sahnesinde de gördüğümüz metafiziksel ögeleri barındıran derinlikli anlatımla ilgili şunları söyler: "Film izleyiciye bir güzellik duygusu versin ve bu kâinatın yaratıcısına karşı bir derinlik ve şükran duygusu yaratsın istedim. Film yapmak benim için bu duyguyu ortaya çıkarmakla eş bir şey. Bu şekilde yola çıkıp bunu yapabilmeniz çok kolay olmayabilir, o dili kurmak hissettirmek... Bunun için belirli referanslara ihtiyacımız var. Yusuf kıssası, filmin başındaki karanlıktan gelen "Oku!" emri gibi. Bunlar derinleşmeyi, dikeyleşmeyi ve belli hisleri ortaya çıkarmayı sağladı" (Pay'dan aktaran Yalçın, s.156) Yusuf Üçlemesi'ni, Kur'an'da yer alan Yusuf'un hikâyesinden yola çıkarak oluşturduğunu ve "O kıssa bugün nasıl yaşanır, bugüne nasıl taşınır?" sorusu üzerinden oluşturduğunu söyleyen yönetmen, Yusuf'un babası Yakub'tan ayrı düşmesi, fakat Yusuf'un babasının nerede olduğunu bildiği halde onu aramaması konusunu bugüne taşırken tam tersine çevirir ve ayrılık acısını oğul Yusuf'un çekmesine karar verir. Buna göre babalar gider, oğullar kalır. Kaplanoğlu, bu durumun günümüze ancak bu şekilde uyarlanabileceğine inanır ve üçlemenin tüm filmlerinde babanın yokluğu hissedilir (Şirin'den aktaran Kiraz s. 117). Kaplanoğlu, Bal'daki baba-oğul arasındaki iletişimin temelini oluşturan 'kadim bilgi' hakkında şunları söyler: "Ben buradaki babayı kadim bilgisi olan, yıllardır süre gelen geleneksel anlamda öğreticiliğini öne çıkardım. Bu bağlamda çocuğun o babadan, o bilgiden koptuktan sonraki meselesini de bir parça vermeye çalıştım filmimde. Çocuğu Tanrıyla bağlayan, doğayla ilişkisini sağlayan babanın kadim bilgisi…" (Kaplanoğlu'dan aktaran Yalçın, s.158).

SONUÇ

Sinema tarihini anlatı yapıları üzerinden değerlendirdiğimizde klasik anlatının karşısına bu yapıyı tüm kuram ve kurumlarıyla reddeden modern anlatıyı koymak mümkün olacaktır. Modern anlatı yani Fransız Yeni Dalga akımıyla ortaya çıkan ve yönetmene tam bir özgürlük alanı sağlayan auteur yaklaşımı Andre Bazin'in önderliğini yaptığı ve "kamera kalem" yaklaşımının benimsendiği yapıdır. Buna göre film yönetmeni anlatı üzerinde kendi tarzını yansıtır ve hikâye kurulumundan kurguya kadar her şeyden yönetmen sorumludur. Klasik anlatı formunu kabul etmeyen bu yaklaşım yabancılaştırma efektini sıklıkla kullanır ve izleyicinin filmsel sürece düşünce edimiyle katılmasını bekler. Katharsis (özdeşleşme) kavramının reddedildiği bu anlatı oyunculuk, kamera kullanımı, kurgu ya da dış ses kullanımıyla izleyicinin sahnedeki karakter ya da öykü ile özdeşleşmesini engeller. Aynı zamanda yönetmenler kendilerine özgü anlatı yapılarını oluştururken teknik yeterlilik ve eserleri arasında konu bütünlüğü de sağlamalıdır. Bu bağlamda öncelikle tiyatro metinlerinde ortaya çıkmış olan üçleme kavramı kendini sinemasal alanda da gösterir. Dünya sinemasında birçok örneği olmakla beraber anlatılarda üçleme kavramı Türk sinemasında da görülmektedir. Geçmişte Metin Erksan'ın mülkiyet üçlemesi olarak kabul gören çalışmaları yeni dönem Türk sinemasında da kendini gösterir. Yeni Türk sinemasının öncüleri genel kabule göre kendi özgün dillerini oluşturmuş olan Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Yeşim Ustaoğlu ve Semih Kaplanoğlu gibi isimlerdir. Kendinden önceki sanatlarla ilişki içerisinde bulunan sinema Türkiye'de 2000'li yıllarından ardından bir gelişme göstermektedir. Bağımsız yönetmenlerin ve filmlerin sayısının arttığı son dönemde Semih Kaplanoğlu kendine özgü anlatım yapısı ve ele aldığı konularla ön plana çıkmaktadır. Filmlerinin yazarlığından yönetmenliğine, yapımcılığından oyunculuğuna kadar tüm aşamalarının içinde yer alması kişisel sinema anlayışını benimsediğini göstermektedir. Üçleme kendini Antik Yunan'da gösterdikten sonra günümüz yönetmenleri tarafından da tercih edilmektedir. Yönetmen işleyeceği konuyu bir bütün olarak ele alıp bunu üç filme yayarak daha rahat bir anlatım yoluna başvurmaktadır. Her biri kendine özgü olan bu yönetmenler arasında çalışma boyunca incelenen yönetmen Kaplanoğlu'nun filmlerinde üçleme olgusunun varlığı araştırılmıştır. Bu bağlamda yönetmenin yumurta, bal ve süt filmleri incelendiğinde konu bütünlüğü ve birbirini tamamlayan hikayeler olarak üçleme anlatısının başarılı biçimde gerçekleştiği görülmektedir.

Yayıncı Sertifika/ISBN
978-605-9415-70-5

Özetle; üçleme geleneği içerisinde bir şifa kaynağı olarak düşünülen ve üretilen Yumurta, Süt, Bal filmleri yönetmenin hem kendi şair kimliğinin hem hikâye örgüsü hem teknik olarak farklı boyutlarda ve evrelerde filme yansıması sayesinde Türk sinemasına ayrı bir çizgi katmıştır. Yönetmenin altını çizmek istediği "manevi gerçeklik" algısı bir seçenek olarak Türk sinemasında gündeme getirilmiş ve başarılı biçimde örneklenmiştir.

KAYNAKÇA

Birol Ö., http://www.kaplanfilm.com/tr/basindan.php# E.T. 01.07.2018

Coşkun N. Ç., Tahtacılarda Üç Sayısı ve Üçleme, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi / 2010 /Sayı 56/ Sayfa: 73-92

Duman C., http://www.izdiham.com/cihat-duman-semih-kaplanoglu-ile-yeni-yazi-dergisi-icin-roportaj-yapti/ E.T. 01.07.2018

Hasar A., http://alihasar.blogspot.com/2013/01/ E.T. 01.07.2018

Kiraz S., Türk Sinemasında Rüyalar: Semih Kaplanoğlu'nun Bal-Süt-Yumurta Üçlemesi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı İletişim Bilimleri Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2016

Karaaslan M. A., Parçacı Bakış Açısından Bütüncül Bakışa Sosyal Bilimlerde Bir Metodoloji Denemesi: Üçlü Düşünce Yöntemi/Trioloji, JOMELIPS, Cilt 1, Sayı 1, Sayfa: 33-73 Yaz 2016. --ISSN: 2547-9512

Latacz, Joachim. (2006). Antik Yunan Tragedyaları (Çeviren: Yılmaz Onay). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları. Erişim adresi: https://media.turuz.com/users/bey-1395/0887-Antik_Yunan_Tragedyalari-Joachim_Latacz-Chev-Yilmaz_Onay-2006-404s-.pdf

Pösteki, Nigâr. (2005). Türk Sinemasına Yeni Bakış: Yönetmen Sineması. İstanbul: Es Yayınları

Yalçın A., Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta, Süt ve Bal Üçlemesinde Minimalizm, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara-2015

https://www.biyografi.net.tr/semih-kaplanoglu-kimdir/ E.T. 01.07.2018

https://www.gokhanyorgancigil.com/?p=945 E.T. 01.07.2018

http://www.hermetics.org/rakam.html E.T. 01.07.2018

SİNEMADA POSTMODERNİZM VE GÖSTERGELERARASILIK

Ufuk UĞUR[87], Adem YÜCEL[88]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch11

ÖZ

Bu çalışma, günümüz sanat anlayışının neredeyse bütün biçimlerinde kendini gösteren ve halen tartışılmaya devam eden bir olgu olarak postmodern yaklaşımın sinemasal örneklerini incelemektedir. Bilindiği gibi postmodernizm, modern dönemin bütün kurallarına karşı çıkan, sürekli yenilik ve ilerleme söylemini reddeden yapısıyla kültürel çeşitliliği savunmaktadır. Genel olarak modernitenin sorgulanması ve aşılması olarak değerlendirilen postmodernizm, sanatsal alanda önceki dönem yapıtlarını, alıntılama, öykünme, alaysılama vb. yöntemlerle yeni olanla yinelemektedir. Günümüzde neredeyse hemen her şeyin alıntılama üzerine kurulu olduğu postmodern sanat yaklaşımı ve sinemasal metinler temel bir estetik seçim olarak metinlerarasılık yöntemlerine başvurmaktadır. Postmodern öğretinin okuma yöntemi olarak kabul gören metinlerarasılık kavramı iki ya da daha fazla metin arasındaki bir tür söyleşim, etkileşim ya da iki farklı gösterge dizgesi arasındaki alışveriş işlemleri olarak tanımlanmaktadır. Metinlerarasılık bağlamında sinemasal alanda önceki döneme ait yapıtlar, alıntılama, kopyalama, gönderme vb. yöntemlerle güncellenmekte ve bu uygulamalar özellikle 80'li yıllardan sonra sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Sanatlar arasındaki katı kuralları kaldıran, farklı disiplinleri birbirleriyle harmanlayan postmodern yaklaşım, bu alanda oldukça yoğun ilişkileri kapsamaktadır. Bu bağlamda, son dönemde metinlerarasılığın yanı sıra farklı sanat disiplinleri arasındaki ilişkileri tanımlamak için yeni yaklaşımlara ihtiyaç duyularak değişik disiplinler arasındaki ilişkileri belirtmek için 'göstergelerarasılık' kavramı tercih edilir olmuştur. Görsel çağda yaşadığımız günümüzde sinema, kitlelere eğlence sunan ticari bir araç olarak kendine özgü karma bir yapıya sahiptir. Sinema, karma yapısı nedeniyle, ilk yıllardan itibaren farklı sanatsal disiplinler ile ilişki içerisinde olarak değişik disiplinlerden yararlanmaktadır bu bağlamda yapılan çalışmalar postmodern sinema alanında göstergelerarasılık olarak değerlendirilmektedir.

[87] Doç. Dr., Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-TV Bölümü, [redacted]
[88] Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Turhal Uygulamalı Bilimler Fakültesi Grafik A.B.D. [redacted]

INTERSEMIOTISM AND POSTMODERNISM IN CINEMA

ABSTRACT

This study examines the cinematic examples of the postmodern approach as a phenomenon that manifests itself in almost all forms of today's understanding of art and still continues to be discussed. As it is known, postmodernism defends cultural diversity with its structure that opposes all the rules of the modern period and rejects the discourse of constant innovation and progress. Postmodernism, which is generally considered as the questioning and overcoming of modernity, includes the works of the previous period in the artistic field by quoting, emulating, mocking, etc. Methods iterate with the new one. Today, postmodern art approach, in which almost everything is based on citation, and cinematic texts apply intertextuality methods as a basic aesthetic choice. The concept of intertextuality, which is accepted as the reading method of postmodern teaching, is defined as a kind of conversation, interaction between two or more texts, or as transactions between two different sign systems. In the context of intertextuality, works of the previous period in the cinematic field, citation, copying, reference, etc. It is updated with methods and these applications are frequently encountered especially after the 80s. The postmodern approach, which removes the strict rules between the arts and blends different disciplines with each other, covers very intense relations in this field. In this context, in recent years, new approaches are needed to define the relationships between different art disciplines as well as intertextuality, and the concept of 'intersymbolism' has been preferred to indicate the relationships between different disciplines. Today, we live in the visual age, cinema has a unique mixed structure as a commercial tool that offers entertainment to the masses. Due to its mixed structure, cinema has benefited from different disciplines in relation with different artistic disciplines since the first years, and the studies carried out in this context are considered as intersemiotics in the field of postmodern cinema.

POSTMODERN SİNEMA

Sinema kendi anlatı dilini oluştururken farklı sanat disiplinleriyle karma yapısı ve sadece kendi verilerini değil farklı alanların verilerini de kullanan alıntısallık özelliği nedeniyle ilişki içerisindedir. Bu alıntısallık bağlamında özellikle çekilen konu sıkıntısı ve gişe kaygısı, hazır kaynak olarak görülen edebi eserlerin adaptasyonunu zorunlu kılmaktadır. Sinema, fotoğraf ve resim sanatından ödünç aldığı kompozisyon, çerçeveleme, ışık, aydınlatma gibi estetik unsurları en iyi uygulayan disiplindir. Gelişen teknoloji ile beraber maliyet karşılama ve kar elde etme gibi kapitalist dürtüler nedeniyle sinema bir ideoloji taşıyıcı, kültür endüstrisi olmanın yanı sıra dev ekonomik yapılanmalara mecburdur.

Günümüz postmodern sanat anlayışında ise kavramsal olarak farklı disiplinlerarası ilişkilerin yoğun olduğu görülür. Bu bağlamda farklı metinlerin birbirlerinden etkilenmeleri ve birbirlerinden beslenmeleri kaçınılmaz görünmektedir. Metinlerarasılık olgusuna en açık alanlardan biri de teknolojinin yoğun kullanıldığı alanlardır, bu bağlamda özellikle internet vazgeçilmez bir unsurdur. İnternet kullanımı sayesinde metinler neredeyse elden ele dolaşıp birbirlerine eklemlenerek farklı biçimlerde oluşmaktadır. Hızlı veri akışı sayesinde farklı sinemasal metinlerin harmanlanması da çağın hızına ayak uydurmakta ve postmodern ürünler ortaya çıkmaktadır. Postmodern sanat anlayışında yapıtın üretim sürecinde neredeyse farklı sanat disiplinlerini ne kadar sentezlemişse o kadar başarılı sayılabilecek eserler üretilmektedir. Bu kaçınılmaz ilişkiler ağında çoğunlukla sinema adına yarar sağlanmış olmakla beraber sinemadan esinlenerek üretilen başka metinler/filmler de izleyici/okurun karşısına çıkar. Sinema, unutulmuş ya da geçmişte kalmış filmleri günümüzde eskiyi anma biçiminde postmodern yapıda metinlerarasılaştırır. Bu bağlamda postmodern sinema yaklaşımı ile başkasına ait olan çeşitli yöntemler sayesinde alıntılanır ve zincirleme biçimde farklı yönetmenlerin filmleri birbirlerine geçerek karışık bir yapı oluşur. Postmodern olarak adlandırılan dönem içerisinde bu alışverişler çeşitli yöntemlerle kendini göstermektedir. Türlerin iç içeliği, süreksiz, kopuk, farklı sanat disiplinleri arasındaki etkileşimler, orijinalliğin önemsenmediği, alıntı ve göndermelerle önceki dönemlerin hatırlandığı, kısaca metinlerarasılık/göstergelerarasılık teknik ve uygulamaları postmodern sanat estetiği olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönem sanat anlayışında,

sanatçı farklı ve özgün bir çalışma peşinde değildir, seçkinci ve toplumdan kopuk, dar bir kesime hitap eden modernist sanat anlayışı değersizdir. Postmodern dönemde sanat eserinin yapısı karmaşık olmayan, bilindik ve anlaşılması kolay olandır. İçerik tanıdık, öncekilere yapılan göndermelerle örülü ve algılaması kolay olan yapıdadır. Elitist ya da otoriter yapıda olmayan postmodern yaklaşım görece daha geniş kitlelere seslenir ve teknoloji sayesinde çoğaltılarak hemen her yerde bulunabilir. "Tesadüf, rastlantısallık postmodern anlatılarda merkezi bir unsurdur. Modern anlatı ile farkı klasik anlatının sonunda izleyici 'ne olduysa, olması gerektiği gibi oldu' sonucuna varır. Modernist anlatının sonunda izleyici 'her şey çok farklı olabilirdi' der. Ve tipik postmodernist anlatı aslında aynı şeyin aynı anda nasıl farklı olabileceğini ya da basitçe aynı öykünün farklı bir çeşitlemesini gösterir" (Kovacs, 2007:76). "Postmodernist yaklaşımda, geleneksel anlatılar da yerel olma özellikleri sebebiyle, bünyesinde bütünleştiricilik ve genelleyicilik barındırmadığı için rastlantısallık ön plana çıkar. Bu da metnin biricikliğini ve metindeki nedenselliği ortadan kaldırır" (Rosenau, 1998:129). Postmodern sanat anlayışında yöntem olarak önceki dönemden alıntı ve göndermelere başvurulduğu için yeni olanı üretmekte neredeyse mümkün değildir."Günümüz sanatçı ve yazarlarının da özgün üsluplar ya da yeni ifade biçimleri bulamayacaklarına dair bir kanı vardır. Her şey keşfedilmiş, en eşsiz olanlar çoktan düşünülmüştür. Artık mümkün olan var olanların değişik kombinasyonlarıdır" (Jameson, 1993:29). Postmodern sanat anlayışında özellikle metinlerarasılık yöntemleriyle üretilen sanat yapıtlarında "taklit ve kopyalama vardır ve yenilikçi üslubun tükendiği yerde ancak öncekilerin taklit edilmesi ve metinlerin yeniden üretilmesi söz konusudur. Her yazınsal yapıt -Bakhtin'in söylemiyle- 'söyleşim' içerisindedir ve içerisinde başka söylemlere gönderme yapmayan, aktarım biçimi nasıl olursa olsun, başka sözcelere yer vermeyen anlatı yoktur" (Aktulum, 2001:34).

Günümüz postmodern sinema anlayışında sanat eseri metinlerarasılık/göstergelerarasılık yöntemleriyle örülüdür. Postmodern sinemada özellikle 80'li yıllardan sonra metinlerarasılık yöntem ve teknikleri sıklıkla kullanılmaktadır. Yazınsal alanda iki ya da daha fazla metin arasındaki ilişkileri belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramını sanatın diğer formlarında yeni tanımlamalar ile kullanmak olasıdır. Bu bağlamda resimlerarasılık, fotoğraflararasılık, tiyatrolararasılık gibi tanımların yanı sıra sinema söz konusu olunca kavramı 'filmlerarasılık' olarak kullanmak mümkündür. Çalışma boyunca farklı filmlerin kendi aralarındaki alışveriş işlemlerini

belirtmek için 'filmlararasılık' kavramı kullanılacaktır. Yazınsalın dışında sinemasal alanda da alıntı ve gönderge, gizli alıntı-aşırma, anıştırma, yansılama, alaycı dönüştürüm ve öykünme gibi yöntemlere sıklıkla rastlanılmaktadır. "Günümüz dünyasında gerçekçi sinemadan postmodern sinemaya doğru bir kayma söz konusudur. Postmodern sinema, anlatıdan gösteriye yönelmiş olmakla modernist sinemadan ayrılır. Postmodern sinemada görsellik öne çıkmaktadır (Blade Runner, Star wars gibi filmler). Bu filmlerin bir kısmı nostaljiye dayalı tepki filmleridir. Modernist sanatta dikkatler, yüzeydeki görüntü ile göstergeleme sürecine yönelirken, postmodern filmlerde dikkatler göstergeleme süreci üzerine değil, sorgulanana, gerçekliğin değişmez olduğu düşünülen doğası üstüne yoğunlaşmaktadır. Norman Denzin: "Postmodern filmlerin, çağımızı tanımlayan gerginlikleri ve çatışkıları aksettirip yeniden ürettiği" görüşündedir. David Lynch'in 'Mavi Kadife' (Blue Velvet) adlı filmi örneğin, Jameson'ın postmodern metinlerde gözlemlediği iki önemli özelliği sergiler. Geçmiş ve şimdi arasındaki sınırların ortadan kalkması, izleyiciye kesintisiz bir "şimdi" sunmak... Postmodern filmler, sunulamaz olanı, şiddeti, sado mazoşist olayları izleyicinin gözleri önüne getirirler, özel yaşam ile kamusal yaşam arasına çekilen alışılmış sınırları alaşağı ederler" (Özen, 2008). Sinema birçok nedenden dolayı metinlerarasılık çalışmasının ilgi alanına girer. Sonsuz sayıda alıntılama özelliğine sahip olan sinema bu sayede yeni bir dil üretimi sağlar.

Sinema alanında, görsel olarak bir dil oluşturma çabasının yanı sıra, diğer sanat disiplinleriyle alışveriş işlemleri, geçicilik, çoğulluk ve yüzeysellik gibi unsurlara son dönemde sıklıkla rastlanmaktadır. Postmodern sinemada gözlenen bir özellik "yalnızca stilistik unsurların çeşitliliği değil, aynı zamanda kültürel referans noktalarının çok oluşudur. Modern dekoratif filmler genellikle auteurün kendi fantezi dünyası tarafından dönüştürülmüş yalnızca bir kültürel arka planı kullanır, oysa postmodern filmlerin fantezi dünyası farklı kültürel arka planlardan değişik unsurları bir araya getirir" (Kovacs, 2007:406). Sinemasal alanda postmodern olandan söz edebilmek için öncelikle filmler arasında oluşan alışverişler dikkate alınmalıdır. Günümüz sanat ya da sinema anlayışında öncelikle okuma/çözümleme yöntemi olarak kabul gören metinlerarasılık/göstergelerarasılık kavramları postmodern öğretinin unsurları olarak kabul edilir. Sinemanın kendi içinde ya da farklı disiplinler ile olan ilişkiler ve alışveriş işlemlerini ifade eden bu yaklaşımlarda; postmodernizmin ana karakteri olan açık yapıt, çokseslilik, anlam çokluğu, türlerin iç içeliği, sanatçının orijinal, özgün olanın peşinde koşmaması, süreksiz, kopuk yapıt anlayışı gibi değerler ön plandadır. Yanı sıra

postmodern dönem sinemada filmlerarasılığın iki önemli unsuru olan pastiş ve parodi gibi biçimler son dönemde sıklıkla uygulanır olmuştur. Eski olanın yeniyle harmanlanması, bir tür taklit etme, ötekinden yola çıkma, kopyalama teknikleri postmodern sinemada ölçüt kabul edilir. Bu bağlamda postmodern filmleri; metinlerarası/göstergelerarası ilişkilerin yanı sıra "yalnızca bir ruh halini ya da zihinsel durumu" (Karadoğan, 2005:138) aktaran filmler olarak da incelemek mümkündür.

Bu filmler genel olarak anlatı yapısıyla izleyiciyi zorlamayan ve yaratıcı yönetmen edasından uzak, sanat sanat içindir anlayışını reddeden, elitist bir yaklaşım benimsemeyen yapıdadırlar. Modernizmi bütün kural ve kurumlarıyla reddeden postmodern öğreti aynı zamanda modernist sınırları yıkarak yeni bir tür oluşturmak peşindedir. "Postmodern süreçte kültür endüstrisi sanatın ve sinemanın olumsuzlayıcı niteliğine yeni bir anlam ve biçim atfederek sınırları aşındırmış; bu aşınmanın sonucunda popülerle kaynaşan sanatsal formlar türlerin sınırlarını silerek melez bir tür yaratmıştır. Postmodern filmler bu melez sanatsal yaklaşımın ürünüdür. Postmodern film olarak adlandırılan bu melez filmler avangardın eleştirel niteliğini törpüledikleri oranda daha postmoderndirler. Avangardın ve sanat sinemasının popülerleşmesinin önündeki en büyük engel olan anlamanın çaba gerektirdiği tezi bu filmlerin yapısı içerisinde ortadan kalkmaya yüz tutmuştur" (Karadoğan, 2005:146). Sinema gerçekliğin aktarımına en yakın olan sanat biçimi olmasına rağmen, "postmodernistler bazı tekniklerin gelişmesiyle gerçekliğin kavranabileceği anlayışını kabul etmezler. "Postmodern sanat kendine hedef olarak yaşamı onaylamayı seçer, gerçekleşmesi beklenen bir kaderi tasnif etmez" (Murphy, 1995:52). Postmodern sinemada kişisel biçem ya da yapıtın biricikliği, aurası ön planda değildir. "Postmodern sinemada auteurün söylevinin kültürel alıntılarla ilişkisi yoktur ya da auteurün söylevi kültürel bir alıntı haline gelir. Postmodern auteur anlatı içinde oynanan bir rol haline gelir. Modern auteur her şeye hâkimken postmodern auteur farklı roller içerir" (Yılmaz, 2007:406).

Sinema tarihçileri ve eleştirmenlerce neredeyse tamamı postmodern olarak değerlendirilen David Lynch sineması ve özellikle anlatı dili değerlendirildiğinde, "1986 yılında yapılan iki film, (Mavi Kadife ve Vahşi Bir Şey), bir yandan tümüyle yeni bir film biçiminin öncülüğünü yaparken, diğer yandan da karmaşalar içinde bunun sona erişini ve başka bir şey için açılmış olan mekânı gösterir. Lynch'in filmlerinin anlatımı postmodernizme uygun şekilde dağınık ve karmaşıktır. Dolayısıyla onun filmleri

özneldir. Seyirci Lynch'in filmlerinden farklı sonuçlara, farklı çağrışımlara ulaşabilir" (Teksoy, 2005:826). "Bu yeni söylem anlayışı, bize ait olan şimdiki zaman ve yakın geçmişimiz ya da bireysel varoluşsal belleğin kapsamına girmeyen daha eski geçmiş üzerinde bir kuşatma oluşturmaya çalışan son girişimler olması ilginçtir" (Büyükdüvenci ve Öztürk, 1997: 26). 1980'lerle beraber sinema, kendi kaynaklarına dönüş yaparak aynı öyküleri yineleyerek onları yeniden oluşturur. "Modern dönemde ise auteurün ölümü Wim Wenders'in 1980'lerin başındaki iki filminde somut şekilde ortaya çıkar; 'Lightning over Water' ve 'Olayların Gidişi'. Bu filmler edebiyat kuramında ve felsefede sıradan hale gelen yaratıcının merkezi konumunun yok oluşuyla ilgili postmodern düşüncenin hemen ardından geldiler. Yanı sıra yaratıcı yönetmen figürünün merkezi konumunun yok olması ve stilistik eklektizm arasındaki ilişkiyle ilgili söylenenler Tarkovsky ile de ilgilidir. Daha sonraki filmlerinde auteurün merkezi konumunun yok olması daha fazla öne çıkar ve stilinde giderek artan bir eklektizme neden olur" (Yılmaz, 2007:410). Olivier, postmodern filmleri, "postmodern kültürün yapısal özelliklerini (çoğulculuk, yüzeysellik vb...) taşıyan ve onları aşmaya çalışmayan birleştirici türden filmler ile bu özellikleri edilgen bir biçimde sunmaktan öteye giderek onları cesurca sorgulayan yıkıcı türden filmler olmak üzere ikiye ayırır". Olivier'e göre birleştirici türden filmler postmodernizmin yüzeysellik, çoğulluk gibi özelliklerini aşmayan, bu özellikleri sadece sunan filmlerdir. Yıkıcı türden filmler ise bu özellikleri sorunsallaştıran, sorgulayan filmlerdir. Yıkıcı filmler biçemlerin, biçimlerin, kültürlerin ve davranışların bitimsiz çoğalmasını ve çoğaltılmasını edilgen bir biçimde yansıtmak yerine, iletişimi, toplumsal cinsiyeti, sanat ve kültürün durumu ile diğer konulara ilişkin sorunların ışığında eleştirel bir okumayı gerçekleştirir" (Karadoğan, 2005:41). Postmodern anlayışta kaygı, yabancılaşma, paranoya gibi kavramlar anlamlı görünmezler; bu kavramların yerini, öznenin sürekli parçalanması, tükenme ve kendini tahrip etme vakaları ile uyuşturucu ve şizofreni deneyimleri alır Bu bağlamda zaman/mekan kırılmaları, süreksizlik, kopukluk olarak Nietzscheci yaklaşımla kahramanlar kayıtsız bir yaklaşımla postmodern filmlerde yerlerini alırlar (Jameson, 1993:43).

Klasik egemen Hollywood filmlerinde genel olarak anlatı tekniği dramatik yapıda oluşur ve seyircinin ilgisi filmin sonundadır. Olayların gelişim süreci birbirini takip eden sahneler biçiminde ve kesintisiz olarak sunulur. Gerilim ya da merak duygusu yavaş yavaş örülürken izleyici, olaylar ve karakterlerle özdeşleşir. "Zamansal ve mekânsal olarak düzenli bir şekilde gelişen olayların akışında hikâye de düzenli bir şekilde, klasik anlamda başlar, devam eder ve biter. Organik bir büyüme ile her sahnenin

öteki için kurulduğu bu anlayış Parkan'a göre seyircinin soluk almasına, düşünmesine ve eleştirel bir tutum almasına izin verilmez" (Parkan, 1991:34). Ancak postmodern yaklaşımda öykü durağan bir noktada başlayarak giriş, gelişme sonuç bağlamında tamamlanmak zorunda değildir. Godard'ın karşı sinema anlayışında olduğu gibi kahramanlar etrafında ya da mekânda çekim ekibi, çekim malzemeleri görmek mümkündür. Öykü birinci noktadan değil herhangi bir yerden başlayabilir ve gelişebilir, bu sayede kopukluk ve süreksizlik yaratılır. Filmin zamanı ve olay örgüsü çoğulluk içeren yapısıyla aktarılabilir seyirciye, bu yöntemde süreksizlik ilkesine karşılık gelmektedir. Modern sinemanın egemen ideoloji ile hesaplaşmasının izleyicide yarattığı alternatif bir zaman mekân algılaması ile bağlantılı olduğu bilinir. Öncelikle postmodernist sinema da aynı şekilde ama farklı bir niyetle tüketim ideolojisini zaman mekân algılaması üzerinden inşa eder. Sürekli geçici olana değer biçen tüketim ideolojisi, bu sinemada kalıcılığın dışlanması ve anlık hazlar biçiminde kendini göstermektedir.

Postmodern sinema izleyeni bir gösterge ve görüntü bombardımanına tutmaktadır. Perdedeki görüntüler yalnızca görünümler biçimindedir. Her gün ayrı bir gün gibi yaşandığı ve sonsuz bir şimdiki zaman içine hapsolduğu tüketim toplumunda postmodernist sinema şizofrenlere özgü sürekli bir şimdiki zaman duygusunu şişirmekte insanın yaşam algısını tüketim ideolojisine göre belirlemektedir. Postmodernist sinemada da biçim ön plandadır ancak yönetmenin içerik kaygısı varmıdır bu bilinmemektedir. Dur durak bilmeyen bir hız postmodern sinemanın temel özelliğidir. Hem görüntülerin ışıltısını kutsayan hem de kurgusal oyunlarla eski üslupları yeniden dirilterek postmodernlerin gönlünde taht kuran bir sinemacı olarak akla gelen ilk isim Tarantino'dur. 70'lerin çete filmlerini, salon komedilerinden çıkmış güldürü unsurlarını melodramlardan alıntılanmış diyalogları harmanlayan Tarantino sineması, postmodernizmin sıkça adı geçen "nostalji, ölü üslupların yeniden diriltilmesi, pastiş, modern döneme ait göstergelerin fetişleştirilmesi" gibi temel belirlenimlerini kendinde gerçekleştirmede başarılı olmuştur (Esen, 2002:39). Tarantino "eski televizyon dizilerinden aklında kalanları birleştirirken özellikle Rezervuar Köpekleri isimli filmini Hong Kong'lu bir yönetmenden çekim çekim yürütmekle suçlanır. Godard'ın Bande a Part filmine hayranlığını çektiği bir filmine 'A Band Apart' adını koyarak gösterir. Tarantino, kendi keyfi için topladığı ıvır zıvır la var olmaktadır. Hollywood'un B kategorisindeki filmlerden alınmış sözlerden oluşan bir senaryodan oluşan Ucuz Roman filmi için bir türün içerisine dalarak ondan, daha önce

görüp hoşlandığımız şeyleri almayı ve onları yeni biçimler altında sunmayı çok seviyorum" der (Çolak, 2006:87). Bağımsız sinema anlayışına yeni bir yaklaşım sunan ve karmaşık kurgu anlayışıyla öykü yapısını alt üst eden Tarantino, bütün bu özellikleriyle postmodern dönemin okuma yöntemi olan metinlerarasılık kavramını filmlerarasılık olarak uygulayan en iyi yönetmendir. Sinemasal alanda zamandaki dizi yok edilir. Tarantino ve David Lynch bunu örnekler. Zaman birden fazla tekrar yapar, ama bunlar ayrı dünyalardır ve bu dünyaların her biri var olabilir. Zamansal diziler aynı olayı farklı biçimlerde aktarır. Önce ve sonra birbirine karışır (Akay, 2005:118). Postmodern dönemin okuma yöntemi olan ve ilk defa Kristeva tarafından Bakhtin'in söyleşimcilik kuramından yola çıkılarak Fransa'da geliştirilen metinlerarasılık kavramı farklı yöntemleriyle sinemada da karşılığını bulur. Genel anlamda iki ya da daha fazla metin arasındaki ilişki biçimlerini ifade eden kavram, sinemasal alanda kendinden önce yapılmış olanlara çeşitli yöntemlerle gönderme yapan ya da onları alıntılayan, anımsatan yapıtlar olarak algılanmaktadır.

Günümüzde popüler kültür yapıtlarının basit atraksiyonları eleştirmesi ya da onları kucaklaması ve kendi malı haline getirmesi nedeniyle ayrım yapmak zorlaşmıştır. Bu bağlamda yapıtlar kendi aralarında birbirlerini besleme, karşılıklı etkileşimde bulunma ve önemli ölçüde birbirlerini içlerine alma eğilimindedirler. Filmler diğer filmlere göndermede bulunuyor, kültür hızla kurgulanan görüntü ve seslerin esiri olmuş görünüyor. Yılmaz Güney'in 1970 yılında 'Yedi Belalılar' ve benzeri filmlerde rol aldığı western türündeki filmler de sinemalararasılık olarak değerlendirilebilir. Farklı ülke sinemalarından örneklerin sunulduğu çalışmalardan Yılmaz Güney'in ilk dönem sinema örnekleri incelendiğinde "çirkin kralımız, Clint Eastwwod ile Lee Van Cleef karışımı bir tipleme çiziyor, özellikle bazı filmlerde bıyığı, jestleri, bakışları ve konuşma tarzıyla Van Cleef gibidir. Öztürk Serengil'in oynadığı 'Red Kit' (1970) ve Sadri Alışık'ın oynadığı 'Atını Seven Kovboy' (1974) diğer tür örneklerdir (Özkaracalar, 2006:319). Ayrıca sinemamız böyle bir geleneğe sahip olmadığı halde diğer ülke sinemalarından etkilenerek korku ve gerilim türlerinde de üretimlerde bulunulmuştur. "Türk sinemasının ilk korku filmi 'Drakula İstanbulda'dır (Mehmet Muhtar, 1953), Metin Erksan'ın 'Şeytan' (1974) adlı filmi ise diğer bir korku-gerilim filmidir. Yerli 'Sapık' (Physco) olarak sayılan 'Kader Diyelim' ise bir dizi kadın cinayetini konu alan ve başrolünü Vahdet Vural'ın oynadığı bol şarkılı filmdir. (Özkaracalar, 2006:320). Ayrıca bilim-kurgu türünde Mervyn LeRoy'un 'Waterloo Bridge' filmi Nejat Saydam tarafından 'Sonbahar Yaprakları' (1962), Mel Brooks'un 'Young Frankenstein'ı

(1974) ise 'Sevimli Frankeştayn' adıyla Nejat Saydam tarafından filme alınmıştır" (Scognamillo, 2003:363).

GÖSTERGELERARASILIK

Bir sanatsal disiplinin değişik yöntemler ile kendi kaynaklarına yönelmesinin yanı sıra farklı sanat disiplinleri ile de arasında sonsuz sayıda alışveriş işlemlerine rastlanmaktadır. Günümüz postmodern sanat anlayışında değişik sanat disiplinleri arasındaki işlemleri belirtmek için metinlerarasılığın yanında yeni kavramların benimsenmesi kaçınılmazdır. Bu kavramlardan biri olan göstergelerarasılık, postmodern dönemde farklı sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemlerini belirten temel bir estetik seçimdir. "Yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf: resim ve müzik, müzik ve resim, resim ve heykel, sinema ve resim vb. farklı sanatsal biçimler arasındaki alışveriş işlemleri uçsuz bucaksız bir araştırma alanı, bir göstergelerarasılık başlığı altında yeni bir açıdan sorgulanmaktadır" (Aktulum, 2011:9). Metinlerarasılık öncelikle yazınsal alanda kabul görmüş olmakla beraber ilerleyen yıllarda diğer sanat disiplinlerinde de kendini göstermiştir. Kavram öncelikle aynı türden iki metin arasındaki alıntı, gönderge, pastiş, parodi vb. çeşitli alışveriş yöntemlerini ifade etmektedir. Yazınsal alanda eşsüremli ya da artsüremli olarak diğer metinlerden etkilenen, onlardan iz(ler) taşıyan ve daha öncekine gönderen, tekrarlayan, benzerini yapma vb. olarak değerlendirilen metinlerarasılık yaklaşımı aynı tür içindeki alışveriş işlemleriyle beraber farklı sanatsal biçimler arası ilişkilere de olanak sağlar. Ancak son dönemde farklı sanat disiplinleri arasındaki dönüştürüm işlemlerini ifade etmek için metinlerarasılığın dışında yeni bir sorgulama biçimi olan göstergelerarasılık kavramı kullanılır olmuştur.

Göstergelerarasılık farklı disiplinler arasındaki ilişkileri, "iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir" (Aktulum, 2011:17). Farklı sanatsal disiplinlerin birbirleriyle olan dönüştürüm işlemleri, yani göstergelerarasılık kavramı Georges Molinie'ye göre, "göstergebilimsel bir bakışla bir sanatın izlerinin bir başka sanatın somut varlığında göstergebilimsel olarak ele alınması biçiminde değerlendirilir. Metinlerarasılıkta olduğu gibi, göstergelerarası da bir alışveriş işlemine uygun olarak bir sanat biçimince bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam, ya da değerlerle donatılır" (Aktulum, 2011:368).

Postmodern dönemde kültürler, farklı dizgelere sahip sanatsal biçimler birbirine karışır, aralarındaki kalın çizgiler ortadan kalkar ve bunlar birbirlerini katmanlaştırır. Son dönemde birbirinden etkilenen yapıtlararası ilişkilerin yoğunluğu nedeniyle metinlerarasılığın özel bir biçimi olan göstergelerarasılık farklı türden sanat formları arasındaki ilişkileri tanımlamak için kullanılır. "Öyleyse göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgeleri arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir" (Aktulum, 2011:17). Postmodern dönem sanat anlayışında farklı alanlardan toplanan malzemelerden yeni bir şey üretilerek (bricolage) estetik açıdan benzeşiklik, çokseslilik, ayrışıklık, parçalılık, süreksizlik ya da kopukluk yapısı oluşturulur. Bu alışveriş işlemleri veya üretim biçimleri, eskiyi yeniyle yeniden yorumlamak, önceki yapıtlardan yola çıkılarak yeni yapıtlar üretmek olarak yapıtlararasılık tanımlaması kabul edilebileceği gibi bu ilişkiler bir yeniden yazma işlemi olarak da ele alınmalıdır. Bu bağlamda farklı sanatsal disiplinlerin kendi aralarındaki alışverişleri belirtmek için yeni tanımlamalar gereklidir. Resim alanında ötekini andıran ya da alıntılayan yapıtlar resimlerarasılık, sinemada başka filmlerin sahnelerini tekrarlayan ya da taklit eden eserler filmlerarasılık, fotoğraf sanatında ötekini alıntılayan ya da benzerini yapan çalışmalara fotoğraflararasılık tanımlamalarını yapmak mümkün görünmektedir. Yanı sıra tiyatro, müzik ve edebiyat gibi diğer sanat disiplinleri için benzer şekilde terimler kullanmak olasıdır. Sanat biçimlerini estetik kuramcıların durmadan sözsel olanla sözsel olmayan biçiminde ulamlaştırıldığının altını çizen Aktulum, "sözsel sanatlar ile sözsel olmayan sanatlar arasındaki göstergebilimsel ayrımın açık seçik ortada olduğunu ve sözsel olan sanatların kendi aralarındaki alışverişlerine metinlerarası alışverişler yerine göstergelerarası alışverişler adını vermenin daha doğru olacağını belirtmektedir. Bu nedenle farklı alanlara ait alışverişler, sözsel yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzemektedir ve metinlerarasılığın uğraş alanında yer alırlar, ancak bu türden alışveriş işlemlerini göstermek için metinlerarasılık yerine daha çok 'göstergelerarasılık' kavramı yeğlenmektedir" (Aktulum, 2011:14-16).

Sinemanın çekilen konu sıkıntısı ya da gişe yapma kaygılarıyla edebiyata çokça başvurduğu bilinir; sinemada başlangıçtan itibaren anlatılan hikâyelerin önemli bir kısmı önceden bilinen, tanıdık edebiyat eserlerinin uyarlamasıdır. Benzer şekilde fotoğraf-resim-sinema arasında ışık çerçeve kompozisyon gibi ortak estetik değerlerin varlığı nedeniyle etkilenmelere sıklıkla rastlanır. Bu şekilde işitsel/görsel olan sinema sözsel ya da sözsel olmayanla ilişki içine sokulur.

Göstergelerarasılık, bir sanat biçiminin (sözsel bir sanat, örneğin roman) başka bir sanat biçimindeki (sözsel olmayan bir sanat, örneğin müzik, resim) varlığı yanında türleri, farklı biçimlerarası alışverişleri göstermek için de kullanılır' (Aktulum, 2011:19). İşit/görsel sanat olan sinemanın da gerek oyunculuk ve gerekse kurgusal anlatım benzerlikleri sebebiyle tiyatro ve edebiyat ile olan ilişkileri oldukça yoğundur; Sinema kendinden önceki sanat biçimlerinin, özellikle de tiyatro ile edebiyatın mirasçısı konumundadır. Tiyatro ile oyunculuk, sahne, dekor makyaj gibi unsurlar ortak kullanılırken, edebiyatla kelimeler, öykü kurma, anlatı kurgusu, karakter yaratma gibi unsurlarda benzerlikler söz konusudur. Müzik, resim, heykel dışında kimi karma sanatlarda göstergelerarası işleyişin daha karmaşık bir yapıda olduğu, bu sanatların çok sayıda gösterge dizgesini iç içe soktukları görülmektedir. "Karma diyebileceğimiz bir başka sanat biçimi de sinemadır. Yazın ve sinema arasındaki ilişkiler üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Gerçektende konusunu yazından alan film sayısı oldukça fazladır. Burada sözsel olan görsel olanla göstergelerarası bir ilişki içerisine sokulur" (Aktulum, 2011:22).

Sinema başlangıcından itibaren birçok edebi eseri uyarlayarak görsel alana taşımıştır. 'Rüzgâr Gibi Geçti'den günümüz 'Dövüş Kulübü', 'Harry Potter', 'Da Vinci Şifresi', 'Narnia Günlükleri' ve 'Baba' serisi örneklerine kadar bu ilişki devam etmektedir. Farklı sanat disiplinlerinin birbirine dönüşümünü ifade eden göstergelerarasılık bağlamında yalnızca sinemanın edebiyattan değil edebiyatında sinemadan yararlandığı örnekler bulunmaktadır. '2001 Uzay Yolu Macerası', 'Ay Harekâtı', 'Yabancı' vb. filmler sonradan edebileştirilen örneklerdir. Yanı sıra Türk sinemasının da ilk dönemlerinden başlayarak tiyatro uyarlamalarına rastlanır. "Fuat Uzkınay'ın çektiği Himmet Ağanın İzdivacı bir Molier oyunudur. Muhsin Ertuğrul'un 'Kız Kulesinde Facia' isimli filmi de Paul Autier oyunundan uyarlamadır. Yine Ertuğrul'un 'Cici Berber' ve 'Söz Bir Allah Bir' isimli çalışmaları tiyatrodan alınmadır" (Scognamillo, 2003:57).

Bu bağlamda farklı sanat disiplinleri arasındaki alışveriş işlemleri sıklıkla kullanılmakta ve sanatsal alanda birbirini destekleyen, tamamlayan yapıtlarla sonsuz bir ilişkiler alanı oluşmaktadır. Bu türden dönüştürüm işlemlerini, örneğin resmin müzik, sinemanın tiyatro, fotoğrafın resim sinema ve diğerleriyle olan ilişkileri göstergelerarasılık alanını işaret eder. "Göstergelerarasılık, bir sanat biçiminin (sözsel olan sanat, örneğin bir roman) başka bir sanat biçimindeki (sözsel olmayan bir

sanat, örneğin müzik, resim) varlığı yanında türleri, farklı biçimler arası alışverişleri göstermek için de kullanılır; özgül olarak ayrışıklık yaratan bir biçemin, türün başka bir biçem ya da türde nasıl işlediği sorusuna yanıt aranırken göstergelerarasılık sürecine girilir" (Aktulum, 2011:19).

Postmodern dönem sanat anlayışında önceki yapıta öykünmek ya da ondan esinlenerek üretmek bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca sanat dallarının disiplinleştirildiği modern dönemin aksine postmodern dönemde sanat dalları arasındaki sınırlar kaldırılarak farklı gösterge dizgelerinin birbirlerine dönüştürüm işlemleri sıklıkla görülür. Başka sanatçıların eserlerini taklit yoluyla meydana getirilen sanat eseri anlayışında özellikle Dadaizm öncülüyle biçimlenen sanat yaklaşımında ve Dadaizmin özünde bulunan sanatı bir silah gibi kullanarak saldırganlaşan tavır, farklı gösterge dizgelerinin iç içe geçmelerine uygun yapıdadır. 'Dada hareketi; sanatta geleneksel olan her şeyi yıkmayı amaçlayan anarşist tavrıyla -sanatçının tükürdüğü her şeyin sanat olduğu düşüncesini savunarak- sanat nesnesi üzerindeki' (www.gridergi.net) kutsal auranın bozulmasının başlangıcı olur. Dada, geleneksel sanat üretim yöntemlerini bir kenara bırakıp hazır-nesneleri (readymade) ve fotografik görüntüleri kullanarak yapıt üretiminde el becerisinin öneminin yitirilmesine neden olmakla, sanatı belli bir kesimin elinden alıp herkesin sanat yapabilmesine olanak sağlar. Böylece, sanatın belli kesimlerce dikte edilen elitist ulaşılmaz tavrına son verilir.

20. yüzyılın en önemli sanatçılarından Marcel Duchamp, Dada'nın önerdiği el becerisinin önemini kaybetmesi ve sanatın artık salt göze hitap eden yaklaşımı terk etmesi olgularını daha da öteye taşır. 1913'te yapmaya başladığı hazır-nesneleri (ready-made) zihinsel sanat yapıtları olarak sanat yapıtına savrulmuş sıkı bir tekme olmuştur" (Bayrak, 2008:27). "Dadaizmin yanı sıra Fluksus akımı da sanatçıların birçok sanat disiplinini birlikte kullanarak göstergelerarasılık anlayışıyla, farklı sanat disiplinlerini birbirlerinin içinde eriterek üretimler yapmalarına olanak sağlamıştır. Fluxus akımı, sanatçılarıyla ve ortaya koyduğu çalışmalarla, çağımızın sanat anlayışına etki ederek özellikle sanatçıların birçok sanat disiplinini kullanarak üretimlerine örnek olmuştur" (Yüksel, 2003:6). 1960'lı yıllarda Amerikalı sanatçı George Maciunas öncülüğünde Fluxus akımı sanata alternatif bir yaklaşım getirdi. Ressamlar, müzisyenler, edebiyatçılar ve tiyatrocular bu akım çerçevesinde bir araya gelip, şenlikler, filmler, gösteriler ve yayınlarla sanatsal çalışmalarını oluşturdular. "Fluxus başlangıçta ne resim ne heykel ne de sinema alanlarını tanımlayan bir adlandırmaydı. Bu akım, gerçekte avangard

müzik fikrinden doğmuştu ve onun yapılanmasının merkezinde önemli bir isim yer alıyordu: Akım, sanatın yalnızca güzel eserler vermesi gerekmediğini savunurken sanatın metalaştırılmasına da karşı çıkıyordu. Fluxus akımı, sanatçılarıyla ve ortaya koydukları çalışmalarla, çağımızın sanat anlayışına etki etmiş ve özellikle sanatçıların birçok sanat disiplinini kullanarak ürettikleri eserlerle göstergelerarasılık yaklaşımına da zemin hazırlamıştır (www.felsefeekibi.com).

Sanatçının otoriter yapısının egemenliğine son veren postmodern yaklaşım çok kültürlülük anlayışıyla müzelerde sergilenen eserler yerine halk için sanat yaklaşımını önemser. Aktulum'un aktardığına göre "her yapıt önceki yapıtların sonsuz bir yeniden okunmasıdır. Yapıtlarında dil ve heykeli buluşturan Klingelhöller, kitap-heykellerindeki metinlerarasılık boyutunu hem kendi yapıtlarıyla içgöndergesel bağlar kurarak hem de öteki sanatçılardan alıntılar yaparak açığa vurur. Beuys'den alıntıladığı 'Her insan sanatçıdır' tümcesi, her birimizin gücül olarak yaratıcı yetilere sahip olduğumuz düşüncesine gönderme yapar" (Akt. Aktulum, 2011:21). Farklı göstergeler dizgesine sahip olan sanat alanlarının birbirlerinden etkilenmeleri, aralarındaki alışveriş işlemleri ve bu alanların kesişerek yeni bir anlam üretmesi sanatlar arasındaki koyu sınırları da kaldırmaktadır. Göstergelerarasılık olarak adlandırılan farklı sanat formları arasındaki alışveriş işlemleri sanat dallarını çeşitli yöntemler sayesinde birbirleriyle ilişkilendirmektedir. Bu bağlamda hiçbir sanat yapıtı özgün, farklı anlam katmanları yaratan yapıda değildir. İçinde yaşadığımız çağda sanat artık çok sesli/çok anlamlı yapısıyla etkileşime açık durumdadır. Sanat yapıtının gelişen teknoloji sayesinde yeniden çoğaltılması sanat yapıtının biricikliğini yok etmekle birlikte, sanatın el becerisi ile sınırlandırılmasını da ortadan kaldırmıştır. "Artık sanatta eskisi gibi biriciklik, aura gibi kavramlara yer yoktur. Sanatın geleneksel atmosferinden sıyrılması özellikle de Duchamp'ın hazır nesnelerinden sonra sanatı düşünsel bir zemine taşımıştır Marcel Duchamp'ın estetik ve sanat arasındaki ilişkiyi ele alışı, Kübist gelenek doğrultusunda dili sanatın temel bir malzemesi olarak ele alması, el işçiliğinin önemini azaltarak hazır nesnelerden yararlanması ve sanatçının düşüncesini biçimden önemli tutması, göstergelerarası sanat eğilimiyle bütün sanat anlayışlarına etki eder" (Bolat, 2008:4).

Postmodernistlere göre orijinal yapıt yoktur, yinelenen yapıt vardır, eski eserlerin, yapıtların tekrarlandığını savunurlar, sanat eseri çoğaltılarak ticari nesne haline getirilir.

Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık temeliyle üretilen yapıtlarda artık sanat biçimlerinin arasındaki katı sınırlar ortadan kalkar. Günümüzde yazınsal alandan sinemaya, tiyatroya, resimden fotoğrafa ve diğer bütün sanatsal dizgelere yayılan bu anlayış üretim alanlarını ve sunum seçeneklerini arttırarak sanata geniş özgürlük alanı sağlar. "Örneğin karma diyebileceğimiz bir sanat olan sinemanın edebiyat ile olan yoğun ilişkileri bilinir, konusunu yazından alan film sayısı oldukça fazladır. Burada sözsel olan, görsel olanla göstergelerarası bir ilişki içine sokulur. Aynı biçimde bu ilişki müziksel olanla da bir kez daha kurulmuş olur" (Aktulum, 2011:22). Göstergelerarası anlayış bütün sanat disiplinleri arasında farklı anlatım dili ve üretim biçimlerine olanak sağlayarak sanatçıyı da yaratma zorunluluğu, özgün olma ve yeni bir şey söyleme baskısından kurtarır. Sanatçı göstergelerarasılık temelinde farklı gösterge dizgeleri içinde hareket ederek birden çok sanat disiplininin sınırlarında üretim yapabilmektedir. 1960'lı yıllardan sonra Kristeva'nın geliştirdiği metinlerarasılık kuramından yola çıkan ve sonrasında farklı türler arası alışveriş işlemlerini ve aralarındaki ilişkileri ifade eden göstergelerarasılık bağlamındaki dönüştürüm işlemleri, modern dönem sanat anlayışındaki sanatın/sanatçının katı tutumu ortadan kaldırılarak, türlerin birbirlerinden beslenmelerine olanak sağlanır. Postmodern süreçte neredeyse bütün sanat alanlarında farklı gösterge dizgelerinin birbirleriyle etkileşim ya da alışveriş içerisinde oldukları açıkça görülür.

Göstergelerarasılık bağlamında farklı türlerin içiçeliği değişik sanat alanları arasındaki sınırların kalkması ve malzeme kullanımıyla zenginlik oluşturur. Artık sanat disipline edilmiş ve kendi alanına hapsedilmiş değil farklı gösterge dizgeleriyle birbirinden beslenen bir ürün durumdadır. Farklı gösterge dizgelerinin birbirlerine dönüştürülmesi işlemine en iyi örneklerden birisi de sinema alanıdır. Günümüzde metinlerarasılık/göstergelerarasılık yöntemleri de gözetilerek sinemanın, diğer sanat biçimleriyle sürekli etkileşim içerisinde olduğu görülür. Sinema farklı sanatsal biçimler ile yoğun ilişkiler kurabilen kitlelere bir öykü ya da hikâye anlatmayı amaçlayan, resim ve fotoğraf kadar gerçeği aynıymış izlenimiyle sunabilen işit-görsel sanat dalıdır. Farklı disiplinlere ait olan sanatsal biçimleri içinde harmanlayarak sunan karmaşık bir yapıya sahip olmakla beraber son dönemde özellikle televizyonun da aracılığıyla geniş kitlelere ulaşabilen sinema birçok sanatçı için de ifade alanıdır. Sinemanın dışında farklı gösterge dizgeleriyle duygu, düşünce aktaran sanatçılar, örneğin bir ressam, edebiyatçı ya da fotoğraf sanatçısı, sinema alanına dâhil olarak ve onun teknik

gereçlerini kullanarak kendilerine yeni anlatım olanakları yaratmaktadırlar. Günümüzde sinema göstergelerarasılık bağlamında farklı disiplinlerden yararlanarak başka sanat biçimleriyle ilişkiler kurar. Bu ilişki biçimleri hiçbir şeyin özgün olmadığını söyleyen postmodern sanatında bir metin olarak kabul gören sinemanın farklı göstergeler dizgeleriyle de örülmesini sağlar. Sinemanın bütün sanat dallarıyla kurduğu alışveriş işlemleri arasında en çok yer kaplayan edebiyat, tiyatro resim ve fotoğraf gelir. Gerçektende bu sayede yeni, özgün olanı üretmenin dışında sinema sanatçısı göstergelerarasılık anlayışıyla önceki ya da çağdaşı olan farklı disiplinlerdeki yapıtları harmanlayarak varyasyonlar üretir. Bu etkileşimler farklı gösterge dizgelerinin sanatsal üretim sürecinde birbirlerinden beslendiği ve birbirlerini desteklediğini gösterir. Göstergelerarasılık yaklaşımıyla sanatsal disiplinler arasında koyu ayrımlar ortadan kalkarak üretimde zenginleştirici alternatifler oluşur.

SİNEMADA GÖSTERGELERARASILIK

Metinlerarasılık kavram ve yöntemleri günümüz postmodern sanat anlayışında eleştirmenlerce bir okuma yöntemi olarak kabul edilmektedir. Öncelikle yazınsal alanda (kimilerince mimaride) kabul gördüğü bilinen metinlerarasılık kavramının yanı sıra son dönemde farklı sanatsal disiplinler arasındaki yoğun ilişkileri ifade etmek için göstergelerarasılık kavramının benimsediği görülmektedir. Aktulum'un belirttiğine göre 'yazın dışındaki sanat biçimlerinin yazınsal olanla birlikte kendi aralarındaki alışverişlerini belirtmek için yeni kavramlar benimsenmiştir. Salt yazınsal alana özgü bir uygulama olmaktan çıkarak sanatın öteki biçimleri arasındaki alışveriş işlemlerini göstermek için, Saussure'ün "dil bir göstergeler dizgesidir" tanımından yola çıkan kimi dil, yazın, metin ve sanat kuramcılarınca (Jacobson, Molinié, Gignoux) göstergelerarasılık kavramı önerilmiştir" (Aktulum, 2011:4).

Göstergelerarasılık, sanatsal alanda farklı disiplinler arasındaki alışveriş işlemlerini, özellikle sözsel ya da sözsel olmayan biçiminde ulamlaştırılan disiplinler arasındaki alışveriş yöntemlerini belirtmek için kullanılmaktadır. "Örneğin bir roman sözsel; buna karşın, bir heykel de sözsel olmayan sanat ulamında yer almaktadır. Öyleyse sözsel sanatı diğer sanatsal biçimlerden ayıran özelliklerden birisi, dili kullanarak dünyayı ulamlaştırma olanağına sahip olmasıdır" (Aktulum, 2011:14). Bu bağlamda sanat disiplinleri sözsel olan ve sözsel olmayan olarak ulamlaştırılırlar ve bu formlar arasındaki olası

alışveriş işlemlerini metinlerarasılık dışında göstergelerarasılık kavramıyla sorgulamak daha doğru olacaktır. Örneğin dili kullanan müzik, edebiyat türü formlar sözsel, resim, fotoğraf gibi dilsel olmayan disiplinler ise sözsel olmayan sanatlar arasındadır, ancak çalışmanın özünü oluşturan sinema görsel-işitsel yapısı nedeniyle karma yapıda olan bir sanat olarak ulamlaştırılır. Bu bağlamda "sözsel bir yapıtın, bir metnin sözsel olmayan bir sanat yapıtına, bir resme, heykele gönderme yaptığı durumlarda metinlerarasılıktan söz etmenin güçleştiğini söylemeliyiz. Farklı alanlara ait alışverişler sözsel yapıtlar arasındaki metinlerarası ilişkilere benzemektedir ancak bu türden alışverişler için metinlerarasılık yerine daha çok göstergelerarasılık kavramı yeğlenmektedir" (Aktulum, 2011:16). Bu alanların dışında (sözsel olan-sözsel olmayan) yapısı gereği diğer sanatları kendinde toplayan ve birleştirici sanat olan sinemanın diğer disiplinler ile olan ilişkileri daha karmaşıktır. Farklı sanatsal disiplinlerarasındaki ilişkilere sonsuz bir sorgulama imkânı yaratan "göstergelerarasılık iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir" (Aktulum, 2011:12). Öyleyse sinema söz konusu olduğunda, başlangıcından itibaren resim, edebiyat, fotoğraf ve tiyatro ile sıkı ilişkiler içerisinde olan karma bir yapı ele alınmaktadır. Sinema özellikle edebiyatı hazır malzeme deposu olarak kullanmış ve sayısız defa edebi eserlerden yararlanmıştır. "Yazın ve sinema arasındaki ilişkiler üzerinde sıklıkla durulmaktadır. Gerçekten de konusunu yazından alan film sayısı oldukça fazladır. Burada sözsel olan, görsel olanla göstergelerarası bir ilişki içerisine sokulur. Aynı biçimde bu ilişki, müziksel olanla bir kez daha kurulmuş olur" (Aktulum, 2011:22). Sinema karma yapısından dolayı diğer disiplinler ile doğal olarak alışveriş içinde bulunan, farklı sanatsal biçimleri alıntılayan, kopyalayan ya da gönderen özelliklere sahiptir. Öyleyse sinemasal alanda da göstergelerarasılık, "göstergebilimsel bir bakışla bir sanatın izlerinin bir başka sanatın somut varlığında göstergebilimsel olarak ele alınması" temel ilkesine dayanmaktadır.

Günümüzde sanatın hemen her biçiminde olduğu gibi sinemasal alanda da göstergelerarasılık yöntemi ile farklı biçimlerde oluşan ilişki biçimleri ve değişik sorgulama yöntemleri ile anlam düzlemleri yaratmak mümkün görünmektedir. Sinemanın göstergelerarasılık bağlamında esinlendiği, gönderdiği, alıntıladığı ya da kopyaladığı ve farklı bir sanatsal biçimi kendi diline uyarladığı alan olarak en yoğun ilişkiler edebiyat olarak karşımıza çıkmaktadır.

SONUÇ

Sinema tarihi diğer sanat disiplinleri ile karşılaştırıldığında henüz kısa bir geçmişe sahiptir. Bu kısa tarihinde sinema, keşfinden günümüze kadar öncelikle ticari bir araç ve kitlelere eğlence sunan kapitalist bir pratik olarak belirmiştir. Sinemanın sanat formu olarak kabul görmesi, kurgusal nitelik ve etkili anlatımı sayesinde dış dünyanın aktarılması ya da yorumlanması süreciyle gerçekleşmiştir. Önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı yirminci yüzyılda ortaya çıkan sinemanın günümüze kadar geçirdiği süreç ve anlatı yapıları klasik, modern ve postmodern formlarda gerçekleşmiştir. Teknik olarak bir film şeridi üzerine fotografik görüntülerin ard arda kaydedilip beyaz perdeye yansıtılması ilkesine dayanan sinema, başlangıcından itibaren bütün sanat dallarından yararlanan ve öteki biçimleri kendi anlatı dilinde birleştiren karma yapıya sahiptir. Kendine özgü anlatım dilini resim, fotoğraf gibi sanatlardan aldığı yansıtmacı, tiyatrodan devraldığı kurgusal hikâye anlatımı ile biçimleyen sinema, yanı sıra bütün diğer sanat disiplinlerinden yararlanabilen bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda sinemasal metinlerin diğer disiplinleri ödünçlediği, biçim ve içerik olarak onları dönüştürdüğü açıktır.

Günümüz sanat yaklaşımında, sanatçı üzerinde sürekli bir yaratma baskısı oluşturan ve her şeyin yeni olduğu, yenilik üzerine kurulduğunu savlayan modernizme karşıt, eski metinleri, önceki dönem yapıtlarını önemseyen; La Bruyere'in belirttiği gibi, 'her şey daha önce söylenmiştir', 'yedi bin yıldır insanlar vardırlar ve düşünmektedirler' (Aktulum, 2000:) anlayışı önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, düşün sanat alanında, orijinallik ve özgün metinden söz edilememektedir. Kristeva'nın belirttiği gibi her metin öncekilerden izler taşıyan bir tür mozaiktir. Başlangıçta yazın, sonraları sanatın diğer disiplinlerinde kendini gösteren ve metinlerarasılık olarak adlandırılan bu yaklaşım aynı zamanda postmodernizmin okuma yöntemi olarak da kabul görmüştür. Metinlerarasılık yaklaşımı 'iki metin arasındaki her türden alışveriş işlemini' (Aktulum, 2011:8) göstermek için kullanılmış ve zamanla sanatın neredeyse tüm biçimlerinde benimsenmiştir. Bu bağlamda, sanatsal alanda sonsuz sayıda gerçekleşen anlatı biçimleri sürekli iç içe geçer ve her metin öteki(lerin) bir tür düzenlemesi ya da dönüşümüdür. Alıntı, gönderge, taklit vb. yöntemler ile gerçekleşen etkilenme, esinlenme, ötekinden yola çıkarak kendi biçemini bulma gibi uygulamalar sayesinde eski metinler hatırlanmakta, güncellenmekte ve belki de yağmalanmaktadır. Metinlerarasılık yaklaşımına göre

her metin ekleme, daraltma, genişletme gibi işlemlerden oluşan bir tür yenidenyazma, yeniden yaratım ya da öteki metinlerin oluşturduğu bir tür örgü metindir. Sanatın başlangıcından itibaren birbirinden etkilenen, birbirini besleyen sanatlararası alışveriş işlemlerine sıklıkla rastlanmaktadır. Bu tür alışveriş işlemleri son yıllarda sanatın diğer disiplinlerinde olduğu gibi sinemasal alanda da başvurulan uygulamalar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Metinlerarasılık yöntemleri başlangıçta sanatın farklı alanlarında görülmekle beraber son dönemde sinemasal alanda da örneklenmektedir. 'Bu bağlamda yazınsal alanda iki ya da daha fazla metin arasındaki olası alışverişleri belirtmek için kullanılan metinlerarasılık kavramını sanatın diğer biçimlerinde yeni adlandırmalar ve tanımlamalarla kullanmak olasıdır. Metinlerarasılık yanında resimlerarasılık, medyalararasılık, müziklerarasılık, sinemalararasılık, tiyatrolararasılık, fotoğraflararasılık vb. adlandırmalar artık günümüz yazın eleştirisi dışında kalan sanatın diğer biçimlerinin eleştirisi bağlamında da sıklıkla göstergelerarasılık başlığı altında kullanılmaktadır' (Aktulum, 2011:70).

KAYNAKÇA

Aktulum, K. (2000). Metinlerarası İlişkiler, Öteki Yay. Ankara.

Akay, A. (2005). Postmodernizm, L&M Yay. İstanbul.

Aktulum, K. (2004). Parçalılık Metinlerarasılık, Öteki Yay. Ankara.

Aktulum, K. (2010). Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık, Öteki Yay. Ankara.

Bayrak, Akt. Sharff, Stefan. (1982). The Elements Of Cinema: Toward A Theory Of

Büyükdüvenci S. Postmodernizm ve Sinema, Ark Yay. (1994), Ankara.

Cinestetic Impact, (New York: Columbia University Press,) 2008 Alıntılama Tez.)

Çolak, Metin 2007, Sinema ve Zeitgeist

Esen, Z. (2002). Sinemasal, D.E.Y. İzmir.

Jameson, F. (1994). Postmodemizm. Çev. Nuri Plümer. Yky, İstanbul.

Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması Üzerine, Deki, Ankara.

Murphy, J.W. (1995). Postmodern Toplumsal Analiz ve Postmodern Eleştiri, Çev: Hüsamettin Arslan, Eti Yayınları, İstanbul.

Özkaracalar, K. (2006). Geceyarısı Filmleri, Pmp Yay., İstanbul.

Özen, Z. (2008). Parçalanmış Sanat: Sanat Etkinliklerinin Küresel Kapitalizmin Postmodern Kültür Koşullarındaki Genel Durumu Üzerine Bir Deneme.

Parkan, M. (1993). Brecht Estetiği ve Sinema, İdeart, İzmir.

Rosenau, P. M. (2004). Postmodernizm ve Toplum Bilimleri, Çev. Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

Teksoy, R. (2005). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi. Oğlak Yayıncılık, İstanbul.

Yılmaz, M. (2006). Modernizmden Postmodernizme Sanat, Ütopya, Ankara.

Yüksel, N. (2003). Müzikten Plastiğe Fluxus Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi,6, Eylül.

INTERTEXTUALİTY İN ASGHAR FARHADİ'S *THE SALESMAN*

Saman Hashemipour[89]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch12

ABSTRACT

Farhadi's *The Salesman,* which won the Best Screenplay award at the 2016 Cannes Film Festival and the Best Foreign Language Film in the 89th Academy Awards, got universal acclaim and behooved for academic debates. The intertextual references in *The Salesman* optimized with the film's explicit references to Arthur Miller's drama play, *The Death of a Salesman*. However, the director, Asghar Farhadi, includes more subtle intertextual references to attract the audience to some masterpieces of art. This study introduces referenced sources to emphasize parallels between Farhadi's film and other literary and artistic works to determine the central themes of the movie in order to evaluate the protagonist and antagonist's actions thoroughly and accurately. Out of *The Death of a Salesman*, the film establishes intertextual relations with plays such as *Hamlet* by Shakespeare and *Out at Sea* by Slawomir Mrozek, "The Cow" —a short story—by Gholam-Hossein Saedi, *Gilemard*—a novel—by Bozorg Alavi, and movies such as *Shame* by Ingmar Bergman and *The Godfather* by Francis Ford Coppola. These intertextual relations are the film's central conflict that should be evaluated in the realm of the challenge between tradition and modernity. In addition, of course, various manifestations of such resistance are reflected in the facedown between the past and the future.

Keywords: Intertextuality, Asghar Farhadi, *The Salesman*, *The Death of a Salesman*, Tradition and Modernity

[89] Assoc. Prof., İstanbul Yeni Yüzyıl University, English Language and Literature Department, [redacted]

INTRODUCTION

Asghar Farhadi highlights numerous intertextual references in *The Salesman* (2016), and through hidden/overt clues, he is directing the audience to take up a more natural stance depending on their perception of references. Farhadi manages his films as the court and the audience as the judge (Fleishman, 2017), who decide upon the story. The state of affairs in *The Salesman* by Farhadi is purpose-made visualization located at the intersection of contexts. An analysis of hidden/overt intertextual references in Farhadi's films makes the perception of the central themes scrutable. In intertextuality, the meaning of the text is shaped by other texts through transforming a text by the author or referring the reader to other texts. The secondary text owes the main one in *The Salesman*, and visualization conveys intertextuality. Intertextuality in the new age is not limited to cinema and fiction and is closely related to other sciences, especially psychology and philosophy.

WHAT İS İNTERTEXTUALİTY?

For Julia Kristeva (1981), the structure of a literary work is not fundamental; it presents a new perspective for the reader dealing with other texts within. Here, no pristine artistic creation in the method of interpretation and evaluation is assigned, and each text results from the evolution of other texts. Any text is "a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another" (Kristeva 1980, p.66). Due to the instability of text and intertext, the dynamics of any structure are evaluated by semantic ambiguity, and a multi-meaning is evolved. Through Barthes's 'death of the author' theory, the reader has to decipher infinite meanings by constantly adapting the formerly read texts. Roland Barthes's meaning of the text identified interpretations due to the contrast with the work. The text is the content representing an independent identity of the body and the author. This dimensional meaning of the text became the main focus of structuralism. Society and community are also considered texts due to intertextual relations with numerous fields and expanded by Harold Bloom, who discusses its relationship with psychology.

According to Harold Bloom, creativity blooms only by misreading a young poet. Thus, we have no choice but to read a new way to create; unless we manipulate everything created. For Bloom, "all

reading is misreading because of the anxiety of influence, or … because of the inability of readers to draw a verifiable frame around the intertextual domain within which texts exist and signify and to distinguish relevant from irrelevant inter-texts" (Allen, 2000, p.140). Intertextuality as deconstruction and différance makes a "set of critical procedures for interpretation" (Allen, 2000, p.2). In *The Pleasure of the Text*, Roland Barthes defines "inter-text" as "the impossibility of living outside the infinite text […] the book creates meaning, the meaning creates the life" (Barthes 1975, p.36). For Allen (2000), Kristeva and Bakhtin say, "texts cannot be separated from the larger cultural or social textuality out of which they are constructed. All texts, therefore, contain within them the ideological structures and struggles expressed in society through discourse" (p.36).

Intertextuality finds every text formed based on previous texts, and no text can be produced/received independently. Therefore, pretexts always play a crucial role in producing a text. No text is created without intertextual relations, and theorists in two groups consider; a) one text is composed of other texts and the search for sources is useless; b) find traces and elements of other texts in the new text. By the theory of intertextuality, Julia Kristeva started a scientific debate in literature and art of the twentieth century. Former theories found the text forced by the author's characteristics, believing texts are produced by authors' mentality (subjective) experiences. Thus, each text mirrors its authors' discourse and their external conditions. This is what Marxists and many sociological theories accept; however, intertextuality denies any pure objectivism and subjectivism. Kristeva's theory opposes many psychologists and sociologists. Textualism is an essential factor in forming a text, apart from the author's mental conditions and external conditions.

Intertextuality "[signifies] the multiple ways in which any literary text is inseparably inter-involved with other texts, whether by its open or covert citations or, allusions or by its assimilation of the formal and substantive features of an earlier text or texts" (Abrams 1993, p.285). The theory of intertextuality supports that every text is the result of submitted text, and therefore we have to go to the former network for decoding. Intertextuality breaks down old boundaries in which the text "delimits its methodologies to those of reading words (textuality), such as literature, history,

philosophy," so that one can "envisage 'text' as any sign system" and thus realize that "there can be no outside of the text if language is its paradigm." (Orr, 2003, p.45)

THEMATİC REFERENCES

This study discovers themes by examining *The Salesman*'s intertextual references. The apparent reference is Farhadi's intertextual trade-offs with *Death of a Salesman*, Arthur Miller's drama play. The beginning and end of the film demonstrate the rehearsal of *Death of a Salesman* on the stage, and "Arthur Miller is more a playful, aspirational gesture than a purposeful strategy." (Cheshire, 2017). Rezaie (2018) says, "through this hommage, Farhadi has been drawing invisible lines between Iranian and American literatures, writers, and thinkers in addition to connecting his cinematic authorship to its roots in the evolutionary history of Iranian cinema." Here, the protagonists of *The Salesman*, Rana (Taraneh Alidosti) and Emad (Shahab Hosseini), act the role of Willy and Linda Loman in a theatre in Tehran. Farhadi manages humility between some events of Miller's play and his film's incidents. Although "[the] choice of this particular play-within-the-film can't be arbitrary, but its meaning is not immediately apparent." (Scott, 2017) Thus, it is "a surprise to find a classic post-war play by a Jewish-American playwright at the centre of a new Iranian film." (Macnab, 2017)

In the context of similarities, the illegitimate relationship of a father (Farid Sajjadi Hosseini) with another woman, the moment Linda is standing on Willy's coffin, Emad's symbolic death after taking revenge, and fear of notifying the emergency services after the older man's heart attack is ostensive samples. The similarities between New York in the 1940s and contemporary Tehran and the victimization of Willy and Emad are on display. (Singh, 2017; Grey, 2017) Emad and Willy share a common weakness: masculine honor (Singh, 2017; Coyle, 2017), which is prolonged by the extinguishment of Willy's loan and also Emad's vengeance. (Hornaday, 2017)

Willy's inability to face the truth is considered a symbolic manifestation of a lack of providence. The disabled teen—at the start of the film—drops his glasses while vacating the apartment, and Emad passes glasses to the molester to unveil his disgrace. He imprisons the older man in the dilapidated building but turns on the room's lamp after a short hesitation. Henrik Ibsen used a similar trick twice in *A Doll's House*: When Nora expresses her interest to Dr. Rank, she shouts and orders to turn on

the lights. Later, when she lights a lighter for Dr. Rank, Nora is reflecting a bitter truth. After the collapse of the first house in *The Salesman,* the lights of Emad and Rana's house are turned off. As they move into the new house, the bathroom's bulb is blowing, and a new one is replaced knottily. Later, Rana is raped in the bathroom. When Sadra visits Rana and Emad's home, he is afraid of the darkness. The film is framed by turning the set lights on and off at times.

Moreover, the socks are classified as intertextual references to *Death of a Salesman*. In Miller's play and Farhadi's scenario, socks go beyond a mere object and become a repetitive motif revealing the truth. When Emad in *The Salesman* hunts up the socks of the molester, Linda's torn socks are reminded by the audience familiar with Miller's play in which Willy is angry about Linda's socks stemming from poverty. Finally, we learn that the socks remind illegitimate relationships of Willy, who "worries about being able to provide for his family; Emad, playing Willy, worries about being able to protect his family" (Mondello, 2017) Thus, "Just as Willy Loman is agonised at the thought that he can't provide the good things for his wife, so Emad wonders what kind of a man can't protect his wife from assault." (Bradshaw, 2017) In *The Salesman,* socks reveal the truth; Emad is provoked to search by the molester's socks, and by taking them out, the truth is exposed.

Emad's final decision is similar to the concluding scene of *A Doll's House*. In Ibsen's play, Kristine Linde advises Nils Krogstad to pass Nora's husband a letter to ensure all the problems are resolved and everything is settled. The challenge of Nora and her husband facing the truth is connately Emad's struggle to lay bare the iniquity of the older man even after Rana manumits to release him. However, unlike Kristine Linde, Emad does not disclose the older man's secret. In *The Salesman* as *Death of a Salesman*, the protagonists are more inclined to dissemble the truth; Rana pretends to Emad that she has not seen the molester's face, Babak (Babak Karimi) blacks out his relationship with Ahoo (a notorious woman trysts at her home), Emad hides the story from everyone about the molester's left car, and the neighbors do not share who took Rana out of the bathroom. Telling lies as a soothing, disturbing, and destructive truth is also repeated in Farhadi's other films, such as *About Elly* (2009), *A Separation* (2011), and *A Hero* (2021). Emad finds an insurance booklet—which may belong to Ahoo—in the dashboard of the molester's car and returns it to the older man along

with some money. However, shocked by Emad's slap, the older man passes the bag to his son-in-law.

TRANSFİGURATİONS

The Salesman establishes an intertextual relationship with identity issues and the metamorphosis of the protagonists. Ingmar Bergman's *Skammen* [*Shame*] (1968) film poster is wall-hung in the corner of Emad and Rana's room. Bergman portrays a violinist couple (Jan and Eva) on a farm settled on an island during the war. At the beginning of the film, Jan is introduced as a sensitive person who hates violence—even unable to shoot the chicken. By historical determinism and the attack of the invaders, Jan is in a burdened position, although he is exempted from taking a role in the war due to his heart disease. Trembling his hands, Jan is no longer plays the violin that belongs to the Beethoven era. After Eva is flirting with the mayor, Jan suddenly changes—similar to the gradual change of Emad. Jan's reaction as an artist is similar to Bergman's during the Nazi invasion of Sweden. Jan betrayed his wife during the engagement, and Emad experienced sexual misconduct on charges of sexual harassment in a taxi. However, with exposure, the devil inside awakens, and the love between the couples is disappeared. Male-female relationships are a common issue in Farhadi's movies. (Cebenoyan, 2017)

The gradual metamorphosis of Emad's personality is manifested in intertextual respect. References to "The Cow" —a short story by Gholām-Hossein Sā'edi and its adaptation by Dariush Mehrju'i— are referenced by Emad, who is discussing the story in the classroom. *The Cow* is one of the first national Iranian films screened at the Venice International Film Festival in 1971. (Naficy, p.336) In "The Cow," Masht Hassan, the protagonist, becomes insane due to the death of his beloved cow and supposes himself to be a cow. Neither Masht Hassan's wife nor the villagers tell him the truth and pretend that the cow is lost. Here, external conditions in decision-making and personality change are evident. Similarly, the skinny truth presents Emad and Rana, making logical decisions. The collision of the characteristics of the subject and the feminine has led to the moral issue in Farhadi's works. (Rouhani & Fayazi Kia, 2020)

In response to a question from a student who asks how to become a cow, Emad implies, as time goes by, a gradual metamorphosis comes about. Masht Hassan symbolizes traditional honor values

but falls apart due to staining in "The Cow." This process of character transformation starts after Emad arrives at the hospital, and friends share semi-truth about Ahoo and what happened to Rana. Neighbors' brief comments confirm that they come clean with police about details continue in subsequent scenes until their opinions become Emad's decision-making mechanism. In a scene students are watching *The Cow*, parallel to Emad's metamorphosis, Masht Hassan is dragged out of the village by his neighbors. The dictation of society is precisely demonstrated as the negative consequence of tradition.

> Finally there are traditions which are retained not exactly by conscious choice, but rather at the level of 'social consciousness' by the sheer force of habit and inertia. They are not particularly cherished or worshipped, but simply accepted as convenient, accustomed ways of living. (Sztompka, 2003)

The resemblance of one of the final scenes of *The Salesman* to the final scene of *The Godfather* (1972) is a confirmation of metamorphosis. Michael (Al Pacino) is the candidate to be substituted by Godfather, and even Vito Corleone (Marlon Brando) invokes Michael to become a senator. However, finally, Kay (Diane Keaton) witnesses this metamorphosis of Michael when he closes the door of his father's room behind—as Emad also closes the door on Rana.

Another intertextual reference to *Hamlet* by Shakespeare is the scene Emad stares at the radiograph of Rana's skull, reminiscent of Hamlet's conversation with the skull. Hamlet's skepticism and bewilderment against his uncle—the murderer of his father—and his betrayal mother make him unable to make a firm decision. Hamlet and Emad represent a transition period; Hamlet aims to be a Renaissance man in medieval community, and Emad wants to be a modern man in a traditional society. As a modern teacher of Persian literature, Emad falls into the abyss of traditional society. Struggling with imposed values intrinsically, he tragically falls victim to the conflict between his reason and his action—like Hamlet. Hamlet and Emad should decide to take revenge or forgive. Social conditions and Emad's role in trapping the culprit are reminiscent of the mousetrap scene in *Hamlet*. Hamlet plans to trap his uncle, and Emad plays a role in luring the molester to his house to punish him.

Revenge is a referencing theme of *Gilemard* by Bozorg Alavi. Emad talks about the film in class, and there are questions about the story written on the board, where some essential phrases are underlined. *Gilemard* is a novella about a rebellious man named Gilemard, who, like Emad, lives in transition, lost between feudalism and the modern order of Iran. Gilemard intends to take revenge on his wife, who is killed during an uprising. He constantly hears his wife's screaming echoing from the forest. He gradually learns about the identity of the murderer introduced while lighting his face. The matchlight in the dark symbolizes the gradual unveiling of the truth for Gilemard, similar to Emad's situation in *The Salesman*. Both the protagonists face the question of taking revenge or not and make the same decision but do not turn up trumps. Gilemard is associated with traditional masculine violence despite his kind-hearted decision, but Emad is more modern than his neighbors, similar to Jan in *Skammen*. Although Emad's decision, the situation is overpowering; he and Jan are already losers—regardless of their decision to take revenge or not. *The Salesman* demonstrates Emad's pursuit of personal revenge, declaring himself first a detective, then a policeman and a judge, transforming from a middle-class intellectual, a teacher loved by his students, a respected actor to a man who gets justice by slapping himself. (Aykar, 2021)

Underlining some phrases and questions related to *Gilemard*—on the board by Emad in the class—draws attention to the social effects. The sound of a woman screaming in the forest resonating in the mind of Gilemard is a symbol of an ominous past that harasses the protagonist and draws him in an inevitable direction. Besides, the influence of the ominous past on the present and the future is constantly visible in *The Salesman*, in which the past of the house influences new occupants. Emad and Rana attempt to forget the unfortunate event; however, the past outbreaks through trash money during the dinner. Farhadi's films narrate painful memories or traumatic pasts that disturb protagonists. The underlined word, 'forest,' reminds Willy in *Death of a Salesman*, who, on his brother's advice, passes by the dark wood full of diamonds. Besides, a poster of the drama play *At Sea* by Sławomir Mrożek—directed by Parsa Piruzfar and staged in Tehran, screens a boat sunk in the sea and suggests confusion in selecting the right path.

Another old and new element associated with the bewilderment in *Death of a Salesman* is the father's decline, presented in Farhadi's *Fireworks Wednesday* (2006) and *Separation* (2011) through

fathers struggling with Alzheimer's. In *Death of a Salesman*, Willy is disenchanted with his son Biff whose life falls into a sinister path. Fathers in *The Salesman* do not support their children; Sadra—the son of Sanam (Mina Sadati), who acts in the role of Miss Francis—prefers not to see his father. Moreover, the father of Emad's student has died, and the molester, who represents the paternal relationship, falls into disfavor of his family—like Willy Lohman. The father's decline in the Persian post-constitutional fiction is iterative. *The Colonel* by Mahmoud Dowlatabadi introduces a soldier of the pre-revolutionary period who loses caste to his children and community. In the case of the molester and his son-in-law, every one supposes them, father and son. Modernity in Iran is depicted through the decline of the father figure and the death of Persian traditions against Western civilization. The death of traditions in *The Salesman* is the decline of the traditional salesman in contrast to the modernization represented by Emad. The conversations of Emad and Babak also imply a similar sense.

This contrast between tradition and modernity is well represented in *Death of a Salesman* in Lohmans' small yard opposite the skyscrapers. Willy complains about failing to see the sky. Rana and Emad's new apartment is also associated with Lohman's house. Farhadi is a pessimist who replaces incomplete houses with backwardness. In the opening scene of *The Salesman*, while leaving the building, the neighbor's disabled son is humped on Emad's shoulders and constantly begs him to get his glasses. Two pieces of music are heard in Emad and Rana's house: a modern piece in western-style and traditional Iranian music. This is consistent with the evolution process of Emad's changing personality from a modern to a traditional being. Besides, wall-hung photos in Emad and Rana's home exhibit, Miss Iran contest—a modern phenomenon with hijab and traditional clothing. Audrey Hepburn's photo with a scarf and the other three photos of male tailors sewing wedding dresses intensify the wedding dress—a symbol of new life—with the old buildings in the background. On the wall, two paintings by Henri Matisse (*Woman with a Flowered Hat* and *The Ostrich-Feather Hat*) display covered women with hats as well as a picture of a woman in a black veil from Afghanistan as the intensification of the contrast between tradition and modernity.

CONCLUSİON

Farhadi's *The Salesman* contains numerous intertextual references to literary, cinematic, theatrical, photographic, painting, and musical works. Some of these references are relative to the fore, and others represent an aristocratic perspective to art, giving the audience pleasure in discovering the code. Based on intertextual references that Farhadi represents, the central theme is the hero's oscillation between modern and traditional values. The hero demands modern action but constantly leads him to a traditional choice and metamorphosis. This confusion is exacerbated by the father factor and the lack of support/guidance, representing the traumatic past and its devastating effect on aftertime. However, Farhadi's codes are not limited, and intertextuality is a factor that incorporates the audience in the process of creating meaning to various interpretations—depending on their experiences and perception of the referenced symbols.

REFERENCES

Abrams, M.H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*. Harcourt Brace Jovanovich College.

Allen, G. (2000). *Intertextuality*. Routledge.

Aykar, B. (2021, August 20). *Satıcı: Suçlu Kadınlar*. Altyazı Sinema Dergisi. Retrieved March 12, 2022, from https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/satici-suclu-kadinlar/

Barthes, R. (1975). *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. Hill and Wang.

Bradshaw, P. (2017, March 17). *The salesman review: Asghar Farhadi's potent, disquieting Oscar-winner*. The Guardian. Retrieved March 12, 2022, from https://www.theguardian.com/film/2017/mar/17/the-salesman-review-asghar-farhadi-oscar-winner-iran

Cebenoyan, C. (2017, January 28). *Satıcı: Taciz, mahalle Baskısı ve Intikam*. Birgün Gazetesi. Retrieved March 12, 2022, from https://www.birgun.net/haber/satici-taciz-mahalle-baskisi-ve-intikam-144837

Cheshire, G. (2017, January 27). *The salesman movie review & film summary (2017)*. Roger Ebert. Retrieved March 12, 2022, from https://www.rogerebert.com/reviews/the-salesman-2017

Coyle, J. (2017, January 26). *Review: In 'the salesman,' echoes of Arthur Miller in Tehran*. Associated Press. Retrieved March 5, 2022, from https://sg.news.yahoo.com/review-salesman-echoes-arthur-miller-tehran-204802475.html

Fleishman, J. (2017, January 26). *Asghar Farhadi's new film goes deep into shame and vengeance in Iran*. Los Angeles Times. Retrieved March 5, 2022, from https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-ca-mn-asghar-farhadi-salesman-20170129-story.html

Grey, T. (2017, January 20). *'the salesman': Dark, but Full of Diamonds*. The Wall Street Journal. Retrieved March 5, 2022, from https://www.wsj.com/articles/the-salesman-dark-but-full-of-diamonds-1485086401

Hornaday, A. (2017, February 2). *Oscar-nominated 'the salesman' melds Arthur Miller and Alfred Hitchcock*. The Washington Post. Retrieved March 5, 2022, from https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/oscar-nominated-the-salesman-melds-arthur-miller-and-alfred-hitchcock/

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Columbia University Press.

Macnab, G. (2017, March 15). *The Salesman review: Asghar Farhadi's Oscar-winning film makes the domestic feel epic*. The Independent. Retrieved March 12, 2022, from https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/reviews/the-salesman-review-oscar-foreign-language-film-winner-asghar-farhadi-donald-trump-muslim-ban-a7631001.html

Mondello, B. (2017, January 30). *Attention must be paid to what 'the salesman' is selling*. NPR. Retrieved March 12, 2022, from https://www.npr.org/2017/01/30/512012668/attention-must-be-paid-to-what-the-salesman-is-selling

Naficy, H. (2011). *A Social History of Iranian Cinema*. Vol. 2. Duke UP.

Orr, M. (2003). *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge.

Rezaie, N. (2018). Asghar Farhadi's The Salesman: A Border-Crossing Adaptation in a Border-Blocking Time. *Literature/Film Quarterly*, 46(4). https://doi.org/https://lfq.salisbury.edu/_issues/46_4/asghar_farhadis_the_salesman_adaptation.html

Rouhani, A. & Fayazi Kia, M. M. (2020). تحلیل مفهوم دیگری زنانه در سینمای اصغر فرهادی از منظر آرای امانوئل لویناس [The Concept of the female Other in Asghar Farhadi's cinema from the perspective of Emmanuel Levinas]. پژوهش نامه زنان, *11*(2), 125–145.

Scott, A. O. (2017, January 26). *Review: In 'the salesman,' scenes from a marriage in Tehran*. The New York Times. Retrieved March 12, 2022, from https://www.nytimes.com/2017/01/26/movies/the-salesman-review-asghar-farhadi.html

Singh, R. (2017, February 15). *Strong performances and storytelling are 'the salesman's' selling point*. The Emory Wheel. Retrieved March 5, 2022, from https://emorywheel.com/strong-performances-and-storytelling-are-the-salesmans-selling-point/

Sztompka, P. (2003). *The sociology of Social Change*. Blackwell.

DİJİTAL PLATFORMLARIN KONFOR ALANINA KARŞI YENİ SİNEMA SALONLARI: CİNEMAXİMUM ÖRNEĞİ

Serkan DORA[90]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch13

ÖZ

Bu çalışmada CGV Mars Entertainment Group'un bünyesinde bulunan Cinemaximum sinema salonları incelenmektedir. Sadece AVM içerisinde yer alan ve Maximum kartın kampanyalarıyla desteklediği Cinemaximum sinema salonlarının seçilme nedeni ise kendini yenileyen akışkan yapısıdır. Araştırma marsmedia ve cinemaximum internet sitesi üzerinden veri sağlayarak ve İstanbul'daki seçili sinema salonlarında katılımcı gözlem yaparak gerçekleştirilmektedir. Çalışmanın amacı dijital platformların konfor alanı karşısında -cinemaximum özelinde- geleneksel sinema salonlarının seyirci çekebilmek amacıyla yeni sinema salonlarına dönüşümünü göstermektir. Dönüşüm iki türlü olmaktadır. Birincisi teknolojik dönüşümdür. Bu sadece dijital platformların etkisiyle olmamaktadır. Dönüşüm sinema salonlarının kendi içindeki rekabet ve sinema seyircisinin teknoloji beklentisi sebebiyle de gerçekleşmektedir. İkinci dönüşüm ise mekânın konfor alanını artırmaktır. Bir taraftan konfor alanı artırılırken diğer taraftan da patlamış mısır-sinema filmi birlikteliği gibi çeşitli indirim kampanyaları kullanılarak seyirciye kendini özel hissettirecek bir ortam sağlanmaya çalışılmaktadır. Sonuç olarak bu çalışmada; cinemaximum sinemalarının dijital platformlar karşısında yeni sinema teknolojisine nasıl uyum sağladığı ve seyirciyi sinemaya çekebilmek için geleneksel sinema salonlarının klasik yapısını bozarak ne şekilde yeni sinema salonları oluşturduğu gösterilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Sinema salonu, dijital platform, sinema seyircisi, marsmedia, cinemaximum, streaming platform

[90] Dr. Öğr. Gör., İstanbul Arel Üniversitesi, Meslek Yüksekokulu Radyo Televizyon Programcılığı, ORCID: 0000-0002-8817-996X

NEW MOVİE THEATERS AGAİNST THE COMFORT ZONE OF DİGİTAL PLATFORMS: THE EXAMPLE OF CİNEMAXİMUM

ABSTRACT

In this study, Cinemaximum movie theaters within CGV Mars Entertainment Group are examined. The reason for choosing Cinemaximum movie theaters, which are located only in the shopping mall and supported by Maximum card's campaigns, is its self-renewing fluid structure. The research is carried out by providing data on the marsmedia and cinemaximum website and by participant observation in selected movie theaters in Istanbul. The aim of the study is to show the transformation of traditional movie theaters into new movie theaters in order to attract spectators- in particular cinemamaximum- in the comfort of digital platforms. This transformation happens in two ways. The first transformation is technological transformation. This is not just the effect of digital platforms. The transformation takes place due to the competition within the movie theaters and the technology expectation of the audience. The second transformation is to increase the comfort area of the space. On the one hand, while increasing the comfort zone, on the other hand, various campaigns such as the combination of popcorn and cinema are used to provide an environment that will make the audience feel special. As a result, in this study; It is shown how cinemaximum cinemas adapt to the new cinema technology against digital platforms and how they create new movie theaters by breaking the classical structure of traditional movie theaters in order to attract the audience to the cinema.

Key Words: Movie theater, digital platform, cinema audience, marsmedia, cinemaximum, streaming platform

GİRİŞ

Bilişim derneği "streaming platformu" yayın ortamı olarak çevirmektedir. (Türkiye Bilişim Derneği Sözlüğü, 2022) Tureng İngilizce Türkçe sözlüğüne göre de streaming akıcı, duraksız anlamındadır (Tureng Sözlük, 2022). Streaming platformların Türkçe karşılığı üzerinde henüz bir uzlaşı yoktur. Bu makalede de dijital platformlar "streaming platform" olarak anılacaktır. Netflix, PrimeVideo, MUBİ gibi uluslararası dijital platformların yanında Blu Tv, Puhu, Exxen ve Gain gibi yerli dijital platformların hepsi streaming platform olarak adlandırılmaktadır. Günümüzde dünya çapında en popüler streaming platform Netflix'dir. 1997 yılında kurulan Netflix'in 200 milyondan fazla abonesi vardır. Netflix'in 2020 yılında 36,6 milyon yeni abonesi olmuştur (Box Office Türkiye, 2021). Türkiye'de streaming platformlar içerisinde Blu TV %42'lik pazar payı ile lider konumdadır. Onu %29 ile Netflix, %19 ile PrimeVideo, %7 ile MUBİ ve %3 ile diğer platformlar takip etmektedir (WebTekno, 2022).

Özellikle Covid-19 salgını döneminde oldukça popülerleşen streaming platformlar salgının da etkisiyle seyirciyi sinema salonlarından uzaklaştırmıştır. Salgın kısıtlamaları içerisinde geçen 2020 yılında, bir önceki seneye göre, sinema seyirci sayısı %69,5 azalmıştır (TÜİK, 2021). Dijital platformlar izleyiciye birçok olanak sağlamanın yanında ev konforunda film izleme keyfi de vermektedir. Ayrıca sinemaya göre oldukça ucuzdur. Dizilerin yanında sinema filmleriyle öne çıkan platformlardan Netflix'in en düşük aylık ücreti 37,99 TL (Netflix, 2022), Prime Video'nun da 7,90 TL'dir (Amazon, 2022). Festival filmleriyle adını duyuran MUBİ'nin ise aylık ücreti 39,99 TL'dir (MUBİ, 2022). Sinemaya nazaran ucuz olmanın yanında streaming platformlar birçok kişi tarafından tek şifreyle izlenebilmektedir. Streaming platformlar korsan film izlemek için temiz bir kopya oluşumuna da müsaittir.

Sinemaların avantajı beyaz perdede film izleme keyfi ve ortamın atmosferidir. Bu perde bazı sinemalarda çok küçük olsa bile büyük ekran bir televizyon ya da ev tipi projeksiyonun yansıttığı görüntüden daha büyüktür. IMAX'e uygun perdeler ise sinema salonunun ön koltuklarından hâkim olunamayacak kadar büyüktür. IMAX çekimlerin 35 mm yerine 70 mm olması da o büyüklüğü kaldırabilecek ayrıntıları gösterebilmektedir. Ses kalitesi de çok üstündür (Ferhat, Kamera Arkası). Elbette seyirciyi sinemaya çeken her zaman teknoloji olmamaktadır. Konfor da seyirciyi

çekebilmektedir. Tüm bunlar araştırma konumuz olan Cinemaximum sinema salonlarında bulunmaktadır.

Alışveriş Merkezi (AVM) sinemalarının başlattığı ve Cinemaximum sinemalarının geliştirdiği rekabet ortamında -AVM dışında kalan- bağımsız sinemalar ayakta kalmaya çalışmaktadır. Bunun yanında Cinemaximum sinemaları diğer AVM sinemalarıyla da rekabet etmektedir. Türkiye'de sinema salonu piyasasının çoğunu elinde tutan Cinemaximum sinemaları, salonlarına yaptığı yatırımlarla -özelikle gişe filmlerinde- sinema salonu tercihinde öncelik olma yolunda ilerlemektedir. Günümüzde ise tüm sinemaların en büyük rakibi covid-19 salgınının da etkisiyle streaming platformlardır. Cinemaximum bu platformların konfor alanlarını kırmaya yönelik salonlar oluşturmaktadır. Bununla beraber platformların karşısına teknolojik yenilikler getirmektedir. Filmlerin çekim kalitesi ne kadar yüksek olursa olsun çoğunlukla cep telefonundan seyredilen streaming platformlar sinema salonu gösterim teknolojisiyle rekabet edememektedir. Bu makale Cinemaximum sinemalarının streaming platformların konfor alanlarını kırabilecek dönüşümlerini incelemektedir. Makalenin amacı streaming platformların konfor alanı karşısında yeni sinema salonlarının yapısal değişimlerini göstermektir.

1. SİNEMA SALONLARININ DEĞİŞİMİ

Günümüzde hiçbir sinema salonunun önünde uzun kuyruklara rastlanmamaktadır. Bunun sebebi elbette tek başına platformlar ya da Covid-19 salgını değildir. Sinema salonu sayısı azımsanmayacak kadar çoktur. Bir yandan bağımsız sinema salonları AVM sinemacılığı karşısında kapanırken diğer taraftan AVM'ler sayesinde sinema salonlarının sayısı artmaktadır. Tek tük kalan eski salonlar da yaşam mücadelesi vermektedir. Bağımsız sinema salonları özellikle IMAX gibi teknolojik gelişmeler karşısında zincir AVM sinemalarıyla baş edemezken korsan film siteleri ve streaming platformlar var olan durumu daha da güçleştirmektedir. Daha öncesinde de korsan CD'ler vardı.

Galleria ile 1988 yılında başlayan AVM tanışıklığı 1993 yılında Carrefour, Capitol, ve Akmerkez'le devam etmiştir (Uzun, Gül vd, 2017: s. 3). Başlangıçta bağımsız sinemalara karşı rakip olamayan AVM'ler sayıları arttıkça bağımsız sinemaları iflasa götürmüştür. AVM'lerle beraber 1990'ların ortasında salonlar dönüşmeye başlamıştır. Tek perdeli ve çift katlı salonlar ikiye ya da üçe bölünürken, yeni çok-salonlu sinemalar açılmıştır (Gürata, 2010, s. 133). Özellikle AVM içerisine açılan

bu sinemalar ortalama 5-10 salona sahiptir. Bu bölünme perdelerin küçülmesine de sebep olmuştur. 1995 yılında Türkiye'de sinema sayısı 355'tir. 2000 yılında 791, 2009'da 1500 (Gürata, 2010: s. 133), günümüzde ise 2500'ün üzerinde (TÜİK, 2021) sinema salonu vardır. Bu salonların büyük çoğunluğu da AVM içerisindedir. Salon sayısının artması sinema filmlerinin de daha fazla sinemada gösterime girmesini sağlamaktadır.

Türkiye'de en çok yerli filmler sinema izleyicisini salonlara getirebilmektedir. 2022 yılının mart ayında 1100 salonda gösterime giren Bergen filmi ilk hafta 718 bin kişi tarafından izlenmiştir. Gişe geliri de 23 milyon liraya yakındır. Home Box Office'in (HBO) yapımcılığını üstlendiği The Batman filmi ise aynı hafta Türkiye'de 828 salonda gösterime girmiştir. İlk hafta 328 bin kişi ile 11 milyon lira gişe geliri elde etmiştir (Web Tekno, 2022). Film kendi ülkesinde 4417 salonda açılışta 134 milyon dolarlık gişe yapmıştır. Dünya çapında tüm haftalarda toplam gişe geliri ise 736 milyon dolardır. Salgın döneminin Örümcek Adam'dan sonraki en iyi ikinci açılış filmidir (Box Office Mojo, 2022) (The Hollywood Reporter, 2022). Bu rakamlar salgın koşullarında oldukça büyüktür. Buradan hem Covid 19 bulaşma korkusunun azalması ve insanların normalleşme çabası görülebilir hem de "nasıl olsa platforma gelir ya da korsanı izlenebilir" mantığının fantastik bilim-kurgu filmlerde geçerli olmadığı sonucuna gidilebilir. Fakat fantastik bilim-kurgu filmi olan Matrix serisinin dördüncüsü Matrix Resurrections aynı gişe başarısını yakalayamamıştır. Bunun sebebi olarak HBO'nun ticari tutumu gösterilmektedir. HBO bazı filmlerini sinema ile aynı anda 31 günlüğüne streaming platformu HBO Max'te yayınlamaktadır. Son Matrix filmi bunun en yakın örneğidir. Matrix Resurrections filmi HBO Max'le aynı anda 3552 sinema salonunda gösterime girmiştir. Açılış gişe geliri ise 10 milyon 700 bin dolar olmuştur. Matrix'in geçmiş gişelerine göre oldukça düşük olan bu rakamda HBO Max'in etkisi vardır. Film HBO Max ile 2,8 milyon Amerikan hanesine ulaşmıştır (Joblo, 2022). Bu da sinemaseverlerin filmi evde izlemek istediğini göstermektedir. Bununla beraber film internette temiz bir kopya oluşmasına da sebep olmuş ve böylece korsan izleyici sayısı da artmıştır (Joblo, 2022).

Türkiye'de bulunan yabancı menşeli streaming platformların beğenilen birçok film ve diziyi göstermesinin yanında kendi yapımları da özellikle sinema severlerin ilgisini çekmektedir. Hatta bu filmler Oscar ödülü başta olmak üzere birçok uluslararası ödül de kazanmaktadır. Elbette bu filmlerin yanında sinema yapımcılarının çekmeye uygun görmediği filmler de çekilmektedir. Bu

durum filmlerin illa kötü olduğu anlamına gelmemektedir. Sinema adına değerli bir film olan "Geçen Yaz" filmi de böyledir. Filmin yönetmeni Ozan Açıktan Netflix olmasaydı ya da yeni medya olmasaydı "Geçen Yaz" filmini sinemaya çekemeyeceğini, filmin yapım ayaklarını bulacak, ikna edecek yapımcıyı bulamayacağını, filmin senaryosunun hayalini bile kuramayacağını belirtmektedir (Öz, C. ve Alan, Ü., Yeni Medya 451, 2022). Açıktan film için şu cümleyi kurmaktadır; "Geçen Yaz sanat sineması için ticari, ticari sinema için sanatsal bir filmdir. Bana kimse o filmi yaptırmazdı. Ben de senaryosunu bile hayal etmezdim. Bu özgünlüğe bu platformlar biraz izin veriyor gibi duruyor (Öz, C. ve Alan, Ü., Yeni Medya 451, 2022)."

Cinemaximum sinemaları Türkiye'de 37 şehirde toplam 98 AVM'de bulunmaktadır. İstanbul'da Anadolu yakasında 13, Avrupa yakasında 19 AVM'de mevcuttur. İzmir'de 8 AVM'de, Ankara'da da 11 AVM'de vardır. Bu rakamlar salon sayısı değildir. Bazı AVM'lerde ayrıcalıklı olduğu belirtilen salonlar vardır. Ayrıcalıklı salonlar her AVM'de yoktur. İstanbul Anadolu yakasında 8, Avrupa yakasında 14 AVM'de ayrıcalıklı salon varken bunların birçoğu Gold Class olarak adlandırılan salonlardır. Aynı şekilde İzmir'de ve Ankara'da 4'er adet ayrıcalıklı salon vardır. Üç büyükşehir dışında tüm Türkiye'de 12 şehirde ayrıcalıklı sinema vardır. Bunların da çoğu Gold Class salonlardır. IMAX salon sayısı İstanbul'da 4, İzmir'de 1, Ankara'da 1, Bursa'da 1 ve Adana'da 1 olmak üzere toplam 8 adettir (Cinemaximum, 2022). Anlaşılacağı gibi ayrıcalıklı salon sayısı ile İstanbul açık ara öndedir. Bu sayının fazlalığında İstanbul'daki AVM sayısının da etkisi vardır. Ancak AVM'lerde sadece Cinemaximum sinemaları yoktur. Cinemapink sinemaları Türkiye'de 24, İstanbul'da 9 AVM'de (Cinepink, 2022), Avşar Sinemaları Türkiye'de 14, İstanbul'da 2 AVM'de (Avşar Sinema, 2022), Cinemarine sinemaları Türkiye'de 15, İstanbul'da 1 AVM'de (Cinemarine, 2022), Site sinemaları Türkiye'de 9, İstanbul'da 5 AVM'de (Site Sinemaları, 2022), Prestige sinemaları Türkiye'de 12, İstanbul'da 2 AVM'de (Prestige Sinema, 2022), Cinetech sinemaları Türkiye'de 7, İstanbul'da 3 AVM'de (Cinetech, 2022), Cinens sinemaları Türkiye'de 12, İstanbul'da 2 AVM'de (Cinens, 2022), Cinetime (Özdilek) sinemaları Türkiye'de 9, İstanbul'da 1 AVM'de (Cinetime, 2022), Cinevip ve Cinewam sinemaları İstanbul'da 2 AVM'de (Cinewam, 2022) (Cinevip, 2022), Cinematica sinemaları ise İstanbul'da 1 AVM'de (Cinematica, 2022) hizmet vermektedir.

AVM sinemalarının dışında İstanbul'un geleneksel sinemaları da ayrıcalıklı ya da ayrıcalıksız AVM sinemalarına karşı yaşam savaşı vermektedir. Bunların içinde Kadıköy Sineması, Beyoğlu Sineması, Beyoğlu Majestik gibi tarihi çok eskilere giden sinemalar da vardır. Söz konusu sinemalar teknoloji ya da konfora dayalı yatırım yapacak güce sahip olmadığı için vizyon filmlerini takip eden seyirci tarafından çok fazla tercih edilmemektedir. Onlar da vizyon filmlerinin yanında daha çok sanat filmleri üzerinden ayakta kalma mücadelesi vermektedir. Bu bağlamda MUBİ gibi streaming platformun bağımsız sinemalarla iş birliği göz ardı edilemez. MUBİ'de gösterime giren birçok festival filmi aynı anda bazı bağımsız sinemalarda da gösterilebilmektedir. Salgın kısıtlamalarının olduğu 2020 yılında, 39. İstanbul Film Festivali ertelenince MUBİ platformu İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) ile iş birliği yaparak festivalin geçmiş yıllarda ödül alan filmlerini yayınlamıştır. 2022 yılında da 41. İstanbul Film Festivali'nde Tema Sponsorları arasındadır (İKSV, 2022).

Beyoğlu Atlas ve Kadıköy Kadıköy sinemaları sanat filmlerine ağırlık veren sinemalardır. Kadıköy sineması Başka Sinema ile festival filmleri gösterirken (Kadıköy Sineması, 2022), Beyoğlu Atlas sinemasının MUBİ ile iş birliği vardır (Beyoğlu Atlas, 2022). MUBİ streaming platformlar arasında sanatseverler için ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Koleksiyonuna bütün dünyadan sanat filmlerini eklemeye çalışan MUBİ'nin Türk sinemasına da bu anlamda ciddi katkısı vardır. Ancak sanat filmi gösterimlerinde de bağımsız sinema salonlarının karşısına rakip olarak yine Cinemaximum sinemaları çıkmaktadır. Cinemaximum Arthouse salonlarıyla sanat filmlerini ucuz bir bilet fiyatıyla seyirciyle buluşturmaktadır. Türkiye'de 12 adet Cinemaximum Art House sineması vardır. Bunlar İstanbul, Ankara, İzmir, Antalya, Bursa, Eskişehir, Samsun ve Diyarbakır'dır. İstanbul'da 4 AVM'dedir. Anadolu yakasında bulunan Emaar AVM, Avrupa yakasında A plus AVM, Kanyon ve Marmara Forum AVM'leri arthouse filmler göstermektedir. Bu filmlerin bilet fiyatı 23 liradır (Cinemaximum, 2022). İstanbul'un AVM içerisinde olmayan sinemalarında, örneğin Kadıköy Sineması'nda bilet fiyatları öğrenci 30 TL tam 40 TL'dir (Kadıköy Sineması, 2022), Beyoğlu Majestik'te öğrenci 30 TL tam 35 TL'dir (Cinemajestic, 2022) ve Beyoğlu Atlas Sineması'nda tam 30 öğrenci 15-20 liradır (Beyoğlu Atlas, 2022). İstanbul'daki bağımsız sinemaların Cinemaximum Art House sinema salonlarına göre en büyük avantajı bulundukları yerlerin cazibe merkezi olmasıdır. Arthouse hariç tüm AVM sinemaları, özel bir kampanya olmadığı sürece, bağımsız sinemalardan pahalıdır. Cinemaximum sinemalarında ortalama bilet fiyatları aşağıdaki gibidir (Tablo 1).

2D Tekli Koltuk Bilet Fiyatları				2D Sweetbox Bilet Fiyatları			
Tam Bilet		Öğrenci Bileti		Tam Bilet		Öğrenci Bileti	
Hafta İçi	Hafta Sonu	Hafta İçi	Hafta Sonu	Hafta İçi	Hafta Sonu	Hafta İçi	Hafta Sonu
44,50TL	49,50 TL	40TL	44,50 TL	94TL	104TL	85TL	94TL
PAZARTESİ HALK GÜNÜ SEANSI 35,50 TL							
Tablo Hilltown AVM'deki 01.03.2022 tarihli fiyatlardır.							

Tablo 1: Cinemaximum sineması normal salon bilet fiyatları (Cinemaximum, 2022).

2. CİNEMAXİMUM SİNEMALARININ TEKNOLOJİ VE KONFORA YÖNELİK DÖNÜŞÜMLERİ

2.1. Teknolojik Dönüşümler

2.1.1. Starium Sinema

(Bilet Fiyatları: Öğr: 45,50 TL/Tam: 50,50TL) (Sweetbox (Şekil 1) Öğr; 96 TL/Tam: 106 TL) (Cinemaximum, 2022)

Şekil 1 Sweetbox ikili koltuk türüdür. 2D, IMAX gibi salonların en arka koltuklarıdır.

(Fotoğraf çalışma kapsamında çekilmiştir.)

Starium sinema salonları lazer sinema projektör teknolojisiyle ekrana üstün görüntü kalitesi sağlamaktadır (Mars Media, 2022) (Şekil 2).

Şekil 2 Starium Sinema (Mars Media, 2022)

2.1.2. Screen X

(Bilet Fiyatları: Hafta Sonu Öğr: 45,50 TL/Tam: 50,50 TL) (Hafta İçi Öğr: 41 TL/Tam: 45,50 TL) (Cinemaximum, 2022)

270 derece perdesiyle çok perdeli sinema teknolojisidir. Ortadan iki yandaki duvarlara devam eden ekranları ile sinema salonu içerisinde maksimum genişlikte bir ölçü ortaya koymaktadır

(Mars Media, 2022). Perdenin görüntü kalitesi ile yan duvarların görüntü kalitesi aynı değildir. Ayrıca salonun arka koltuklarında oturulmadığı takdirde seyircinin kafasını sağa sola çevirmesi gerekmektedir. Filmin her sahnesinde Screen x teknoloji kullanılmamaktadır (Şekil 3).

Şekil 3 Screen X Sinema (Mars Media, 2022)

2.1.3. 4DX Teknoloji

(Bilet Fiyatları: Hafta Sonu: Öğr: 57/Tam:62 TL Hafta İçi: Öğr: 52,50/Tam: 57 TL) (Cinemaximum, 2022)

Bu teknoloji, filmlerde hareket, titreşim, su, rüzgâr, ışıklandırma, koku ve daha fazlasını sinemaseverlere hissettirmeyi amaçlamaktadır (Mars Media, 2022). Hemen hemen her sahnede koltuk sallandığı için bir süre sonra yorucu bir deneyim haline gelmektedir. Salgın nedeniyle koku, rüzgâr, su gibi gerçeklik etkisini artıran efektler uygulanamamaktadır.

2.1.4. IMAX (Imagine Maximum)

(Hafta Sonu: Öğr: 54,50 TL/Tam:62 TL Hafta İçi: Öğr:50,50 TL/Tam:55,50 TL) (Cinemaximum, 2022)

Gerçeğe en yakın film deneyimi olduğu belirtilmektedir. IMAX salonlarının geometrik yapısı; gerçek hayattakinden daha büyük kristal netliğindeki 3D görüntüler ve IMAX'e özel dijital ses sistemi seyirciyi filmin içinde hissettirmeyi amaçlamaktadır. ((Ferhat, Kamera Arkası) IMAX'in tüm filmleri 3D olmamakla beraber filmin içinde olma duygusu geçerliliğini yitirmemektedir. 2D ve IMAX salonları en büyük koltuk kapasitesine sahip salonlardır. İstanbul Anadolu yakasındaki Akasya AVM içerisinde bulunan IMAX Salonu 426 koltuğa sahiptir. Hilltown AVM'de bulunan IMAX salon ise 300 koltuğa sahiptir. İstanbul Avrupa yakasında bulunan Kanyon AVM'deki 2D bir salon ise 242 koltuğa sahiptir.

Şekil 4 IMAX Sinema (Mars Media, 2022)

2.1.5. MPX Teknoloji

(Hafta Sonu Öğr: 41/Tam: 45,50 TL Hafta İçi Öğr: 36,50/Tam: 40,50 TL) (Cinemaximum, 2022)

Mars Premium Experience; ekstra büyük ve parlak dijital projeksiyonu ve 3D ses sistemiyle izleyenlere daha gerçekçi ve daha canlı bir görüntü sunmayı amaçlamaktadır (Mars Media, 2022).

2.1.6. D-BOX

Filmin akışına göre hareket eden koltukları vardır (Mars Media, 2022). Salgın sebebiyle efekt veremeyen 4D salonlardan farkı yoktur.

Şekil 5 D-Box Sinema (Mars Media, 2022).

2.2. Mekânın Konfor Alanının Dönüşümü

2.2.1. Tempur Sinema

(Bilet Fiyatları: Yatak başı 203 TL. Yataklar iki kişiliktir.) (Cinemaximum, 2022)

Konforlu sinema salonları içerisinde en abartılı salondur. Tempur yataklarıyla konforlu sinema keyfi sunmayı amaçlamaktadır (Mars Media, 2022). Sadece Ankara Atakule'de salonu bulunmaktadır. Salonda dokuz yatak bulunmaktadır.

Şekil 6 Tempur Sinema (Mars Media, 2022)

2.2.2. Gold Class Sinema Salonu

(Hafta Sonu Öğr; 73,50/Tam 82 TL) (Hafta İçi Öğr; 68,50/Tam; 76 TL) (Cinemaximum, 2022)

Geniş ve yatabilen koltukları bulunmaktadır. Ev konforunda sinema seyri sunmayı amaçlamaktadır. İçerisinde arasında kolçak olmayan ikili koltuklar ve rahat kolçaklı tekli koltuklar vardır. Cep telefonu şarj etme olanağı da sunmaktadır (Mars Media, 2022). Perdesi çok büyük olmamasına rağmen 2D ya da IMAX sinema salonlarına göre pahalıdır.

Şekil 7 Gold Class Sinema (Mars Media, 2022)

Gold Class salonlar çoğu sinemada 24 kişiliktir. Ancak 24 değişmez bir rakam değildir. İstanbul Anadolu yakasındaki Palladium AVM'de 42 kişilik Gold Class salon bulunmaktadır (Cinemaximum, 2022).

2.2.3. Sky Auditorium

(Bilet Fiyatı: 33 TL) (Cinemaximum, 2022)

Bu salonlarda özel tasarım deri koltuklar bulunmaktadır. Uzanır pozisyonda film izlenebilmektedir. Ayrıca boyunluk desteği vardır (Mars Media, 2022). İstanbul Avrupa yakasında bulunan Avlu 34 adlı AVM'de bulunan salon 100 koltukludur. Cinemaximum sinema salonları bölgeye göre ücret değişikliğine gitmektedir. Bu sebeple Avlu AVM'nin bilet fiyatları diğer sinemalara göre ucuzdur.

Şekil 8 Sky Auditorium Sinema (Mars Media, 2022)

2.2.4. Skybox Loca

(Bilet Fiyatları: Hafta Sonu İki kişilik 188 TL/Hafta İçi İki Kişilik 172 TL) (Cinemaximum, 2022)

Kişiye özel loca sunmaktadır (Mars Media, 2022). İzmir Hilltown AVM'de iki kişilik ve dört kişilik localar bulunmaktadır (Cinemaximum, 2022) .

Şekil 9 Skybox localı sinema (Mars Media, 2022)

2.2.5. Premium Cinema

(Bilet Fiyatı: 45,50 TL) (Cinemaximum, 2022)

Deri koltuklarda konforlu ve rahat bir sinema deneyimi sunmayı amaçlamaktadır (Mars Media, 2022).

Şekil 10 Premium Sinema (Mars Media, 2022)

2.2.6. Cine Mini

Hem çocuk sineması hem de oyun alanıdır. Koltuklar araba şeklindedir. Sadece İstanbul Anadolu yakasında Palladium AVM'de bulunmaktadır (Cinemaximum, 2022).

Şekil 11 Çocuklar için sinema (Cinemaximum, 2022)

3. CİNEMAXİMUM VE CGV CİNEMA CLUB KAMPANYALARI

Bir taraftan konfor alanı artırılırken diğer taraftan da patlamış mısır-sinema filmi birlikteliği gibi çeşitli indirim kampanyaları kullanılarak seyirciye kendini özel hissettirecek bir ortam sağlanmaya çalışılmaktadır. Bu da İş Bankası Maximum Kart ve CGV sinema kulübü üyeliği üzerinden gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır. Maximum kartla büyük boy patlamış mısır ve iki adet içeceğe %25 indirim sağlanmaktadır. Geçmişte patlamış mısırın bilet fiyatının içerisinde olması üzerinden yerli yapımcılarla Mars Media arasında önemli tartışmalar yaşanmıştır (Filmloverss, 2019). Bugün patlamış mısır bilet fiyatının içerisinde değildir. Ayrı satılmaktadır. Diğer kampanya ise 12.30'a kadar Maximum kartla alınan biletlerde %50 maxipuan verilmesidir. Bu da ilk seanslarda bilet fiyatını yarıya düşürmek anlamına gelmektedir. Mars Media'nın CGV Cinema Club üyeliğinde de yapılan harcamalarla para puan toplanmaktadır. Bu puanlarla bilet veya büfe indirimi sağlanmaktadır.

SONUÇ

Sinemaların en büyük avantajı beyaz perdenin büyüsüdür. Fakat streaming platformlar yavaş yavaş bu büyüyü bozmaktadır. Streaming platformların en büyük avantajı da mekândan ve zamandan bağımsız seyredilebilme özelliğidir. Mekândan bağımsızlıkta ev, ofis, metro, metrobüs gibi kişinin seçimine kalmış mekânlar kastedilmekte, zamandan bağımsızlıkta ise filmlerin başlangıç saatinin olmaması kastedilmektedir. İnternet bağlantısı olan her yer streaming platformlar için yeterlidir. Ancak Batman, Spider Man, Dune, Starwars gibi teknoloji ağırlıklı fantastik filmler streaming platformlarla aynı anda izleyicinin karşısına çıkarılmadığı sürece platformlar sinema salonlarına zarar verememektedir. Bunun yakın zamandaki en iyi kanıtı da Spider Man ve Batman filmidir. Matrix örneğinde görüldüğü gibi aynı anda sunulduklarında ise seyirciyi bölerek gişeyi azaltmaktadır. Bu durum yapımcı için filmin kârını azaltmasa da sinema salonlarına zarar vermektedir.

Sonuç olarak görülmektedir ki Türk sinemasında gişe amaçlı çekilen filmlerde de durum farklı olmayacaktır. Amerika örneğinde olduğu gibi gişe için çekilen yerli filmler streaming platform ve sinemada aynı anda gösterildiği takdirde sinema salonlarının kârını düşürecektir. Bunun dışında çok az salonda gösterim şansı bulan, sanat filmi yapan yönetmenlerin filmlerinin MUBİ gibi platformlar sayesinde Türkiye ve yurt dışında daha çok bilinme ve izlenme olanağına sahip olacağı da açıktır. Ayrıca MUBİ gibi streaming platformların desteği arttıkça sanat filmi gösteren bağımsız sinema salonlarının ayakta durma şansı da artacaktır.

KAYNAKÇA

Atlas 1948 Sinemaları, 01.03.2022 tarihihnde https://atlas1948.com adresinden erişilmiştir.

Avşar Sinemaları, 27.02.2022 tarihinde https://www.avsarsinema.com.tr adresinden erişildi.

Bolling, G. (2022), "The Matrix Resurrections Viewership Reaches 2.8 Million U.S. Households" 10.02.2022 tarihinde https://www.joblo.com/the-matrix-resurrections-was-watched-by-2-8-million-households/ adresinden erişildi.

Box Office Türkiye, 27.02.2022 tarihinde https://boxofficeturkiye.com/haber/netflix-dunya-genelinde-200-milyon-aboneyi-gecti--

3081#:~:text=Buna%20göre%2C%20öncü%20stream%20platformu,yakaladığı%20yılı%20geride%20bırakmış%20oldu adresinden erişildi.

Box Office Mojo, 05.03.2022 tarihinde https://www.boxofficemojo.com/release/rl67732993/ adresinden erişildi.

Cinemarine Sinemaları, 27.02.2022 tarihinde https://www.cinemarine.com.tr adresinden erişilmiştir.

Cinematica Sinemaları, 27.02.2022 tarihinde https://www.cinematica.com.tr/tr adresinden erişilmiştir.

Cinemaximum, 21.02.2022 tarihinde https://www.cinemaximum.com.tr/teknolojiler adresinden erişildi.

Cinemaximum, 20.02.2022 tarihinde https://www.cinemaximum.com.tr/cgv-cinema-club#2 adresinden erişildi.

Cinens Sinemaları, 27.02.2027 tarihinde https://www.cinens.com adresinden erişilmiştir.

Cinepink Sinemaları, 27.02.2022 tarihinde https://cinemapink.com.tr adresinden erişildi.

Cinetech Sinemaları, 27.02.2022 tarihinde http://www.cinetech.com.tr adresinden erişildi.

Cinetime Sinemaları, 27.02.2022 tarihinde https://www.cinetime.com.tr adresinden erişildi.

Cinevip Sinemaları, 27.02.2022 tarihinde http://www.cinevipsinemalari.com adresinden erişildi.

Cinewam Sinemaları, 27.02.2022 tarihinde https://cinewam.com adresinden erişildi.

Denli, İ. (2022), "The Batman, Gişede Bergen'e Kaybetti: İlk Hafta Sonunda Bergen'in İzlenmeleri The Batman'e Fark Attı", 07.03.2022 tarihinde https://www.webtekno.com/bergen-the-batman-gisede-gecti-h121448.html adresinden erişildi.

Ferhat, S., "I MAX Teknolojisi", 10.02.2022 tarihinde http://www.kameraarkasi.org/sinema/gosterim/cesitleri/imax/imax.html adresinden erişildi.

Gürata, A. (2010). "2000'li Yıllarda Sinemaya Bir Bakış", Sinecine Dergisi, 2010, 1 (1) Bahar, s. 131-135. (ET: 20.02.2022)

İstanbul Kültür Sanat Vakfı, 01.04.2022 tarihinde https://film.iksv.org/tr/menu/destekciler adresinden erişildi.

Kadıköy Sineması, 01.03.2022 tarihinde http://www.kadikoysinemasi.com adresinden erişilmiştir.

Majestic Sinemaları, 01.03.2022 tarihinde http://www.cinemajestic.com adresinden erişilmiştir.

Mars Media, 20.02.2022 tarihinde http://www.marsmedia.com.tr/teknolojiler adresinden erişildi.

Mars Media, 01.03.2022 tarihinde http://www.marsmedia.com.tr/teknolojiler adresinden erişildi.

McClintock, P. (2022), "Box Office: 'The Batman' Soars to Bedazzling $134M Opening", 10.02.202 tarihinde https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/the-batman-box-office-opening-1235104983/ adresinden erişildi.

MUBİ, 01.03.2022 tarihinde www.mubi.com adresinden erişildi.

NETFLİX, 01.03.2022 tarihihnde www.netflix.com adresinden erişildi.

Öz, C. ve Alan, Ü. (2022); "Yeni Medya 451-Yeni Medya Sinemayı Öldürür mü?", Konuk: Ozan Açıktan (Podcast), İstanbul: Spotify, Zaman Aralığı: 06:35-11.30 arası, (https://open.spotify.com/episode/06i8MIVkDbWaC5GPrrfpOg), (ET: 01.03.2022)

Prestige Sinemaları, 24.02.2022 tarihinde http://www.prestigecinema.com.tr adresinden erişilmiştir.

Prime Video, 01.03.2022 tarihinde www.primevideo.com adresinden erişildi.

Site Sinemaları, 24.02.2022 tarihinde https://www.sitesinemalari.com adresinden erişilmiştir.

Şahinöz, S. (2019), Yılmaz Erdoğan, Mars Entertainment Group'la Yaşanan Krizin Detaylarına İlişkin Önemnli Açıklamalarda Bulundu", 01.12.2022 tarihinde https://filmloverss.com/yilmaz-erdogan-mars-entertainment-groupla-yasanan-krizin-detaylarina-iliskin-onemli-aciklamalarda-bulundu/ adresinden erişildi.

Tureng Çeviri Sözlük 28.02.2022 tarihinde https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/streaming adresinden erişildi.

Türkiye Bilişim Derneği Bilişim Sözlüğü, 01.03.22 tarihinde https://bilisimde.ozenliturkce.org.tr/onerilen-tum-terimler-ingilizce-turkce adresinden erişildi.

Türkiye İstatistik Kurumu (2021), "Sinema, Tiyatro, Opera, Bale, Orkestra, Koro ve Topluluk İstatistikleri, 2020" 20.02.2022 tarihinde https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Sinema,-Tiyatro,-Opera,-Bale,-Orkestra,-Koro-ve-Topluluk-Istatistikleri-2020-37205 adresinden erişildi.

Uzun, F., Gül, E., Gül, a., Uzun, İ., Uzun F. Ö. (2017), "Alışveriş Merkezlerinin (AVM) Mekânsal Kullanımlarının ve Kullanıcı Eğilim ve Beklentilerin İrdelenmesi; Isparta Kenti Örneği", S.D.Ü. Mimarlık Bilimleri ve Uygulamaları Dergisi, Sayı 2(1):1-16. (E.T. 26.01.2022)

Web Tekno, 15.02.2022 tarihinde https://www.webtekno.com/turkiye-en-populer-dizi-ve-film-platformu-belli-oldu-ocak-2022-h120519.html adresinden erişildi.

ARAP EDEBİYATINDAN TÜRK SİNEMASINA UYARLANABİLECEK FİLMLERİN KÂRLILIĞI

Esat AYYILDIZ[91]

https://doi.org/10.32955/neuilamer2022-03-0214/ch14

ÖZ

Günümüzde sinema gelişmiş ülkeler için hâlâ vazgeçilmez bir kültür ve ekonomi sahasıdır. Film endüstrisinin en belirgin getirileri, ekonomik kazanç ve kültürel tanıtımdır. Bu nedenle sinema sektöründe azami bir kârlılık elde etmek için, senaryo yazımında geniş bir hedef kitlesine hitap edilmeli ve çeşitli ticari ürünlerin tanıtımı yapılmalıdır. Arap ülkelerinde Türk dizilerinin büyük bir fan kitlesi olduğu için, Türk sinemasının Arap dünyasında daha fazla rağbet görebileceğini öne sürmek mümkündür. Ancak Arap dünyasında gösterime girmesi planlanan filmlerin senaryolarını yazarken belirli kıstaslara bağlı kalınması icap etmektedir. Arap dünyasının ilgisini çekebilecek bir film ortaya koymak için çalışılırken, Türk seyircisinin ilgisini çekmeyecek yapımlar üretmemeye de dikkat edilmesi gerekir. Keza Arap edebiyatından uyarlanabilecek filmler, Asya ve Avrupa pazarlarına da hitap edebilmelidir. Ayrıca lüks tüketim malzemesi satışlarının ve turizm gelirlerinin arttırılmasına katkı sağlanması maksadıyla, senaryoyu yazarken toplumun refah seviyesi yüksek kesimi konu edilmelidir. Dolayısıyla Türk sinemasına Arap edebiyatından uyarlanabilecek filmlerin senaryosunun yazılması, oldukça karmaşık bir iştir. Bu çalışmada, azami kârlılığın sağlanması için Arap edebiyatından ne gibi edebî eserlerin uyarlanabileceği bilimsel bir yolla araştırılmaktadır. Ayrıca çalışma kapsamında, senaryo yazımında dikkat edilmesi gereken bazı kıstaslar öne sürülmüş, turizm gelirlerinin ve lüks tüketim malzemesi satışlarının nasıl arttırılabileceği araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Arap Dili ve Edebiyatı, Türk Sineması, Roman Uyarlaması Filmler, Film Endüstrisi, Kârlılık.

[91] Doç. Dr., Kafkas Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Arap Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, [redacted] ORCID ID: 0000-0001-8067-7780

PROFITABILITY OF THE FILMS WHICH COULD BE ADAPTED FROM ARAB LITERATURE TO TURKISH CINEMA

ABSTRACT

Today, cinema is still an indispensable cultural and economic field for developed countries. The most obvious returns of the film industry are financial gain and cultural promotion. Therefore, to achieve maximum profitability in the film industry, we must appeal to a broad audience and promote various commercial products in scriptwriting. It is possible to argue that Turkish cinema may be more popular in the Arab world since Turkish TV series have a large fan base in Arab countries. However, it is necessary to adhere to certain criteria while writing the scripts of the films which we plan to launch in the Arab world. While trying to produce a film that may attract the attention of the Arab world, we must also be careful not to produce films that will not appeal to the Turkish audience. Likewise, films that could be adapted from Arabic literature should be able to appeal to Asian and European markets. In addition, to contribute to the increase of luxury goods sales and tourism revenues, we should focus on the upper class of the society while writing the scenario. Therefore, writing the scripts of films that could be adapted from Arabic literature to Turkish cinema is a very complex task. In this study, it is scientifically researched what literary works can be adapted from Arabic literature to ensure maximum profit. In addition, in this study, some criteria that should be considered in scenario writing have been put forward, and it has been investigated how tourism revenues and sales of luxury goods can be increased.

Keywords: Arabic Language and Literature, Cinema of Turkey, Films Based on Novels, Film Industry, Profitability

GİRİŞ

Gelişmiş ülkeler için film endüstrisinde etkin şekilde faaliyet yürütmek, günümüzde hâlâ alternatifi bulunmayan bir gerekliliktir. Takriben bir asır önce bir topluluk veya kültürün kendisini ifade etmek için kullanabileceği en etkili mecra edebiyatken günümüzde gelişen teknolojiyle birlikte dizi ve film sektörü çok daha etkili ve hızlı sonuç veren bir ifade vasıtasına dönüşmüş durumdadır. Gelişmiş ve etkin şekilde faaliyet yürüten bir film endüstrisi tesis etmek için, yalnızca ülke içerisindeki sanatsal tüketime odaklanmak sonuç vermeyecek, bilakis üretilen filmlerin harici ülkelerde de alıcı bulmasının sağlanması gerekecektir. Özellikle Türk dizi sektörünün son yıllarda dünya çapında elde ettiği gözle görülür başarı, bu alanda gerçekleşen ilerlemenin en somut örneğidir. Bugün Türk dizileri, Arap halklarının kendi içsel yolculuklarında onları derinden etkileyen bir güç haline gelmiştir (Hayajneh, İnan, 2015: s. 155). Dizi sektörünün söz konusu başarısı, Türk filmciliğinin de önünü açmış ve Türk sinemasının dünya pazarında çok daha geniş bir kitleye ulaştırılabileceğinin ümidini aşılamıştır.

Türk dizilerinin Arap dünyasında geniş bir izleyici kitlesine ulaşması, Türk sinemasının da bu coğrafyada tutunabileceğinin somut bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte tüketici/izleyici potansiyelini maksimize etmek adına, ortaya konulacak sinema eserlerinin Arap tüketicisine hitap etmesi gerekmektedir. Ancak Arap tüketicisine hitap edecek bir ürün ortaya koymaya çalışırken Avrupa ve Asya pazarlarında rağbet görmeyecek yapımlar üretilmemelidir. Türk sinemasının Arap izleyicisine Arap edebiyatından seçilen bazı eserleri sunması, muhtemelen tüketicinin merak ve beğenisini çekecektir. Lakin ortaya konulacak yapıtın zarar etmemesi ve azami kârlılığın elde edilebilmesi için, senaryo tespitinde ve adaptasyon işlemlerinde bazı kıstaslara uyulması gerekmektedir. Bu çalışmada, Arap edebiyatından sinemaya uyarlanabilecek bazı potansiyel prodüksiyonlardan nasıl azami derece kârlılık elde edilebileceği araştırılacaktır. Bu doğrultuda, ilk bölümde, kârlılığı ve kamu yararını arttırabileceğini düşündüğümüz bazı temel kıstaslar ortaya konulacaktır. Elbette kârlılığı arttırması öngörülen tüm kıstasların eksiksiz şekilde yerine getirilmesine rağmen, üretilecek filmlerin yüksek kâr edemeyebileceği, hatta zarar edebileceği de hatırlatılmalıdır. Dolayısıyla çalışma kapsamında ortaya konulacak tespitlerin hiçbirisi

kesinlikle yatırım tavsiyesi olarak değerlendirilmemelidir. Bununla birlikte, Arap edebiyatından uyarlama yapmayı düşünen potansiyel film yapımcılarına ilham verebilecek bazı öneriler ve bunların gerekçeleri araştırma kapsamında sunulacaktır. İkinci bölümde, Arap edebiyatından uyarlanacak filmler için nasıl pazar bulunabileceğine kısaca değinilecek, üçüncü ve son bölümde ise Arap edebiyatından hangi konuların uyarlanabileceği işlenecektir. Bu çalışma yüksek kârlılığın sağlanabileceği prodüksiyonları konu edindiği için, entelektüel ve sanatsal kaygıları yüksek olan filmlerin üretimini değil, düşük bütçeli ve geniş kitlelere hitap edebilecek düzeydeki vülgarize filmlerin nasıl üretilebileceğini araştırmaktadır. Araştırma sürecinde, uyarlaması yapılacak edebî eserlerin, kamu yararı doğrultusunda Türkiye'nin turizm ve ticaret gelirlerini arttırabilecek nitelikte olması gerektiği kabulü üzerinden savlar üretilecek ve film içerisinde lüks tüketim maddesi reklamlarının yapılabileceği uygun alanların oluşturulabilmesine dikkat edilecektir.

1. AZAMİ KÂRLILIĞIN VE KAMU YARARININ TEMİNİ İÇİN ARAP EDEBİYATINDAN UYARLANACAK FİLMLERDE DİKKAT EDİLMESİ GEREKEN KISTASLAR

Arap edebiyatında, edebi değeri yüksek, seçkin ve entelektüel camiaya hitap etmek maksadıyla kaleme alınmış sayısız edebiyat ürünü bulunmaktadır. Bu ürünlerin sinemaya uyarlanmasının, edebiyatseverler tarafından ilgiyle karşılanacağı düşünülebilir. Ancak bir eserin edebi değerinin yüksek olması, yapılacak sinema uyarlamasının kârlılığının da yüksek olacağı anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla maddi kaygıları gözetmek durumunda olan film yapımcılarının, Arap edebiyatından uyarlama yapmaya karar vermeleri halinde, senaryo seçiminde belirli kıstasları göz önünde bulundurmaları, kâr oranlarını arttırmalarına ve kamu yararını gözetmelerine katkı sağlayabilir.

1. 1. Genel İzleyiciye Hitap Edilmesi

Arap edebiyatından uyarlanacak edebi eserin, her şeyden önce genel izleyiciye hitap etmesi gerekmektedir. Bu kıstas, sanatsal kaygıları öncelemeyen ve kârlılığını maksimize etmek isteyen yapımcıların dikkat etmesi gereken ilk noktadır. Arap edebiyatındaki bazı eserler, belirli bir dönemin ruhunu yansıtmaktadır ve sadece belirli bir kültürel seviyedeki okuyuculara haz verebilecek mahiyettedir. Örneğin; Arap edebiyatında *cîlu's-sittînât* olarak adlandırılan yazarlar, içerisinde bulundukları ruhsal ve siyasi koşulların etkisiyle, zamanların ve mekânların iç içe geçtiği

eserler kaleme almışlardır (Er, 2012: s. 36-37). Dolayısıyla farklı bir edebi zevkin ürünü olan bu minvaldeki özgün eserlerden yapılacak sinema uyarlamalarının, birkaç haftada yazılabilecek ucuz bir aşk romanından uyarlanan bir yapım kadar izleyici çekemediğini görmek şaşırtıcı olmayacaktır. Elbette genel izleyici kitlesine hitap etmek adına, saygınlığı olmayan eserlerin uyarlanmamasına yahut seçkin edebi eserleri vülgarize ederken sanatsal hazzın bütünüyle mahvedilmemesine de dikkat edilmelidir. Netice itibarıyla uyarlanacak roman yahut hikâyenin seçiminde, herkesin anlayabileceği, yaygın zevklere hitap eden eserlerin tercih edilmesi gerektiği söylenebilir.

1. 2. Türkiye'nin Olumlu İmajına Katkı Sağlamak

Arap edebiyatından uyarlanacak yapıtların belirlenmesinde, Türkiye'nin mevcut olumlu imajını pekiştirecek eserler tercih edilmelidir. Son yıllarda Türkiye'nin Arap ülkelerindeki olumlu imajının hızla yükseldiği gözlemlenmektedir. Türkiye Ekonomik ve Sosyal Etüdler Vakfı (TESEV) tarafından yedi Arap ülkesinde iki bin altı kişinin katılımıyla yapılan bir araştırmada, bölge genelinde Türkiye'nin Suudi Arabistan'ın ardından hakkında en olumlu düşünülen ikinci ülke olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Yusuf, 2014: s. 39). Türkiye'nin olumlu imajının pekiştirilmesi, ticari ilişkilerdeki güvenirliğin arttırılması açısından da son derece önemlidir. Dolayısıyla muhakkak surette, sinema ürünlerinin sunulduğu kitlenin, Türk halkını "yabancı" bir kültür olarak görmemesi sağlanmalıdır. Esasen Türkler, Selçuklularla birlikte her manasıyla İslam âlemine "yabancı" olmaktan çıkmıştır. Ne var ki kimi dönemlerde Arap dünyasında Türklerin yabancılaştırıldığı da gözlemlenmektedir (Fazlıoğlu, 2015: s. 62). Dolayısıyla bilhassa son yıllarda elde edilen kıymetli kazanımların korunması ve geliştirilmesi adına, film endüstrisine önemli bir görev düşmektedir.

1. 3. Lüks Tüketim Malzemelerinin Reklamını Yapmak

Arap edebiyatından uyarlanacak filmlerde, satışı planlanan lüks tüketim malzemelerinin tanıtımı yapılabilmelidir. Arap turistler, Türk ekonomisinin hareketlilik kazanmasında önemli bir aktördür. Yapılan bir araştırmada, Türkiye'yi ziyaret eden belirli Arap turist gruplarının mücevher alışverişine meraklı oldukları ve Avrupalı turistlere göre dört kat daha fazla harcama yaptıkları tespit edilmiştir. Ayrıca son yıllarda ülkemizde Araplara yapılan konut ve arsa satışlarında yükseliş

gözlemlenmektedir (Çeken, Özdemir Yılmaz, Ertürk, 2018: s. 412). Arap izleyicilerin Türk dizilerinde gördükleri ürünlere merak ve ilgi duyduğu ve bu durumun ticaret hacminin artışına katkı sağladığı saptanmaktadır (Yılmaz, Yılmaz, 2012: s. 310).

Dolayısıyla çekimi planlanan filmlerin, daha kolay sponsor bulması ve reklam geliri elde etmesi için, uyarlaması yapılacak edebi eserin belirli noktalarda kesinlikle lüks hayat tarzından kesitler sunması gerekmektedir. Tek gelir kaynağını filmin satışına bağlamamak adına, söz konusu kıstas büyük önem arz etmektedir. Sadece yoksulluğun resmedildiği eserlerin, reklam verenlerin ilgisini yeterince çekemeyebileceğini düşünmek mümkündür. Örneğin; Arap edebiyatında daha ziyade fakir halkın sorunlarını işleyen toplumcu gerçekçi romanlar, büyük bir seyirci kitlesine ulaşma potansiyeline sahip olmasına karşın, ürün tanıtımlarının istendiği düzeyde yapılmasına elvermeyebilir. Söz konusu eserler, hem içinde barındırdığı sosyal ve siyasi eleştiriler hem de yoğun fakirlik tasvirleri dolayısıyla, ülkenin imajını kötü etkileyebilecek potansiyele de sahiptir. Dolayısıyla bu kıstas dikkate alındığında, toplumcu gerçekçi romanların film uyarlamalarından kaçınmakta fayda olduğu düşünülmektedir.

1. 4. Zengin Araplara Hitap Etmek

Türkiye'de son yıllarda, sınırlı tüketim yapan ve genellikle tek kişi veya çiftler halinde ülkeyi ziyaret eden Avrupalı orta sınıf turistlerin yerini, Türkiye'yi alışveriş yapmak için ideal bir yer olarak gören zengin ve çok nüfuslu Arap aileleri almaya başlamıştır. Türkiye'ye gelen belirli turist grupları üzerinde yapılan araştırmalar, araştırmaya katılan turistlerin % 31'lik bölümünün ülkeyi ziyaretlerinde Türk dizilerinin tanıtıcı ve ilgi çekici bir etkisinin olduğunu bildirdiklerini saptamıştır (Nuroğlu, 2013: s.10-11).

Dolayısıyla zengin turistlerin ülkeye çekilebilmesi adına, toplumun daha büyük kesimini oluşturan alt ve orta sınıf yerine, daha sınırlı bir nüfusa sahip olmalarına karşın ülke içerisinde bırakacakları döviz miktarı daha yüksek olan zengin zümrenin ilgisini çekecek filmler yapmaya gayret gösterilmelidir. Bu hedef doğrultusunda, ortaya konulacak ürünün bilhassa gayri safi yurt içi hasılası yüksek Arap ülkelerinin vatandaşlarının zevklerine hitap etmesi hedeflenmelidir. Bu durumda, yapımcıların özellikle Suudi Arabistan, Birleşik Arap Emirlikleri, Katar, Kuveyt, Bahreyn ve Umman gibi Arap Yarımadası'nın zengin halklarının tüketim alışkanlıklarını ve zevklerini göz

önünde bulundurmaları daha faydalı sonuçlar verebilir. Ayrıca üretilecek filmlere yapılacak Arapça dublajların Arap Yarımadası'nda yaşayan Arap topluluklarının kendilerini daha yakın hissedeceği bir lehçede yapılması daha yararlı olabilir.

1. 5. Hem Modern Hem Ahlaklı Bir Görünüm Sunmak

Arap halklarının Türkiye'ye hayranlık duymalarının en temel sebebi, Türkiye'nin hem modern bir görünüm sunması hem de İslam ahlakına önem vermesidir (Deniz, 2010: s. 63). Dolayısıyla hem uyarlaması yapılacak eserlerde ahlaka mugayir unsurların olmamasına dikkat edilmeli hem de izleyiciye modern bir yaşam tarzı sunulmalıdır. Nitekim modern bir yaşam tarzının sunulması, lüks tüketim malzemelerinin tanıtılmasıyla da doğrudan ilişkilidir.

1. 6. Evrensellik veya Lokalizasyona Elverişlilik

Arap edebiyatından uyarlanacak eserler, evrensel konuları işlemelidir. Diğer bir deyişle hem Türk seyircisi hem de Avrupa ve Asya pazarındaki izleyiciler, kendilerine sunulan ürünün yalnızca Arap kültüründe yaşayan bir insanın hayatını konu edindiğini düşünmemeli ve sahnelenen karakterlerle empati kurabilmelidir. Benzer şekilde senaryo yazımında, ortaya konulacak eserin farklı dillere çevrilerek satışa sunulacağı unutulmamalıdır. Örneğin; sadece Türkçe bilenlerin anlayabileceği kelime oyunlarına dayanan şakalar yapılmamalıdır. Ayrıca Türkiye'de geniş kitleler tarafından anlaşılabilecek, ama farklı kültürlerden izleyicilerin anlamayarak olay örgüsünü kaçırabileceği olgulara referans yapılmamalıdır. Benzer şekilde, dublaj esnasında, karakterlerin Türkçe isimleri tercüme edilirken hedef dilde yaygın şekilde kullanılan isimlerle değiştirilebilir. Bu basit taktik sayesinde, izleyicinin kuracağı empati arttırılabilir ve kendisini kurguya kaptırması kolaylaştırılabilir. Hâlihazırda Arapçaya yapılan pek çok dublajda bu kullanımın başarılı örneklerine rastlamak mümkündür. Örneğin; Kurtlar Vadisi adlı televizyon dizisinin Suriye lehçesinde dublajı yapılırken dizinin başkarakteri Polat Alemdar'ın adının Murad Alemdar şeklinde değiştirilmesi, bu konudaki en bilindik örneklerdendir (Kraidy, al-Ghazzi, 2013: s. 23).

2. ARAP EDEBİYATINDAN UYARLANACAK FİLMLER İÇİN PAZAR BELİRLENMESİ

Film endüstrisinin en zor yanlarından biri, üretilen yapıtın satışının yapılacağı pazara erişimin sağlanmasıdır. Bugün Arap birliğinde yer alan yirmi iki Arap ülkesindeki sinema salonlarının

durumunu ve bunlara erişim imkânını tespit etmek, ayrı bir çalışmayı gerektirmektedir. Ancak içinde bulunduğumuz dönemde, salgın, savaş ve ambargo gibi gerek Arap ülkelerinde gerekse diğer pazarlarda karşılaşılabilecek olumsuz faktörler göz ardı edilmemeli ve üretilen eserlerin yurtdışındaki salonlarda hiç gösterime giremeyebileceği hesaba katılmalıdır. Bu nedenle daha ziyade Arap coğrafyasına hitap etmesi maksadıyla üretilen edebiyat uyarlamalarının, internet üzerinden ücretli hizmet sunan dijital içerik platformlarında veya televizyon gösterimlerinde kâra geçebilecek şekilde düşük bütçelerle çekilmesi daha isabetli görünmektedir.

Bu doğrultuda sinema salonlarına bağlı kalmamak adına, yerli müteşebbisler tarafından dışa bağımsız yayın kuruluşlarının tesis edilmesi, gelecek vadeden bir iş sahası olabilir. Örneğin; 2010 senesinde Türkiye'nin TRT Arabi kanalının kuruluşuyla bu alanda önemli bir başarı kaydettiğini söylemek mümkündür. TRT'nin Arap izleyicilerine sunduğu bu kanalın, yayımlayacağı drama ürünleriyle daha geniş kitlelere ulaşabileceği ön görülmektedir (Demirkıran, 2011: s. 431). Türk devletinin Türk dizi sektörünün yüksek kârlılığının farkında olduğu ve bunun geliştirilmesi için sektörü desteklediği bilinmektedir (İlhan, 2012: s. 122). Orta Doğu pazarında daha etkin olabilmek adına, sivil girişimcilerin de bazı deneysel projeler geliştirmesi ve oluşturulacak yeni platformlarda yapılacak çalışmaların kârlılığını gözlemlemesi yararlı olabilir. Bu doğrultuda eğlence ve drama içerikleriyle sadece Arapça yayın yapan ve Türk yapımı eserleri yayınlamayı hedefleyen yeni televizyon kanaları kurulabilir.

3. ARAP EDEBİYATINDAN YAPILACAK UYARLAMALARIN AZAMİ KÂRLILIĞA ULAŞMASI İÇİN TERCİH EDİLEBİLECEK BAZI KONULAR

Arap edebiyatına dayanarak iki türde film uyarlaması yapılabilir. İlk tür kapsamında değerlendirebileceğimiz eserler, direkt olarak belirli bir roman yahut öykünün senaryolaştırılmasıyla çekilebilecek filmlerdir. Bu durumda, Arap edebiyatından belirli bir eser seçilir ve daha önce belirtilen kıstasların yerine getirilmesi maksadıyla yapılacak revizelerle birlikte, seçilen esere ana tema itibarıyla bağlı kalınarak ideal bir senaryo yazılır. İkinci tür kapsamında değerlendirebileceğimiz eserler, Arap edebiyatındaki bir yazarı, olayı veya şairi konu edinerek tamamen özgün bir senaryonun yazılmasıyla çekilebilecek filmlerdir. Aşağıda müstakil başlıklar altında, söz konusu türlerde çekilebilecek filmlerden daha detaylı şekilde bahsedilecektir.

3. 1. Roman/Öykü Uyarlaması Filmler

Gerçek ve sanatsal bir roman uyarlaması, prodüksiyonun ve pazarın imkânları doğrultusunda, kaynak esere bağlı kalmalıdır. Bunun sağlanması için, seçilecek eserin belirlediğimiz kıstaslara hâlihazırda uyum sağlıyor olmasına dikkat edilmelidir. Ne var ki arzu edilen bu uyum, çoğu zaman maalesef mümkün olmamaktadır. Örneğin; yüz yıl önce kaleme alınan bir eserden uyarlanacak senaryonun, romandaki olay örgüsünün geçtiği zamanın sahnelenmesiyle filme alınması, birkaç açıdan dezavantajlıdır. Kıyafet ve mekân seçimlerinde dönem filmi çekmenin oluşturacağı ekstra maddi külfetin yanı sıra modern tüketim ürünlerinin tanıtılamayacak olması, bu hususta akla gelen en büyük kayıplardandır. Dolayısıyla uyarlanacak romanın konu edindiği zaman aralığına bakılmaksızın, eserdeki tüm olayların senaryo yazımı esnasında günümüze uyarlanması, örneğine sık rastlanan ve daha kârlı olan bir karar olacaktır.

Tarih sorunu ortadan kaldırıldığında gerek klasik gerekse modern Arap edebiyatının seçkin örnekleri arasından istifade edebileceğimiz eserlerin sayısı doğal olarak artacak ve daha geniş bir yelpazeden tercih yapmamıza imkân doğacaktır. Bu aşamada, Türk, Arap ve diğer dünya pazarlarındaki izleyicilerin beğenisini kazanacak bir eserin seçimini başarıyla gerçekleştirmek gerekmektedir. İnsanların tanımadığı bir edebiyatçının kitabının sinemaya uyarlanması yeterince ilgi çekmeyeceğinden, öncelikle Arap edebiyatının en meşhur yazarlarının eserlerine bakmakta fayda vardır. Örneğin; Arap dünyasında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanan ilk kişi olan Necîb Mahfûz (ö. 2006), bu hususta oldukça uygun bir tercih olacaktır. Nitekim Mahfûz, elde ettiği tanınırlık sayesinde, eserleri dünya dillerine en çok çevrilen Arap yazarlarının başında gelmektedir ve pek çok eseri Türkçeye de çevrilmiş durumdadır. Üstelik Arap sinema endüstrisinin geçmişte onun eserlerinden pek çok film uyarlaması yapmış olması, Arap seyircisinin Mahfûz'un eserlerini izlemeyi sevdiğinin bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Hatta Mahfûz'un Arap sinemasında bıraktığı etkinin edebiyattaki etkisinden çok daha büyük olabileceği ve sinema filmleri sayesinde daha geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmayı başardığı söylenmektedir (al-Nahhas, 1991: s. 163).

Öte yandan Necîb Mahfûz'un roman uyarlamalarında dikkat edilmesi gereken bazı önemli noktalar bulunmaktadır. Örneğin; daha önce işaret ettiğimiz kıstaslar, Necîb Mahfûz'un bilhassa toplumcu gerçekçi romanlarıyla mutlak uyum içerisinde olamayacaktır. Nitekim Mahfûz'un Mısır'daki çeşitli sistemsel ve ahlaki sorunlara dikkat çektiği bu minvaldeki eserlerinin Türkiye bağlamında değerlendirilmesi uygunsuz olacaktır. Dolayısıyla Mahfûz'dan yapılacak uyarlamalarda eser seçimine dikkat edilmeli ve eserin revizyon aşamasında orijinal anlatısından sapabileceği göz önünde bulundurulmalıdır. Öte yandan Mahfûz'un eserlerinden uyarlanacak bir filmin, onun uluslararası tanınırlığı göz önünde bulundurulduğunda, Türk ve dünya pazarında yoğun bir ilgi çekeceği düşünülebilir.

Arap yazınında mühim bir konuma sahip olan Mehcer edebiyatı, film uyarlamaları için ideal bir kaynak teşkil edebilir. Dünya çapında tanınırlığa ulaşan meşhur Arap yazarı Cubrân Halil Cubrân'ın (ö. 1931), Mehcer edebiyatının en önemli ismi olduğu kaydedilmektedir (Yazıcı, 2002: s. 124.). Dolayısıyla geniş bir tanınırlığa sahip olan Cubrân'ın eserlerinden uyarlanacak sinema filmlerinin hem Arap hem de dünya seyircisinden büyük bir beğeni toplayacağını düşünmek mümkündür. Üstelik Cubrân, Batı ülkelerinde de saygın bir konuma sahip olduğu için, bilhassa Batı Avrupa pazarının genişletilmesi hususunda doğru bir karar olabilir. Üstelik Cubrân'ın bazı eserleri daha önce zaten sinemayla tanışmıştır. Örneğin; onun *el-Ecniḥatu'l-Mutekessira* adlı meşhur kitabı, Yusuf Ma'lûf tarafından 1964 senesinde sinemaya uyarlanmıştır (Armes, 2010: s. 161). Dolayısıyla Türk sinemasının uhdesinde ve günümüz teknolojisinde, bu hususta çok daha kaliteli işlerin yapılması mümkün görünmektedir.

Türk sinemasına uyarlanacak eserler, elbette yalnızca en özgün konuya sahip kitapların arasından seçilmek zorunda değildir. Nitekim Arap izleyicilerin alışıldık temalardan da hoşlandığı gözlemlenmektedir. Örneğin; bir dönem Türkiye'de de insanların ilgisini çekmeyi başaran meşhur Mısır sinemasında, *zengin kız-fakir oğlan* yahut *köle kız-efendi oğlan* ilişkileri gibi imkânsız aşkları işleyen filmlerin rağbet gördüğü bilinmektedir (Akbaş, 2019: s. 283). Arap edebiyatının en tanındık edebi eserleri arasında, günümüzde iyiden iyiye klişeleşmiş olan, ama hâlâ beğenilerek takip edilen bu tarzdaki konuların işlendiği çok sayıda esere tesadüf etmek mümkündür. Örneğin; Muhammed Huseyn Heykel'in (ö. 1956) Arap edebiyatının ilk romanı kabul edilen

Zeyneb adlı eseri, bu bağlamda zikredilebilir. Ekonomik durumu yetersiz bir köylü aileden gelen Zeyneb adlı karakterin aşk dolu hayatının ele alındığı eser, toplumun orta ve zengin kesimine mensup karakterlerin hayatlarına da değinmektedir (Er, 2015, s. 89-101; Landau, 1994: s.33-34). Üstelik bu romanın 1925'te yapılan sinema uyarlamasının, ilk uzun metrajlı Mısır filmi olduğu söylenmektedir (Zubaida, 2014: s. 163). Asla izleyicisi eksik olmayan ve Türk sineması tarafından kolaylıkla uyarlanabilecek bu minvaldeki klişeleşmiş konular, muhtemelen hâlâ Arap ve diğer dünya pazarlarındaki izleyicilerin ilgisini çekebilecek potansiyele sahiptir.

3.2. Arap Edebiyatından Seçilen Karakterler Üzerinden Kurgulanabilecek Filmler

Arap edebiyatındaki bazı tarihi karakterlerin hayat hikâyeleri son derece ilgi çekicidir ve Arap sinema endüstrisinin bu tarz konularla ilgilendiğini görmek mümkündür. Örneğin; İmru'u'l-Ḳays (ö. 540 [?]) klasik Arap edebiyatının muhtemelen en meşhur şairidir ve kaside geleneğinin başlangıcında önemli bir misyonu bulunmaktadır (Tuzcu, 2012: s. 116). Ancak onun şiir sanatındaki başarılarından yahut şiirsel ürünlerinden ziyade, inişli çıkışlı hayatı, sinemasal açıdan daha iyi bir malzeme sunmaktadır. Öte yandan işlenecek konu ne kadar heyecan verici olursa olsun, Türk yapımcılar için Arap coğrafyasında geçecek bir hikâyenin set hazırlıklarının masraflı olacağı düşünülebilir. Lakin bu durumda eldeki mevcut malzemelerin kullanımıyla hikâyelerin sahnelenmesini denemek mümkündür. Nitekim son yıllarda Türk sinemasının tarihi dizi ve film çekimlerinde büyük bir başarı elde ettiği malumdur. Üstelik Arap izleyicilerin, Türk tarihinden seçilen konuları işleyen televizyon yapımlarını zevkle izlediği bilinmektedir. Öyle ki Diriliş Ertuğrul dizisinin Arapça dublajlı halinin iki yüz milyondan fazla izlendiği kaydedilmektedir (Ökmen, Yunus, 2019: s. 271-272). Dolayısıyla macerasının bir kısmı günümüz Türkiye'sinin topraklarına, yani İstanbul'a kadar uzanan ve Ankara'da vefat ettiği rivayet edilen İmru'u'l-Ḳays'ın (Goldziher, 2012: s. 34) maceralarının Türk sineması tarafından filme alınması, tarihi dizi çekiminde ulaşılan tecrübe düşünüldüğünde, çok da güç olmayacaktır. Ne var ki bu minvaldeki bir tarihi filmin çekilmesi, izleyici tarafından beğenilme potansiyeline sahip olmasına karşın, ürün tanıtımlarına yer verilemeyeceğinden sponsorluk gelirlerindeki bir düşüşü de beraberinde getirecektir. Ancak kârlılığı maksimize etmek adına, bu durumun dahi telafi edebileceği bir alternatif daha bulunmaktadır.

Söz konusu alternatifte, sinemanın kurgusallığı içerisinde, tarihi karakterlerin gerçekliğin sınırlarından çıkartılarak tamamıyla hayali bir âleme dâhil edilmesi mümkündür. Üstelik bu durumda, hem sınırları önceden çizilen kıstaslara uygun olarak senaryo yazımında kârlılığı arttırabilecek unsurlardan rahatça istifade edilebilir hem de izleyiciye daha eğlenceli ve aksiyonlu bir film sunulabilir. İmru'u'l-Ḳays bu durumun izahı için yine ideal bir örnektir. Örneğin; beşinci yüzyılda babasının intikamını almak için İstanbul'a gelen şairin, bir sebeple zamanda yolculuk yaparak günümüze geldiği kurgulanabilir. Bu metot sayesinde, çekimler daha serbest şekilde yürütülebilecek ve sponsorluk gelirleri arttırılabilecektir. Kurgu dâhilinde, zaten hâlihazırda zevkine düşkün birisi olan İmru'u'l-Ḳays, kendi zamanından getirdiği altınlarıyla modern İstanbul'un güzelliklerini keşfedebilecek, lüks mağazaları, otelleri ve eğlence merkezlerini ziyaret etme fırsatı bulabilecektir. Bu süreçte tanıtılması hedeflenen ürünlerin reklamını zorlanmadan yapmak mümkündür. Şairin senaryoda belirlenecek çeşitli zorlukları aşmasından ve izleyiciye aşkla harmanlanmış mutlu bir son sunulmasından sonra film başarıyla bitirilecektir. Bu tarz düşük bütçeli ve sponsorluk alabilecek yeterlilikteki eğlencelik filmlerin, hem Türk halkının Arap edebiyatına ilgisini arttıracağı hem de Arap izleyicilerinde modern Türkiye'yi ziyaret etme arzusu uyandıracağı düşünülebilir.

SONUÇ

Bu çalışmada, Arap edebiyatından uyarlanabilecek filmlerin kârlılığı konu edilmiş ve elde edilecek kârın arttırılabilmesi doğrultusunda bazı öneriler sunulmuştur. Çalışmanın ilk bölümünde, azami kârlılığın ve kamu yararının temini için Arap edebiyatından uyarlanacak filmlerde dikkat edilmesi gereken bazı kıstaslar belirlenmiştir. Bu bağlamda, üretilecek filmlerin, genel izleyici kitlesine hitap etmesi, Türkiye'nin olumlu imajına katkı sağlaması, lüks tüketim malzemelerinin reklamının yapılabilmesine olanak tanıması, zengin Araplara hitap etmesi hem modern hem de ahlaklı bir görünüm sunması ve lokalizasyona elverişli yani evrensel olması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

İkinci bölümde, Arap edebiyatından uyarlanacak filmler için pazarın nasıl belirlenebileceği incelenmiştir. Bu konuda esasen müstakil bir çalışmanın yapılmasının faydalı olacağı belirtilmiştir. Bununla birlikte, Orta Doğu ve dünya pazarındaki salgın, savaş ve ambargo gibi olumsuz faktörlerin iktisadi planlamada göz ardı edilmemesinin gerekliliğine ve çekilecek filmlerin yurtdışı salonlarında

asla gösterime girememesi halinde dahi kâr edebilecek şekilde düşük bütçeli olarak üretilmesinin lüzumuna dikkat çekilmiştir. Ayrıca Türk müteşebbisler tarafından, Arapça konuşan seyircilere hitap edebilmeyi amaçlayan, internet üzerinden ücretli hizmet sunacak dijital içerik platformlarının yahut televizyon kanallarının kurulmasının, dışa bağımlılığı azaltabileceği ve kârlı bir iş sahası oluşturabileceği belirtilmiştir.

Üçüncü bölümde, Arap edebiyatından yapılacak uyarlamaların azami kârlılığa ulaşması için tercih edilebilecek bazı konulardan bahsedilmiştir. Bu bağlamda ilk önce direkt olarak roman/öykü uyarlaması şeklinde çekilebilecek filmlere değinilmiştir. Bu sınıfın içerisinde yer alacak filmlerin, günümüze uyarlanabilmesi ve daha önce sınırları çizilen kıstaslara uyum sağlaması gerektiği belirtilmiş ve bu doğrultuda gerekli revizelerin yapılabileceği öngörülmüştür. Arap izleyicileri tarafından daha fazla ilgi görmesi açısından, uyarlaması yapılacak yazarın Necîb Mahfûz yahut Cubrân Halil Cubrân gibi dünya çapında tanınırlık elde etmiş edebiyatçılardan seçilmesinin daha iyi sonuçlar verebileceği belirtilmiştir. Ayrıca sinemaya uyarlanacak romanların muhakkak özgün bir eser olmasının gerekmediği, geleneksel seyirci tarafından zevkle tüketilen klişeleşmiş bazı konuların da kâr potansiyeline sahip olabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Yine bu bağlamda, Arap edebiyatından seçilebilecek bazı karakter ve olaylar üzerinden özgün senaryolar yazılabileceği vurgulanmıştır. Örneğin; klasik Arap edebiyatının muhtemelen en meşhur şairi olan İmru'u'l-Ḳays'ın konu edilebileceği tarihî bir filmin ilgi uyandırabileceği düşünülmüş, ancak bu minvaldeki tarihi filmlerin ürün tanıtımları açısından kârlılığı olumsuz yönde etkileyebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu durumun alternatifi olarak, tamamıyla kurgusal ve eğlencelik filmlerin çekilebileceği belirtilmiştir. Bu doğrultuda yine İmru'u'l-Ḳays örneği kullanılmış, onun bir şekilde zamanda yolculuk yaparak modern İstanbul'un güzelliklerini nasıl tecrübe ettiğinin anlatıldığı kurgusal bir filmin çekilebileceği öne sürülmüştür. Bu tür prodüksiyonların, turizm gelirlerinin ve lüks tüketim malzemesi satışlarının arttırılabilmesi noktasında daha fazla potansiyele sahip olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

Akbaş, Emel. (2019). "Mısır Filmlerinin Türk Sinemasında Yarattığı Etki". *Etkileşim*, (4), s. 276-284.

Armes, Roy. (2010). *Arab Filmmakers of the Middle East: A Dictionary*. Bloomington: Indiana University Press.

Çeken, Hüseyin; Özdemir Yılmaz, Gülay; Ertürk, Nur. (2018). "Arap Ülkelerinden Gelen Turistlerin Etkilerine Yönelik Yerel Halkın Algısı: Sapanca Örneği", *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), s. 401-414.

Demirkıran, Cenk. (2011). "Türk-Arap İlişkileri Bağlamında Türkiye'nin Yabancı Dilde İlk Uluslararası Kamu Televizyonu: TRT et Türkiye (TRT Arapça)", *e-Journal of New World Sciences Academy*, 6(3), s. 424-432.

Deniz, A. Çağlar. (2010). "Gümüş Dizisinin Arap Kamuoyuna Etkileri Bir Sosyal Medya İncelemesi". *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(1), s. 50-67.

Er, Rahmi. (2012). *Çağdaş Arap Edebiyatı Seçkisi*. Ankara: Vadi Yayınları.

Er, Rahmi. (2015). *Modern Mısır Romanı I (1914-1944)*. Ankara: Hece Yayınları.

Fazlıoğlu, Şükran. (2015). *Arap Romanında Türkler*. İstanbul: Küre Yayınları.

Goldziher, Ignace. (2012). *Klasik Arap Literatürü*. Rahmi Er, Azmi Yüksel (Çev.). Ankara: Vadi Yayınları.

Hayajneh, Eman; İnan, Ruhi. (2015). "Arap Coğrafyasındaki Soft Power Türk Dizileri ve Bu Dizilerin Etkileri (Ürdün, Harimi-i Sultan Örneği)". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (28), s. 114-123.

İlhan, Mehmet. (2012). *Türkiye Sinema Endüstrisi ve Ortadoğu Pazarındaki Payı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Ortadoğu Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.

Kraidy, Marwan M.; al-Ghazzi, Omar. (2013). "Neo-Ottoman Cool: Turkish Popular Culture in the Arab Public Sphere". *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, 11(1), s. 17-29.

Landau, Jacop M. (1994). *Modern Arap Edebiyatı Tarihi 20. Yüzyıl*. Bedrettin Aytaç (Çev.). Ankara: Gündoğan Yayınları.

al-Nahhas, Hashim. (1991). "The Role of Naguib Mahfouz in the Egyptian Cinema". Trevor Le Gassick (Ed.). *Critical Perspectives on Naguib Mahfouz*. (s. 163-173). Washington: Three Continents Press.

Nuroğlu, Elif. (2013). "Dizi Turizmi: Orta Doğu ve Balkanlar'dan Gelen Turistlerin Türkiye'yi Ziyaret Kararında Türk Dizileri Ne Kadar Etkili?", *5. Uluslararası İstanbul İktisatçılar Zirvesi*. (s. 1-12).

Ökmen, Yunus Emre; Göksu, Oğuz. (2019). "Kültürel Diplomasisi Bağlamında Türk Dizilerinin İhracatı ve Kültür Aktarımına Katkısı: 'Diriliş Ertuğrul' Örneği". Oğuz Göksu (Ed.). *Kamu Diplomasisinde Yeni Yönelimler*. (s. 247-291). Konya: Litertatürk Academia.

Tuzcu, Kemal. (2012). "Arap Şiirinde Recezin Ortaya Çıkışı". *Nüsha*, (35), s. 109-129.

Yazıcı, Hüseyin. (2002). *Göç Edebiyatı: Doğuyu Batıya Taşıyanlar Ortadoğu Hristiyan Arap Edebiyatçıların Batıdaki Öncü İsimleri*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Yılmaz, Emel Güler; Yılmaz, Yalçın. (2012). "Türkiye ve Ortadoğu Ülkeleri Arasında Kültürel Yakınlaşma Aracı Olarak Popüler Kültür Ürünleri Üzerine Bir Değerlendirme". Yasin Aktay, Pakinem el-Sharkawy, Ahmet Uysal (Ed.). *Arap-Türk Sosyal Bilimler Kongresi: ATCOSS 2010*, (s. 301-328). Ankara: Stratejik Düşünce Enstitüsü.

Yusuf, Muhammed. (2014). *Arap Topluluklarında Türk Televizyon Dizilerin Yeri ve Önemi*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.

Zubaida, Sami. (2014). "Hazz al-Quhuf: An Urban Satire on Peasant Life and Food from Seventeeth-century Egypt". Nuno Domingos, José Manuel Sobral, Harry G. West (Ed.). (s. 161-174). *Food Between the Country and the City: Ethnographies of a Changing Global Foodscape*. New York: Bloomsbury Publishing.

NEAR EAST UNIVERSITY YAKIN DOĞU ÜNİVERSİTESİ

FACULTY OF COMMUNICATION & COMMUNICATION RESEARCH CENTER
2nd INTERNATIONAL CINEMA SYMPOSIUM

İLETİŞİM FAKÜLTESİ & İLETİŞİM ARAŞTIRMALARI MERKEZİ
2. ULUSLARARASI SİNEMA SEMPOZYUMU

www.neu.edu.tr

KATKIDA BULUNAN PAYDAŞLAR

Türk Dünyası Kültür Sanat ve Sinema Vakfı
Film-San Vakfı
Girne Üniversitesi (KKTC)
Niğde Ömer Halis Demir Üniversitesi (Türkiye)
Karabük Üniversitesi (Türkiye)
Yozgat Bozok Üniversitesi (Türkiye)
Selçuk Üniversitesi (Türkiye)
Bakü Devlet Üniversitesi (Azerbaycan)
Azerbaycan Devlet Medeniyet Ve İnce Sanat Üniversitesi (Azerbaycan)
Kazakistan Milli Al Farabi Üniversitesi (Kazakistan)
Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi (Kırgızistan)
Taşkent Devlet Medeniyet ve Sanat Enstitüsü (Özbekistan)
Fon Üniversitesi (Makedonya)
İliria Kollege (Kosova)

Yayıncı Sertifika/ISBN
978-605-9415-70-5

brt