

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Editörler: F. Neşe Kaplan & Ali Barış Kaplan

GÖRSEL İMGELERİN BİLİNÇALTI

Psikanalitik ve Göstergebilimsel Yaklaşım



GÖRSEL İMGELERİN BİLİNÇALTI

Psikanalitik ve Göstergebilimsel Yaklaşım

Editörler: F. Neşe Kaplan & Ali Barış Kaplan

URZENİ YAYINEVİ

Yayıncı Sertifika No: 43448

ISBN 978-605-06259-4-3

Editörler: F. Neşe Kaplan & Ali Barış Kaplan

Görsel İmgelerin Bilinçaltı

Yayına Hazırlayan : *İsmet Gülseçgin*

Baskı ve Cilt

Mikyas Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti

Alemdar Mh. Güzel Sanatlar Sk. No:2/ A

Fatih-İstanbul

Tel: 0212 528 95 28

Matbaa Sertifika No: 35532

Urzeni Yayınevi

Caferağa Mh. Sakız Sk. Park Palas Ap. B-Blok 12/16

Kadıköy-İstanbul

Tel: 0532 297 72 59

www.urzeniyayinevi.com

GÖRSEL İMGELERİN BİLİNÇALTI

Psikanalitik ve Göstergebilimsel Yaklaşım

Editörler: F. Neşe Kaplan & Ali Barış Kaplan

Önsöz	
Editörlerin Notu.....	

PSİKANALİTİK YAKLAŞIM

1. BÖLÜM

Hafıza Kimlik ve Arzu: David Lynch'in Mulholland Çıkmazı'na Psikanalitik Bir Yaklaşım.....	<i>Murat Akser</i>19
---	----------------------------

2. BÖLÜM

Kişilerarası İletişim Açısından, Berlik Sunumunda Yeni Medyanın İşlevi: Instagram Fenomeni Yeni Gelinler Üzerine Bir Araştırma	
<i>Şeyma Coşkun - Şeyda Akayol</i>	37

3. BÖLÜM

Şiddetin Pornografisi: Sevgi Kuramı Bağlamında "Sen Anlat Karadeniz" Dizisi İncelemesi	<i>Esra Demirci</i>67
---	-----------------------------

4. BÖLÜM

Korku Duygusunun Kaynağı Olarak Belirsizlik İmgesi: The Conjuring Filminin Psikanalitik İncelemesi	<i>Cemre Su Kelav</i>89
---	-------------------------------

5. BÖLÜM

Foucault'nun Biyo-Politika Kavramı Işığında Araf (2006) Filminde Kürtaj Temsili	<i>Fulya Özcan</i>105
--	-----------------------------

6. BÖLÜM

Ayartma, Kötülük ve Sinemada Faust Uyarlamaları... <i>Hüseyin Kaya</i>	141
--	-----

7. BÖLÜM

Kültürel Bir Stereotip Olarak İslami Barbie Bebek Olgusu Üzerine Psikanalitik Bir İçerik Analizi.....	<i>Ali Barış Kaplan</i>169
--	----------------------------------

8. BÖLÜM

Teknoloji-Doğa İlişkisi Bağlamında Avatar Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi.....	<i>Seher Büyükbaş</i>	187
--	-----------------------------	-----

9. BÖLÜM

21.Yüzyıl Görsel Anlatıların da Yetişkinlerin Çocuksulaştırılması: Yeni Medya Dinamikleri ve “Kendime İyi Bak” Film Çözümlemesi	<i>Cemal Uzunoglu – Nilişer Pembecioğlu</i>	211
---	---	-----

10. BÖLÜM

Melancholia Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi	<i>Abdülkerim Tınç</i>	247
---	------------------------------	-----

11. BÖLÜM

İngiliz Hasta Filminin Göstergebilimsel İncelemesi.....	<i>Muzaffer Musab Yılmaz</i>	275
---	------------------------------------	-----

12. BÖLÜM

Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Metin Erksan’ın Acı Hayat Filminin Göstergebilimsel Analizi	<i>Korhan Topcu</i>	293
--	---------------------------	-----

13. BÖLÜM

Korkunç Gerçeğe Katlanmak; Gözetleme Kulesi Filminin Gösterdikleri... <i>Hüseyin Kaya</i>	323
--	-----

14. BÖLÜM

Ekranlı Yaşamın Ötesinden Distopik Yansımalar.....	
<i>Nilişer Pembecioğlu</i>	339
Bölüm Kaynakçaları.....	393
Yazarlar Hakkında	421
Danışman Hakkında.....	423
Hakem Kurulu Hakkında.....	423

Psikanalizin kurucusu olan Freud'un bilim ve sanat dünyasına ve böylece hayatın her alanına en büyük katkısı, bilinçaltının/bilinçdışının varlığı konusudur. Bilinçaltı, bireyin ve toplumsalın en derin arzularının, düşlerinin ve hayal kırıkkalarının toplu olarak bulunduğu kapalı bir mekan, gizli bir hazine gibidir. Bilinçaltına yolculuk ederek orada sıkışmış/bastırılmış olan düşünceleri bilince taşımak için bireysel bir çaba, klinik bir destek ya da entelektüel bir emek gerekmektedir. Sanatın bu bağlamda önemi dikkate değerdir. Görsel imgeler ve sinematografik metinler; hem yaratıcısının hem de sanatçının ilham kaynağı olan toplumsal birikimin belleğinin yansımalarıdır. Bu kitapta öncelikle; Freud'dan Jung ve Lacan'a, Fromm'dan psikanalizin etkisiyle yazan diğer kuramlara atıflarla görsel imgelerin bilinçaltı çözümlenmeye çalışılmıştır. Daha sonra ise; psikanalizi ve dilbilimsel çalışmaların temel alan göstergebilimden yararlanılarak metin çözümlenmeleri yapılmıştır. Böyle bir kitabı bilim ve sanat dünyasına sunmak; görünür olan sorunların görünmeyen nedenlerini yüzeye(bilince) çıkarmak ve görsel imgelerin bilinçaltını deşifre etmek gereksiniminden kaynaklanmıştır. Dili kullanma biçimlerimiz kalıtsal ve kültürel olduğu için; içinde bulunduğumuz dünyayı algılamalarımız daha ziyade bilinçsiz bir süreç içinde gerçekleşmektedir. Bireyin ve kolektifin bilinçdışının arkeolojisini yapmak zorunlu bir gereksinimdir. Aksi halde görsellik sadece yüzer gezer bir imaj dolaşımını ifade edecektir. Bu ise hayatın sorunlarının bir giz olarak kalmasına, örtülmesine neden olacaktır. Amacımız, bu giz perdesinin açılmasıdır. Görsel imgelerinin bilinçaltının açığa çıkarılması yoluyla; bireysel ve toplumsal düzlemde bir iç muhasabe yapma gereksinimidir. Bu kitabın; psikanalitik, dilbilimsel, sosyolojik, felsefik yaklaşımlarla görsel kültür üzerine çalışan araştırmacılara katkı sağlayacağını ümit etmekteyim.

Dr. Ali Barış Kaplan

Şişli, Nisan, 2020

Görsel İmgelerin Bilinçaltı adıyla çıkan bu kitabın ilham kaynağı; filmlerin, dizilerin, fotoğrafların kısaca hayatı giderek daha çok kuşatan görsel metinlerin içindeki gizli kodları çözümlemek ve bu yolla hayatı daha anlamlı kılmaktır. Bir başka ifadeyle ilham kaynağı; görsel imgelerin bilinçaltısını bilince taşıyarak şifa bulmak ihtiyacıdır. Zira görsel metinler sadece görüntü değil, aynı zamanda bir dildir. İşte tam da bu noktada, görsel metinlerin bize ne söylediğini yorumlamada, göstergebilim ve psikanaliz temel referans alanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Kelimeler, sesler, imajlar ve bunların farklı kompozisyonlarından oluşan sinematografik metinler; yaşanan hayatın bir izdüşümünden öte, unutulmuş geçmiş hayatların iz sürücüsüdür. Ve yine sinematografik metinler; tasavvur edilebilen potansiyel bir gelecek düşlemidir. O halde görsel imgelerin bilinçaltı, esasen yaratıcısı olan insanlığın bilinçaltısının yansıması olarak ortaya çıkar. Bu kitap çalışmasıyla, psikanalizden ve göstergebilimden yararlanılarak görsel imgelerin bilinçaltı okunmaya çalışılmıştır. Yaşanan hayatın sorunlarına çözüm bulmak için belki de bu yolla şifa bulmak gerekmektedir. Bu kitabın başta iletişim ve sinema çalışmaları olmak üzere, sosyal bilimlerin alanındaki diğer disiplinlere de katkı sağlayacağını umud ediyorum.

Doç. Dr. F. Neşe Kaplan

Göztepe, Nisan, 2020

GÖRSEL İMGELERİN BİLİNÇALTI

Psikanalitik Yaklaşım

Dr. Ali Barış Kaplan

Başta psikanalizin kurucusu Freud olmak üzere, psikoloji alanındaki çalışmalara; Jung, Adler, Fromm, Rank, Anna Freud, Wundt, Binet, Wertheimer, Maslow, Piaget, Skinner, Lashley, Lacan, Kristeva, Goffman, Deleuze, Foucault ve diğer birçok teorisyen katkıda bulunmuştur. Psikanalizden sadece psikoloji alanında çalışan teorisyenler değil; aynı zamanda dil bilim, felsefe, sosyoloji, kültürel antropoloji, iletişim, sanat, göstergebilim, ekonomi gibi sosyal bilimlerin farklı disiplinlerinde çalışanlar da yararlanmıştır. Zira insan ruhunu anlamak, onun içinde bulunduğu toplumun ruhunu da anlamakla mümkündür. Nasıl bireyin ve toplumun tarihi, iç içe geçkin bir tarihselliği ifade ediyorsa; bireysel ve toplumsal psikoloji de iç içe geçkinlik arz etmektedir. Bu nedenle insanı ve içinde yaşadığı toplumu anlamak için; yani bireyin ve kitlenin psikolojisini, davranışını anlamak için, sosyal bilimler alanında yapılan çalışmalarda psikanalize de başvurulduğu dikkati çekmektedir. İletişim ve sinema alanındaki akademik çalışmalarda da psikanalitik yaklaşımın kayda değer bir ağırlığı vardır. Görsel imgeler, sadece nesnelerin imajları demek değildir; her imajın ve imajlar dizgesinin psiko-sosyolojik bir tarihselliği yani arka planı vardır. Bireyin bilinçaltı(bilinçdışı) ve toplumsalın kolektif bilinçdışı daima şimdiki zamanın içindedir. Bu durumda bilinçaltı, aslında bireysel ve toplumsal davranışların temel nedeni, bireysel ve toplumsal sorunların gizli/örtülü kaynağıdır. O halde bilinçaltını bilince taşıma gereksinimi, şimdiki zaman içindeki sorunları çözmek ve geleceğe rehberlik edebilmek için önem arz etmektedir. Göstergebilim alanında da özellikle Freud ve Lacan'ın çalışmalarından yararlanılmaktadır, çünkü anlamlı olan her şeyin tarihsel ve psikolojik bir bağlamı bulunmaktadır.

Sonuç olarak, Görsel İmgelerin Bilinçaltı adıyla hazırlanan bu kitapta yer alan ilk yedi bölümde psikanalitik, son yedi bölümde ise göstergebilimsel bir yaklaşımla, görsel metin analizleri yapılmaktadır. Psikanalitik yaklaşıma başvuran çalışmalar, incelenen görsel metinlerin konusu gereği; felsefe, sosyoloji, edebiyat gibi alanlara da başvurmuş ve psikanalizi diğer disiplinlerle sentezleyen yorumlamalar ortaya koymuştur.

Murat Akser, "Hafıza Kimlik ve Arzu: David Lynch'in Mulholland Çıkmazı'na Psikanalitik Bir Yaklaşım" adlı çalışmasında; Lynch'in Mulholland Çıkmazı filmindeki karakterler üzerinden, Freud ve Lacan'a referanslarla insan düşüncesinin labirentlerinde dolaşmakta ve davranışların gizli kaynaklarını deşifre etmektedir. İd, ego ve süper ego arasındaki genilim, arzunun tatmin edilemez varlığı ve zihnin topografik yapısı, bir film metni üzerinden ayrıntılı olarak izah edilmiştir.

Şeyma Coşkun ve Şeyda Akyol'un birlikte yazdıkları, "Kişilerarası İletişim Açısından, Benlik Sunumunda Yeni Medyanın İşlevi: Instagram Fenomeni Yeni Gelinler Üzerine Bir Araştırma" adlı bölümde; yeni medya platformlarından biri olan instagramda yapılan görsel paylaşımlar üzerinden bir analiz yapılmış ve benlik sunumunda sosyal medyanın nasıl bir işlevi olduğu ortaya konulmuştur. Yazarlar Goffman'dan yararlanarak, kişilerarası iletişimde benlik sunumunun nasıl gerçekleştiğini "instagram fenomeni gelinler" örneği üzerinden incelemiştir.

Esra Demirci, "Şiddetin Pornografisi: Sevgi Kuramı Bağlamında "Sen Anlat Karadeniz" Dizisi İncelemesi" başlıklı yazısında; Fromm'dan yararlanarak şiddetin, sadizmin ve sevginin kaynağını teorik olarak incelemiş ve bir dizi örneği üzerinden şiddetin insan ve toplum hayatı üzerinde nasıl bir travmaya neden olduğunu göstermiştir. Sağlıklı bir toplumsal yaşam için sevginin gerekliliğine işaret etmiştir.

Cemre Su Kelav, "Korku Duygusunun Kaynağı Olarak Belirsizlik İmgesi: The Conjuring Filminin Psikanalitik İncelemesi" konulu yazısında;

Freud, Jung ve Lacan'dan yararlanarak, bir korku filmi üzerinden, insanın bireysel ve toplumsal kaygılarının kaynağına inmiş ve belirsizliğin insan ruhunda yol açtığı travmaları ortaya koymuştur.

Fulya Özcan, "*Foucault'nun Biyo-Politika Kavramı Işığında Araf* (2006) Filminde Kürtağ Temsili" adlı çalışmasında; Freud ve Lacan'dan etkilenen Foucault'dan hareketle, bedenin nasıl iktidar tarafından kontrol edildiğini araştırmıştır. Bir film örneği üzerinden, "kürtağ" konusunu tartışmış ve Foucault'nun biyo-politika kavram çerçevesinde, iktidarın kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü ortaya koymuştur.

Hüseyin Kaya, "*Ayartma, Kötülük ve Sinemada Faust Uyarlamaları*" başlıklı yazısında; Goethe'nin Faust eserinin sinema uyarlamaları üzerinden hem karşılaştırmalı bir sinema-edebiyat incelemesi yapmıştır. Hem de "ayartma, kötülük, şeytan, iyilik, masumiyet" gibi temel kavramlar çerçevesinde, insan ruhunun derinliklerinde yatan çıkmazları; psikanalizden de yararlanarak felsefi bir yöntemle irdelemiştir.

Ali Barış Kaplan, "*Kültürel Bir Stereotip Olarak İslami Barbie Bebek Olgusu Üzerine Psikanalitik Bir İçerik Analizi*" adlı çalışmasında; Barbie bebek imgesinin alternatif İslami formları ana hatlarıyla ortaya koymuştur. Böylece yazar, popüler bir oyuncak motifinin biçimsel olarak farklı kültürlerde değişik versiyonlarının ortaya çıkmasının, psiko-sosyolojik bir ihtiyacın gereği olduğuna dikkatleri çekmiştir. Zira işlevi bakımından klasik çocuk oyuncaklarıyla benzerlikler gösteren İslami Barbie bebek oyuncakları, bir yandan çocuğun toplumsallaşmasında bir araç işlevi görmektedir, diğer yandan geleneksel çizgileri üzerinde taşıyarak "hem geçmişe ait hem de çağdaş" olabilme iç gereksinimine karşılık verebilmektedir. Oyuncak bebek imgesinin farklı kültürlerdeki biçimsel versiyonları, ait olduğu kültürün dilini ve ruhunu yansıtmaktadır. Yazar'a göre, oyuncak ve çocuk ilişkisinde psiko-sosyolojik bir bağlam vardır.

Dr. Ali Barış Kaplan

Şişli, Nisan, 2020

Saussure ile başlayan göstergebilim çalışmaları; daha sonra birçok teorisyen tarafından geliştirilmiştir. Göstergebilim konusunda ve dil-anlam ilişkisi konusunda hem dilbilimciler hem de kültür kuramcılar, sosyologlar, felsefeciler, edebiyat kuramcılar çalışmıştır. Peirce, Bart-hes, Eco, Strauss, Bahtin, Lotman, Greimas, Metz, Wollen, Deleuze, Derrida, Kristeva gibi birçok teorisyen tarafından “gösterge, dil ve anlam” konusundaki çalışmalar sürdürülmüştür ve esasen “anlam” sorunu üzerine çalışılmıştır. Dil bir işaretler sistemidir ve anlam ancak dilin sınırları içinde oluşmaktadır. Sözlü, yazılı ve görsel dilin bir biçimi ve içeriği vardır. Biçim ve içerik ilişkisi; aslında gösteren-gösterilen iliş-kisini ortaya koymaktadır. Anlam sabit değildir, bağlantısaldır ve de-ğişebilir. Dolayısıyla göstergeler bir dil dizgesi içinde yer alır ve anlamın oluşmasında bu dizgeyi oluşturan birimler arasındaki bağ-lantısallığın önemi vardır. Kültür de tıpkı dil gibi bir göstergeler diz-gesidir. İnsanın icat ettiği bütün diller ve yine inanın yarattığı kültür, işaretler sisteminden yani göstergeler dizgesinden oluşmaktadır. O halde insanlar ve kültürler arası ilişkilerde de, insanın yarattığı görsel metinlerde de anlamın ortaya çıkmasını sağlayan “dil” dizgesidir. Dilin şifresini çözmek, iletişimi olanaklı kılmaktadır ve anlamı ortaya koymaktadır. O halde bir metni anlamak için, o metnin dil dizgesini oluşturan göstergelerin neyi işaret ettiğini çözümlemek gerekmektedir. Metinlerin “düz anlam ve yan anlam” katmanlarını ortaya koya-rak; anlatının nasıl kurulduğunu ve söyleme nasıl ulaşıldığını araştırmak gerekmektedir. Çünkü göstergebilimsel yaklaşımda amaç; metinlerde anlamın nasıl üretildiği meselesidir. Göstergelerin anlamı üzerine, başta dilbilimsel olmak üzere; felsefi, sosyolojik, psikolojik, antropolojik yaklaşımlar ortaya konulmuştur. Ve böylece göstergebi-lim; dil bilimden, mantıktan, kültürel antropolojiden, psikanalizden, sosyolojiden yararlanan bir bilim dalı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu

nedenle göstergebilimsel yaklaşım; mimari, edebiyat, sinema, televizyon, fotoğraf gibi farklı alanlarda çalışan araştırmacıların uyguladığı bir çözümleme yöntemidir. Anlamanın ortaya çıkmasında; metinlerin dilinin deşifre edilmesi ve adeta arkeolojisinin yapılarak göstergelerin geçmişteki izlerinin sürülmesi gerekmektedir. Bu bağlamda anlam; şimdiki zamanda sabitlenemez, çünkü anlam geçmişe ve geleceğe de işaret eder. Anlam; geçmişin izini şimdiyle birleştiren ve geleceğe taşıyan “bir süregelen dil içinde” daima oluşma halindedir. Zira Deleuze ve Derrida’nın çalışmalarında anlam, her daim çoğuldur ve belirli bir zaman-mekan içinde sabitlenemez. Göstergebilim çalışmalarında, psikanalizden yararlanılmakta ve özellikle Freud, Jung ve Lacan’ın etkisi dikkati çekmektedir. Zira Freud’a göre insan zihni topografik bir yapıya sahiptir, yani dil gibi çok katmanlıdır. Görsel İmgelerin Bilinçaltı adlı bu kitapta yer alan çalışmalarda da hem psikanalitik yaklaşım hem de göstergebilimsel yaklaşım kullanılarak metin analizleri yapılmıştır. Sinema filmleri ve dizi örnekleri üzerinden, göstergelerin anlamı deşifre edilmeye çalışılmıştır. Kitabın ilk 7 bölümü psikanalitik yaklaşımı, son 7 bölümü ise göstergebilimsel yaklaşımı uygulamıştır. Her iki yaklaşım; özellikle “dil ve anlam” ilişkisini tartışmak ve sembolik anlamların çözümlemesini yapabilmek bakımından birbirini etkileyip geliştiren yaklaşımlardır. Göstergebilimsel yaklaşımı kullanan çalışmalar; film ve dizi örnekleri üzerinden, görsel imgelerin sembolik anlamlarını çözümlemeye çalışırken, göstergebilimin yanı sıra sosyolojik verilerden de yararlanmıştır.

Seher Büyükbay, “Teknoloji-Doğa İlişkisi Bağlamında Avatar Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi” adlı bölümde; insanın doğayla ilişkisini tartışmış ve teknolojinin hegemonik toplumların elinde bir tehdit aracına dönüşeceği tehlikesini, bilimkurgu türünden bir film örneği ile dikkatlere sunmuştur.

Cemal Uzunoglu ve Nilüfer Pembecioğlu, “21.Yüzyıl Görsel Anlamlarında Yetişkinlerin Çocuklaştırılması: Yeni Medya Dinamikleri ve “Kendime İyi Bak” Film Çözümlemesi” başlıklı çalışmalarında; teknolojik

ilerlemelerle birlikte hayatın her alanında daha etkin olan yeni medya araçlarının özellikle yetişkinler üzerindeki etkisini, Greimas'a başvurarak tartışırken, aynı zamanda "çocuksulaştırılma" kavramı üzerinde durmuşlardır. Geniş bir literatür taramasıyla, geleneksel ve yeni medya üzerinden, yetişkinlerin çocuksulaştırılması sorununu irdeleyen yazarlar; göstergebilimin ve psikanalizin olanaklarından yararlanan kapsamlı bir inceleme ortaya koymuşlardır.

Abdulkerim Tunç, "Melancholia Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi" konulu yazısında; Trier'in Melancholia filmi üzerinden; "insan-doğa, akıl-duygu, inanç-düşünce" gibi ikili karşıtlıkları irdelemiş ve daha ziyade karakterler üzerinden derinlikli bir yorumlama örneği yapmıştır.

Muzaffer Musab Yılmaz, "İngiliz Hasta Filminin Göstergebilimsel İncelemesi" adlı çalışmasında; Batı'nın Doğu'ya bakişındaki değışmeyen söylemi açığa çıkarmıştır. Bir uyarılma örneğı olan İngiliz Hasta filmindeki Oryantalist tutum, filmdeki karşıtlıkların deşifre edilmesiyle gösterilmiştir. Filmde Batı'nın yöneten, Doğu'nun ise yönetilen bir mekan olarak tasvir edildiğini eleştirel bir bakışla ortaya koyan yazar; ortak yapımlarda bile bu sorunun aşlamadığı tehlikesine işaret etmiştir.

Korhan Topcu, "Toplumsal Gerçekçilik Bağlamında Metin Erksan'ın Acı Hayat Filminin Göstergebilimsel Analizi" başlıklı yazısında; Türk Sinemasının 60'lı yıllarından bir film incelemesiyle, öncelikle toplumsal değışimin farklı boyutlarını ortaya koymuştur. Diğer yandan, filmdeki ikili karşıtlıkları yorumlayan yazar, modernleşme sürecinin bireysel ve toplumsal düzlemdeki etkilerini göstermiştir.

Hüseyin Kaya, "Korkunç Gerçeğe Katlanmak; Gözetleme Kulesi Filminin Gösterdikleri" adlı çalışmasında; örtük bir toplumsal travma olan ensest sorununu incelemiş ve örnek film metninin olanakları çerçevesinde, bu sorunu aşma yönünde önermeler getirmiştir. Yazar, aile içi ilişkilerdeki şiddetin ve cinsel tacizin aşılması için, eril dilin toplumsal ve bireysel düzlemde eleştirilmesi gerektiğine; aksi halde, suskunluğun bir çeşit suç ortaklığı haline gelebileceğine dikkatleri çekmiştir.

Nilüfer Pembecioğlu, “Ekranlı Yaşamın Ötesinden Distopik Yansımalar” başlıklı yazısında; bir netflix dizisi örneği olan Black Mirror dizi filmini incelemiştir. Black Mirror dizisinin anlatısında yer alan göstergeler üzerinden, filmin gerçek dünya ile ilişkisinin nasıl kurulduğu incelenmiştir. Yazar, yeni medyanın olanaklarından biri olan netflix ortamında izlenen dizinin, biçim ve söylem düzleminde izleyiciye ne sunduğunu derinlemesine irdeleyen bir çalışma ortaya koymuştur.

*Doç. Dr. F. Neşe Kaplan
Göztepe, Nisan, 2020*

Danışman

Prof. Dr. Nigar Pösteke

Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı

Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekan Vekili

Hakem Kurulu

Prof. Dr. Nigar Pösteke

Prof. Dr. Mehmet Öztürk

Doç. Dr. F. Neşe Kaplan

Dr. Öğretim Üyesi Özgür Velioğlu

Dr. Öğretim Üyesi Yalcın Lüleci

Dr. Öğretim Üyesi Özden Toprak

Dr. Öğretim Üyesi Yusuf Ziya Gökçek

Dr. Öğretim Üyesi Seda Aktaş

Dr. Öğretim Üyesi İpek Okkay

Dr. Öğretim Üyesi Ali Barış Kaplan

Bu editöryal kitapta yayımlanan yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

Freud'un, Jung'un ve Baudrillard'ın anısına saygıyla...

Ali Barış Kaplan

Sevgili annem Saliha Gülten'e...

ve

İlham kaynaklarım;

Freud,

Derrida,

Frida Kahlo,

Ken Loach,

Ünsal Oskay'a...

F. Neşe Kaplan

**HAFIZA KİMLİK VE ARZU:
DAVID LYNCH'İN MULHOLLAND ÇIKMAZI'NA
PSİKANALİTİK BİR YAKLAŞIM**

Murat AKSER¹

ÖZET

Bu araştırma David Lynch'in *Mulholland Çıkması* (*Mulholland Drive* y. David Lynch 2001)'ını Lacan'ın psikanalitik kuramları çerçevesinde kimlik değiştirme ve fantezi oluşturma perspektifiyle ele alan bir okumadır. Lynch, filmlerini bilinçli olarak insan aklının yıkıcı ve bilinçdışı tarafları üzerine kurar. *Mulholland Çıkması* cinsiyetten (Love, 2004) anlatı bilimine kadar (Lentzner, 2005; Mc-Gowan, 2004; Cook, 2011) farklı perspektiften birçok kez analiz edilmiştir. Bu detaylandırılmış metin analizi, Lynch'in anlatı yapısını Zizekçi terminolojiye atıf yapan Lacancı terimler aracılığıyla anlamlandırmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Psikanaliz, Mulholland Çıkması Filmi, Hafıza, Kimlik, Arzu.*

1- *Fenerbahçe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Prof. Dr. Öğretim Üyesi.*

GİRİŞ

11 Eylül saldırıları öncesinde ve hemen sonrasında travma, hafıza, hafıza kaybı ve kimlik olgularını ele alan pek çok film yayınlandı. *Winter Sleepers* (Tom Tykwer, 1998), *Memento* (Akıl Defteri, Christopher Nolan, 2001), *Vanilla Sky* (Vanilya Göğü, Cameron Crowe, 2001), *The Bourne Identity* (Geçmiş Olmayan Adam, Doug Liman, 2002) ve *Inception* (Başlangıç, Christopher Nolan, 2010) hafıza kaybı ve kendimizi olaylar, nesneler ve hatırladığımız algılarımızla nasıl tanımladığımız hakkındaki dramatik film özelliğindedirler (Tubrett, 2001). Amerikan avant-gart film yönetmeni David Lynch *Lost Highway* (Kayıp Otoban, David Lynch, 1998) ve *Mulholland Drive* (Mulholland Çıkması, David Lynch, 2001) filmleriyle iki büyük katkıda bulunmuştur. *Kayıp Otoban*, biri hayal diğeri gerçek olan benzer geçmişe sahip iki çiftin *Doppelgänger* hikâyesinde birbirlerinin alter egolanna kenetlenmiş kimliklere sahip iki adamı ele alır. Anılar ve kimlikler sahibini ararken vücudu aşar ve sonunda fantaziler çöker, onları yaratan adamdan kurtulurⁱⁱ.

Bu filmi psikanalitik bir yaklaşımla okumak mümkündür. Lynch'in karakterleri hem sadist, manyak, katil ve *femme fatale* hem de bunlara dönüşen masum erkeklerdir. Bu karakterlerin tamamı ödipal kompleksin anne, oğul ve baba üçlüsüne uyar. 1970'lerden beri psikanalitik teoriler sinema çalışmalarına adapte edilmektedirⁱⁱⁱ. Sinemanın kadın, medya, algılayış, ontoloji unsurları ilk araştırma alanlarındandır. Freud ve Lacan tarafından yazılan metinlerinⁱⁱⁱ kullanılması, film teorilerine yeni bir perspektif sağladı. Bu teorilerin odak noktası önceki yaklaşımlarla, semiyotik ve feminist film teorileri gibi, bütünlüşmeydi. Fakat bir süre sonra psikanalitik film kuramı film çalışmalarında diğer disiplinlerden, branşlardan eleştiri aldı. Tam psikanalitik okumalar unutulmaya yüz tutmuşken Sloven düşünür/filozof Slavoj Žižek felsefe, psikanaliz ve film birleşiminden oluşan yaklaşımıyla popüler kültür tartışmalarına katkıda bulundu (Žižek, 2014; 1992; 2001). Žižek'in yaklaşımı büyük kitlelerce kabul gördü fakat şu belirtilmeli ki film inceleme çalışmalarında yeni yollar 2000'lerde ortaya çıkmaya

başladı (Akser, 2011). *Aygıt kuramı* savunucuları tarafından önerilen sinema sürecini açıklamak için Lacan'ı kullanmaktan ziyade Zizek, film metinlerini Lacancı simgesel, imgesel ve gerçek kavramlarına göre okur (Zizek, 2014a). Onun, film metnindeki odağı analiz nesnesinin ana evrenidir. Böylece filme olduğu gibi yaklaşır, film çalışmalarındaki gerçeklik, doğrusal anlatım, temsiliyet, izleyici katılımı, hayata ilişkinlik gibi konulardan uzak durur. Zizek 2000'de Washington Üniversitesinde Lynch'in *Kayıp Otobanı* üzerine, Lynch'i psikanalitik kavramlarla okunması gerektiğini vurgulayan bir ders verdi (Zizek, 2014b)^v. Zizek'in Lynch'i okumalarından ilhamla bu denemede Lynch'in *Mulholland Çıkmazı*'na psikanalitik okuma yapılacaktır ve ayrıca bazı klasik Freudcu ilkeler kullanılacaktır. Psikanaliz çoğunlukla özne oluşumuyla ilgilenmektedir. Bir başka deyişle, kimliğe atfı yapan kültürel çalışmalar özellikle kanştırılmaktadır. *Mulholland Çıkmazı* tamamen öznellik ve özne oluşumu hakkındadır. Bu yüzden filmi anlamlandırmada bilincin bastırılması kilit bir nokta oluşturmaktadır.

Mulholland Çıkmazı: Bir Kimlik Bulmacası

David Lynch yeniliğin ve *macabre* (ürkütücü)'nin önemli bir isimi olmuştur. *Mulholland Çıkmazı*, Lynch'in öncelikle dizisi *Twin Peaks* (İkiz Tepeler, David Lynch, 1990)'in geleneğinde, ABC televizyon şirketine bir drama dizisi için pilot bölüm olarak çekilmişti. Sınırları aştığı gerekçesiyle şirket tarafından reddedilmesinin ardından çoklu karakterleri ve onların karmaşık ilişkileriyle uzun metraj film olarak yayınlandı. İngilizcede "drive" hem yol hem de güdü anlamına gelir. Bu nedenle 'yol' kelimesi filmle ilgili iki yolu kesmektedir. hem kazanın meydana geldiği caddenin adı hem de filmin Freudcu psikanalitik alt metninde yer alan "ölüm güdüsü" ve "cinsiyet güdüsü".

Mulholland Çıkmazı genç bir kadının bir limuzinin içinde silahlı adamların onu öldürmeye çalışırken kaza yapması sonucu mucize eseri olarak kaçmasıyla başlar. Şokta olan genç kadın Beverly Hills'e

doğru yürür ve geceyi çimlerde uyuyarak geçirir. Şafakla birlikte uyanır ve yaşlı bir kadının evinden ayrıldığını fark eder, gizlice evin içine sıvışır. Tam o sırada Betty Elms (Naomi Watts) gelir. Betty, Deep River, Ontario'dan Hollywood'a film yıldızı olmak için gelen genç, sanşın bir kadındır. Kadının gizlice girdiği ev Betty'nin enişte ve teyzesinin evidir ve Betty de Beverly Hills'teki bu eve taşınmıştır. Biraz sonra Betty teyzesinin evindeki gizemli, genç, esmer kadını fark eder. Kadın kim olduğuyla ya da geçmişiyile ilgili hiçbir şey hatırlamamaktadır. Banyodaki posterden ilham alarak adının Rita (Gilda'nın poster, Rita Hayward) olduğunu söyler. Birlikte çantasını aradıktan sonra çantada büyük miktarda para ve gizemli mavi bir anahtar bulurlar. Rita Betty'nin evine yerleşir ve ikili Rita'nın geçmişini aramaya başlar.

Bu sırada genç film yönetmeni Adam Kesher bir müzikal yapmaya çalışmaktadır fakat gizli patron Mr. Roque tarafından kontrol edilen Castigliani kardeşler çetesi baş aktrisi seçmesine izin vermez. Adam bu talepte ısrarcı olsa da çetenin bankadaki parasını çektiğini ve yapımı şirketin işleri durdurduğunu öğrenir ve daha önce hiç görmediği Camille Rhodes'i başrole seçmezse ölümle tehdit edilir. Film projesi iptal edilir ve kansı onu terk eder böylece Adam pes eder, sonunda teklifi kabul eder. Bu arada Betty seçmelere gider ve ilk oyunculuk teklifini alır. Film yıldızı olma arzusu onu Adam'ın setine götürür ve ikisi göz göze gelirler. Ne var ki Betty başrol için seçmelere kalmadan ayrılmak zorundadır çünkü Rita'ya kimliğini bulmasına yardım edeceğine söz vermiştir. Rita'yla buluştuktan sonra ikisi Rita'nın arkadaşının (Diane Sullivan) evine giderler ve Diane'in önceki ev arkadaşıyla buluşurlar. İçeri zorla girdiklerinde Diane'in cansız bedeniyle karşılaşılırlar. Bu stresli günün sonunda ikisi yatakta sevişirler. Sabaha karşı Rita uykusunda "El Silencio" diye sayıklar. Bu ipucu onlara Betty'nin gösteri esnasında mavi kutuyu alacağı İspanyol gece kulübünün adını verir. Rita eve gelip anahtarı kutuya soktuğu anda zaman-mekân-gerçeklik dönüşümü yaşanır. Bu birinci bölümdeki hikâyenin sonudur (B1 ya da Kurgu seviyesi 2- K2).

İkinci bölümde, Betty'nin Diane Sullivan olduğunu görürüz. Bu bölümde (K1) Diana lezbiyen sevgilisi ve oda arkadaşı tarafından terk edilmiştir ve şimdi Camilla Rhodes onun yerindedir. Bu kurguda o, ölen teyzesinin mirasını alan ve Los Angeles'ta aktris olmaya çalışan biridir. Bir rol almakta başansız olan Diane, Rita ile tanışır ve sevgili olurlar. Rita Adam'ın yeni filmünde başrol olur. Adam, Camilla ile bir ilişki yaşamaktan mutludur ve Camille'nin başansız ön plana çıkarmaktan ve Diane'ı kışkırtmaktan zevk alır. Adam Camille ile evleneceklerine dair belirsiz bir şeyler açıklar. Bunun karşılığında Camille Diane için bir rol alır. Öfkelenen Diane bir kiralık katil tutar, Camille'in fotoğrafını ve para verir (durumun böyle olup olmadığından tam olarak emin değiliz). Filmin final sekansının ve bu kurgunun sonunda Diane deliye döner, şeytani şeyler görür ve amcası ve teyzesi korkunç, şeytani sesler çıkarır.

Karakterler ve Onların Karmaşaları

Film açıkça ikiye bölünmektedir: kronolojik olarak K1 (dönüşüm öncesi) ve K2 (Betty, Diane olarak görüldükten sonra). K1'de Betty, Rita ve Adam Hollywood'da yaşam mücadelesi verirler. Bu bölüm Diane Sullivan'ın mavi kutu ve anahtarla ilgili ilk kurgunun içinde yer alan daha derin bir hayaldir. B2'de Adam ve Rita kazanırken Diane ise kaybedendir. Film olay metni olarak iki şekilde okunabilir: ilkinde masum Betty kayıp Rita'yla buluşur ve ikisi birbirlerinin kimlikleri/konumlarının değiştiği, geçmişin gelecek olduğu çarpıtılmış, gizemli bir zaman-mekâna girerler. İkinci bölüm birinci bölümdeki lezbiyen sevgilisini kaybetmiş Diane'in umutsuzluğunu ortaya çıkarır; ilk kurguda ona ihanet etmiş olan Camille Rhodes daha güzel ve daha aşk doludur. Bunun karşılığına Betty birinci hayalinde ona kötü davrananları cezalandırmak için kendini masum olarak yeniden yaratır, seksi Kanadalı (Betty) ikinci daha derin hayalde onun ilk hayalinin içinde gömülüdür. Bu daha dip hayalde Betty işleri kontrol altına alır, kayıp (şimdi Camille ona geri dönmüştür) Rita'yı yönetir ve başarılı-

dır. Benim incelemem bu ilk okumaya odaklanmaktadır ki bu da tür dönüşümü/bütümüne, öykü ve uzay-zaman; üst anlatı ve çerçeve metin arasındaki ilişkilere ilgi duyan uzmanlar için daha kullanışlı bir yaklaşımdır.



Görsel 1: Diana/Betty başarılı olmak ister ve hayalinde bir başkası olarak başarıyı kentine göre şekillendirir.

Üç kadın: Hayalin Parçaları

Eğer gerçekliğin çerçevesi olarak Diane Sullivan'ı iki hayalin ve ikinci bölümün parçasının kaynağı olarak ele alırsak Diane'nin bastırılmış bilinçdışının her iki bölümde de su yüzüne çıktığını söyleyebiliriz. B2'de Diane'nin gerçekliği kasvetlidir; bir kaybedendir ve yüzü ve vücudu körpeliğini kaybetmiştir. Sevgilisi Camille amacına ulaşmak için hem Diane'i yönetir hem diğer Hollywood şahsiyetleriyle cinsel ilişkileri vardır. Adam'ın filminde başrol alır, Diane ise Camille aracılığıyla sadece ufak bir rol alır. Camille ayrıca Adam'la flört etmek gibi Diane'i kuskandırmak için her şeyi yapar. Sevgilisi tarafından terk edildikten sonra Diane'nin Camille fantezisi gerçekçi şekilde bütün yoksunluğunu ortaya çıkarır. O ne güzeldir ne de güçlü bu yüzden sevgilisi onu, bedelini güçlü adama ve güzel kadına karşı kaybederek ödeyeceği yere getirir.

İkinci seviye hayalde Diane'in *id* ve *egosu*, *süperegosu* tarafından kontrol edilir. Onu itaatkâr ver yeteneksiz yapan niteliklerini reddeder. Diane kendini genç ve çekici olarak hayal eder. Bir Kanadalı olur -masumluluğun bir işareti¹- ve Anglo üst sınıf davranışlarını takırır. Betty bu hayal dünyasında yetkindir. Camille ise -şimdi Rita'ya dönmüştür- başkan kimliğinden yoksundur. Anılan tamamen gitmiştir. hayatı tehlike altındadır, alt planda bu siyah çete onun yönetmenle flört etmesinin bir cezasıdır. Dönüşümün haritası bu noktada yardımcı olacaktır:

Diane (B2-GK/K1)	Betty (B2-K2)	Camille(B2/K1)	Rita(B1-K2)
Amerikalı	Kanadalı	Meksikalı	Meksikalı
Suçlu	masum	femme fatale	kimliksiz
yönetilen	yöneten	edilgen	yönetilen
kurnal	sanşın	esmer	esmer
çocuk	anne	anne	çocuk

Camille ilk kurguda (B1-K2) Diane'nin arzu nesnesidir. Diane ona tamamen sahip olmak için rüya içinde rüya gibi (B1-K2) ikinci seviye bir kurgu yaratır. Bunu yaparken de Diane olan kimliğini bilinçdışında bastırır ki bu da onun ilk hayalinin yıkılmasına neden olur çünkü o çok fazla kendisidir. Böylece (bir rüyanın içindeki rüyadan uyanmış gibi) birinci kurgu olarak ikinci bölümde bilinçdışının dürtüleri ve ego-sunun bastırılmış arzulan arasındaki çözülmemiş çatışmalar gün yüzüne çıkar. Diane bastırılarak yeni bir benlik, Betty yaratılır. Yeni benlik, birinci bölümün Betty'sini ikinci bölümün Diane'i olarak gördüğümüzde, ikilik/dualitenin yarattığı tuhaf hisler içerisinde garipleşir.

Diane'nin hayal yapısı, yeteneksizlik ve zayıf benlik gibi istenmeyen unsurların, başan ve güzellik gibi arzulan unsurlarla yer değiştirmesi sonucu meydana gelir. Bu hayal kurma süreci farklı yoğunlaşır

fakat unsurlar Betty' nin imgesiyle ilişkilidir. Diane sanstürden sıyrılan olumsuz yönlerini köşeye sıkıştırır ve dönüştürür; nitekim kaba ve aşağılık Diane masum ve nazık olur.



Görsel 2: Camille Gilda'nın posterine bakar. Bu iki karakter sürekli birbirlerini yansıtır.

Kimliklerin Değişimi: Yansıtma ve İçe Atım

Diane-Betty ve Camilla-Rita arasındaki kimlik değişimi Freudyen saplanma, ayırma, içe atım ve yansıtma kavramlarıyla açıklanabilir. Psikoloji bilminde yansıtma, benliğin istenmeyen yönlerini diğerlerine yansıtılmasıdır. B1'de ikinci katman kurgunun yaratılmasıyla Diane, benliğinin olumsuz hislerini başkasının üzerine atarak dışa vurur. K1'deki kaybeden olmaktan kurtulmak için saf ve kolay yönetilme özelliğini K2'de Rita'ya yansıtır. Bunun karşılığında içe atım aracılığıyla Diane dışardan bir rol model olarak yeni benliği Betty'yi şekillendirir. Bu kaygı nesnesinin ikiye bölünmesine neden olur. Diane'in K1'deki zayıf tarafı K1'deki Camille'i rüyasında Rita yapacak şekilde yansıtılır. Bu bölünme kendini kilit ve anahtar metaforuna dönüştürür. Rita'nın çantasında bulunan anahtar, derin bilinçdışı mekânı olan *El Silencio*'da Betty'nin çantasında beliren mavi kutuyu açar. Anahtar mavi kutuya girdiğinde ikinci kurgu yapısı kurulur ve birinci kurgunun üzerine çöker. Olayı yeni bölümü, filmin uzay-zamanı olarak Diane'nin gerçek benliğinin sadece bir kez gerçeklik çerçevesinden çıktığını gördüğümüz anda başlar.



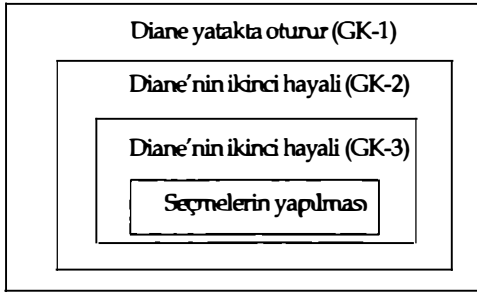
Görsel 3: Diane'nin fantazilerinin anahtarı zaman zaman gizlenir.

B1'de Betty, Diane'nin masum genç benliği ve yetişkin dünyasına girme hakkında endişeleridir. Bu durum erken cinsellik döneminde, memeye saptanmayla sonuçlanır. Betty Rita'ya âşık olur olmaz sevişirler ve zevk alarak birbirlerinin memesine dokunmaya başlarlar. Diane'nin Camille ile seviştiği B2'de ise genital zevke ulaşmaya çalışırlar ancak Camille bundan oldukça rahatsız olur ve bu onun gözünde gerçekliğin bulanıklaşması, hayal gibi bir şoka neden olur.

Heteroseksüel ilişkiler de aynı şekilde acı verici deneyimler olarak kurgulanır. B1-K2'nin ilginç, karmaşık öyküsünde Betty babasının arkadaşına âşık olan bir kadını oynamak üzere seçmelere davet edilir. Seçmelerin öncesinde Betty Rita'yla alıştırma yaparken diyalog iki kadına uygun olmadığı için durumu komik bulurlar. Betty'nin oyunculuk acentesi onu, yönetmen ve filmin baş aktörünün kadın başrole karar vereceği yapımcının odasına getirir. Gösteri sırasında Betty ve yaşlı aktör(baba figürü) birbirlerinin hareketlerine karşılık vermeye başlarlar. Betty'nin -çocuksu genç kadın (kız çocuk)-yaşlı adamı(baba) kendine çekip sevişmek için baştan çıkardığı tutkulu bir heteroseksüel sahne canlandırılır. Tahrik olan aktör şaşırır ve gerçek hayatta sevişmeyi bitiremeyeceği için acı içindedir. Bu Diane'nin ikinci hayalindeki bir başkasının daha cezalandırılmasıdır.

Seyirci olarak biz, sahnenin gerçeklik çerçevesinin içindeki bu seçimlerimizle yaşadığımız öykünün karmaşıklığı aydınlığa kavuşur. K1'de

zavallı Diane'nin K2'de çekici, yetenekli aktrise dönüşmesine kadar beş gerçeklik çerçevesine şahit oluruz. Yakın çekim sahneyi izlediğimizde bu, yatakta oturan Diane'nin yarattığı hayal dünyasında kurgusal sahne olan (biz, seyirciler, sinemada olaylardan oluşan kurgunun izlenmesi) biri daha derin kademede olmak üzere beş gerçeklik çerçevesi meydana getirir. Biz oyuncu seçimleri sürecinin basitliğinden şüphelenmeye başladığımızda (yönetmen sandalyede oturur, boş boş bakar, aktör ve yapımcı ayakta insanların gelmesini bekler) sahnedeki genilim artar; bu da oyunculuk acentesinin Betty'nin yeteneğini sınamak için sahte seçimler düzenlediği gibi bir hissi yaratır. Ne var ki ikinci kurguda Diane kısa yoldan basit ve çabuk şöhrete kavuşmak istemektedir. Bu sahnenin gerçeklik çerçevesi aşağıdaki şekilde şemalaştırılabilir.



Figür 1: İzleyici olarak bizim gerçekliğimiz.

Seçmeler sahnesi Betty'yi Diane'e bağlar zira Diane'nin bilinçdışı hayalinin sınırlarını zorlamasının sonucu geri gelmeye başlar. Adam, yönetmen, yeni bir aktris seçmek zorundadır çünkü onun baş aktristi kayıp değildir (bu Rita'dır, Betty'nin ilk hayalindeki cezalandırılan Camille). Adam'ın cezası çete tarafından zorlanan başka birini -Camilla Rhodes- seçmektir. Bütün bunlar Diane tarafından yaratıldığından beri iki hayal çatışır. K1'de onu incitenleri cezalandırma ihtiyacı, başarılı bir aktris olma arzusuyla çatışır. Bu yüzden mantıksız bir adım atılır, Betty evde kendisini bekleyen Rita'yı kontrol etmek üzere seç-

melerden ayrılır. Seçmeleri terk etmeden önce kısa süreliğine göz göze gelen Betty ve Adam arasında açıklanamayan cinsel bir karşılaşma yaşanır. Adam'ın gözlerinde tereddüt ve merakın işareti belirir. Bu Adam'ın hayatını riske atma pahasına da olsa Camille yerine Betty'yi seçebileceği an olabilir. Diane'nin hayali zirvesi noktasındadır. Betty ilk hayalinde yönetmeni baştan çıkarabilecekken ve bunu yapma gücü varken sevgilisi Rita için hayatının şansını terk etmeyi tercih eder.



Görsel 4: Mulholland Drive'ın açılışında fantezilerin gösterisi.

Psikoz ve Şizofreni

Diane'nin gözden kaçırdığı şey, fantezisinin iki katmanını aynı anda kontrol edebileceğini düşünmesidir gelgelelim ki gerçekte yapamaz. Egosu düştüğü zaman bilinçdışı, bilinci ve kontrolü ele geçirir ve gerçek hayatta büsbütün yıkılır. Diane'in ilk hayalinin içeriği bilinç tarafından hiçbir dolaylama olmadan ikinci hayali yıkıldıktan sonra doğrudan ifade edilir. Ayrıca ilk hayali sona yaklaştıkça gerçekte hayalin birbirine girmesiyle parçalanır; teyzesi amcasının küçük şeytanlar olarak kapının altından gizlice girdiğini görür.

Diane'nin psikozuna neden olan ruhsal bozukluğunun başlangıç noktası B1'de kendini ölü olarak hayaletmesidir. Betty ve Rita, Rita'nın kimliğini araştırdıklarında isim etiketinde Dianeyazılı bir garsona denk gelirler, bu bilinçdışı uyarı rüya gören Diane'e gerçek kimliğini hatırlatır. Beklendiği üzere telefon rehberinde bütün L.A.'da tek olan

Diane Sullivan'ı bulurlar. Bu Diane Sullivan Betty'nin yaşadığı yerden pek de farklı olmayan bir apartmanda yaşar. Betty ve Rita, Diane'nin gerçek hayattakine bir hayli benzeyen ev arkadaşı/sevgilisiyle görüşürler. Diane'nin evine girdikten sonra onlar onun kokmuş cesedini bulurlar(ölme isteği). Bu ceset Diane'nin aynı yatakta rüya gören kendisine oldukça benzerdir. Diane ruhsal olarak yıkıldığında bilinçdışı gerçek hayatında su yüzüne çıkar ve kendini vurur. İlk hayalinde bir adam tutar ve ona Camille'in fotoğrafını verir böylece onu kaçırabilir ya da öldürebilir ancak hangisi olduğu hiç bilmeyiz.

Diane'nin evinde tekrar ortaya çıkan, çalan siyah telefon gibi bize rüyaları hatırlatacak bazı objeler sembol olarak karşımıza çıkar. Kahve fincanı K1'de Castigliani kardeşlere bir işarettir; daha sonra iki adamın rüyalarını konuştuğu Winkie'lerin akşam yemeğinde, son olarak da Diane'nin evinde tekrar karşımıza çıkar. Diane'nin eski sevgilisi ya da ev arkadaşına ait olan kül tablası ise Diane'nin rüya görmesinin işareti olarak ortaya çıkar.

Benzer bir olgu olarak Diane'nin ilk hayalindeki yerler ve karakterler de farklı rollerle ikinci hayalde belirir. K1'de Adam'ın annesi Coco K2'de Betty'nin ev sahibi olur. Adam'ın K1'deki partisinde yürümekte olan kovboy daha sonra K2'de onun kâbusu olur. Camille'i öpen çekici kız K2'de çeterin kızı olur. K1'de hesabı ödeyen adam K2'de gördüğü rüyaları saplantı haline getiren adam olur. Bu adam Diane'nin kurgusunun çökmekte olduğunun bir başka kanıtıdır. Arkadaşıyla kahvaltı yapan adam kâbusunu anlatmaktadır ve rüyasının başkası tarafından kontrol ediliyormuş gibi görüldüğünden bahseder. Bununla birlikte sokak tabelası film boyunca uyumlu değildir. Rita K2'de şoföre 1612 Havenhurst'e gitmeyi emretse de Diane'nin kurgusunun tutarlılığını aşarak Sunset Boulevard'a gelir. El Silencio'da sunucu bizi tüm bunların bir illüzyon olduğuna dair uyarır. Bu yorum bizim ve Diane'nin bir başkasının fantezisini yaşıyor olduğumuza işaret etmektedir.



Görsel 5: Camille ve Betty birbirleriyle çatıştığında gerçeklik Diane'in hayalinin tizerinde yıkılır.

Lacan'a Geline^{vi}

Gerçek, İmgesel ve Simgesel üç önemli Lacancı kavramdır. Gerçek imkânsız hazzın alanıdır, simgesel ise dil ve iletişimin simgesel düzenini ifade eder ve imgesel tanımladığımız imgelerin alanıdır (Zizek 2000: 9).

Mulholland Çıkma'nda Diane ne kendi gerçeğiyle ne de ilk kurgusuyla mutludur. Bu sebeple kendi gerçeğini yaratarak kendini Betty olarak hayal eder. Simgesel düzenini, hayalinde(fantezi) sanşın, üst sınıf Kanadalı kadın olarak değiştirir. Betty K2'de toplumun sembolik düzenini takip etmekte tereddüt etmez. Seçmelerde adamı tahrik eder ve rol kapmak için insanlarla flört eder. Sosyal davranışları hayali kimliğinden gelmektedir. Lacan'ın çalışmalarında bahsedilen aynalama süreci, Diane'nin Betty olduktan sonra, sanşın peruğu taktığı zaman Rita'yı yansıma seviyesine ulaşmasıdır. K2'de başkalarına duyulan arzu iki mislidir. Diane hem K1'deki Camilla gibi olmayı arzulamaktadır hem K2'de Rita'nın ihtiyaçlarını karşılamayı istemektedir (tıpkı Lacancı çocuğun aynaya bakması ve yansımasının annesinin yansıması olduğunu düşünmesi gibi). Bunların hayali yaratımlar olmasından dolayı Diane, ne Camille'in(K1) ne de Rita'nın(K2) en içsel arzularını bilmez; o sadece koruma ihtiyacı gibi kendi arzularını Rita'ya yansıtır. Böylelikle Betty Diane'nin kafasındaki tüm hayatının çatışması olan seçmelere katılmak yerine Rita'nın yanına, eve döner

çünkü o aynı anda hem kendi için hem arzu edilen Diane için hayal kurar. Karşıtlık onun ikinci hayalindeki ürktüttücü süper egosu ve birinci hayalindeki sembolik hukukunun arasında çatışmalıdır. Betty'nin hayal dünyası Diane'nin bilinçdışıyla karıştığında imkânsız gerçeğe çatışır.

K1'de Diane'nin hapsedilmiş özneliği kendini büyük ötekisi olan Camille'de bulduğu için o bu sembolik düzende kendini içe atımla ve yansıtmayla konumlandırır. Lacan için ego imgesel algılar ve narsistik hayaller aracılığıyla inşa edilir (Rivkin ve Ryan 1998: 123). Diane Camille ile K1'de sahte bir narsistik birlik oluşturur ve narsistik bir benlik olarak Betty meydana gelir. Bu narsisizm kendini, Betty Rita'yı yatağa götürdüğünde ona doğruca (aynaymış gibi) bakıp "Sana aşığım." sözlerinde bulur. Diane'nin gerçeklik duygusunun, yarattığı yeni benliğindeki nesnesiyle bağı vardır. Onun aynası Rita olmuştur. Ayrıca ikisinin anne ve çocuğa benzeyen bir ilişkisi vardır. Bu roller Diane'nin ilk kurgusunda yer değiştirir. K2'de Rita yardıma muhtaç bir çocuk gibidir ve oldukça özgüvenli Diane, bir anne gibi onun ihtiyaçlarından sorumludur. K1'de ise Diane Camille'ya bağımlı çocuktur. K2'de anenin tanımlanması sırasında, yukarıda bahsedildiği gibi Betty ve Rita arasındaki bu özel hassasiyet ilgili olarak birbirlerinin memelerine dokunduklarında Betty meme aracılığıyla doyuma ulaşır.

Yarılma, Betty'nin çantasındaki gerçeğe (*beance*) açılan mavi kutuyla gerçekleşir. Bu küçük a nesnesi (*objectpetit a*), arzu nesnesinin gerçekleştirilemeyen aramada ebediyen kaybolmuş zevki ele geçirmesidir (Stam 1992:127). Bu aşamada ötekisinin kimliğini göz önünde tutarak Diane, benliğin imkânsız bir bütünlüğü olan gerçeğe ulaşmaya çalışır. Böylece K1'den K2'ye atlayış Diane'in Betty olarak Gerçek hazdan keyif aldığı saplantı noktası *jouissance*'tır. Fakat gerçeğe erişmek olanaksız olduğu için onun hayali dünyası kendini imha eder.

Ödipal Üçlü: Adam, Eşi, Sevgilisi ve Kovboy

K2'de Adam Daine'nin hayalinde muhtemelen Camilla'yı Diane'den çaldığı için (bununla birlikte birinci kurguda Camille bizzat ki-

ralık katillerden kaçmaya çalışır ve hafızasını kaybeder) en ciddi cezalandırılan kişidir. Yönetmen Adam Kesher, onun eşi, eşinin sevgilisi ve mafya arasındaki ilişki Freudyen kuram açısından oldukça ilginçtir. K2’de Adam çevresindeki herkesle Oedipal kompleksin işaretini gösterir. K1’de Camille ile flört etmesinin cezası olarak K2’de o kansra duyduğu aşkın ve kıskançlığın nevrotik semptomlarını gösterir. Adam kansrı ve kansrının sevgilisini kendi yataklarında yakaladığı zaman hiçbir üzüntü göstermez. Aksine ikisi Adam’a ebe-veynlerinin sevişmelerini bölen bir çocukmuş gibi davranırlar, hatta sevgililer kendi özellerine müdahale ettiği için Adam’ı döverler. Bu ödipal üçlüde dünyadaki ilk erkeğin ismine sahip olan Adam, eşine (annesine) âşık olan fakat onunla sevişemeyen çocuktur. Onu döven (iğdiş edilme endişesi)^{vi} aşkıyla (baba) cezalandırılır.

Onun fallik uzantısının bir diğer yönü de golf sopasıdır. Adam nereye giderse gitsin golf sopasını da yanın da götürür, film yapımcısıyla olan toplantısına bile. İlk tehdidi (mafya babası) aldıktan sonra dışarı çıkar ve mafya babasının limuzininin ön camını tuzla buz eder. Bu obje ayrıca Adam’ın cinsel gücünün uzantısıdır, keza evde onu terk edince dayak yer.

Bir *ebedi babanın*, mafya babası, itibarını ve parasını kaybettirecek daha maskülen tehditlerine maruz kaldıktan sonra taviz verir. Adam bilinçdışının baskıladığı, onu taviz veremeye itecek, insanları kontrol etmeyi (film çekmek), sevişmeyi (baş aktrislerle) ve pahalı arabalara sahip olmayı arzular. *Mulholland Çıkma*’nda Adamın kastrasyon anksiyetesi Kovboy figürüyle kişileştirilir. Bu kovboy esrarengiz bir şekilde onunla iletişim kurar ve Camille Rhodes’u işe alma konusunda onu uyarır. Şunu belirtmek önemlidir ki kovboy Adam’a içsel beden ikilemine işaret eden “Ne istediğimi biliyorum.” tümcesini tekrar ettirir. Adam nihai Amerikan erkek ego ideali olarak kovboyla yüzleşmektedir.



Görsel 6: Adam (Justin Theroux), Diane'in hayalindeki film yönetmeni, sürekli 'babanın' tehdidi altındadır.

Büyük patron (Mr. Roque), ironik olarak cam panelin arkasında karanlıkta tekerlekli sandalyede sessizce oturan bir cücedir. Hiç konuşmaz ve insanlar gelip ona rapor verir. Kiralık katil olan iki kardeşi yönetir; bilge bir Tanrı gibi kendisi ile ilgili her şeyiduvardaki cihazla izleyebilir. Bu, Diane'nin hayalinde Adam'ın hayatını kontrol eden sessiz erktir. Lacanyan terimlerle Mr. Roque, babalık hukukunu temsil eden *pere joissance*'tır. Bu denli güçlü somut hayal unsurunun yaratılması sadece K1'de ve K2'de filmlerde oynamayı isteyip de başrolü kaybeden Diane'i tatmin edebilir.

Bir Üst Anlatının Metapsikolojisi:

Sonuç

Mulholland Çıkamazı'nın metapsikolojisini açıklayacak olsaydık bu filmi okumanın Freudyen analizlerin dinamik, ekonomik ve topografik yönlerinin bir birleşimini gerektirdiğini söyleyebilirdik (Stam 1992: 124). Diane'nin hayallerine neden olan içgüdüsel çatışma gibi psikik fenomenlerden dolayı dinamik olması gerekmektedir. Topografik olmak zorundadır çünkü fiziksel alan; gerçekliği bulanıklaştıran ve daha sonra onu çökerten hayallerin üzerine inşa edilen hayalleri gösteren sistemler (bilinçdışı, önbilinç, bilinç) ve birimler (id, ego, süperego) bakımından ayrılmaktadır. Diane baskılanmış beden-ruh

materyalini bilinçli şekilde oluşturulan fantezisine dâhil eder. Bilinç altına ulaşarak onu rahatsız eden gerçekliğine karşı bir duvar örmeye çalışır. Sesler, sözler, resimler ve hikâyelerden oluşan (bu filmin) yeni söylemde yeni bir öznellik oluşturulur. Bu, Lynch tarafından, bizim filmin biçiminde yarık özne ve küçük a nesnesini (*objectpetit a*) ele aldığımız yeni bir söylem olarak çerçevelenmiştir. Lezbiyen fantezilerinin yanı sıra Diane, Adam'ı ve mafyayı erkeğin cinsel ve ödipal kaygılarının temsili olarak kurgular. Her iki fantezi çerçevesi de başansızlıkla ve yaratıcısının yıkımıyla son bulur. Betty B1-K2'nin sonunda aniden ortadan kaybolur, Rita da onunla birlikte gerçeği ortaya çıkaran mavi kutuyu açtıktan sonra yok olur. B2-K1'in Diane'i akıl sağlığını kaybeder ve muhtemelen iki hayalin içeri girip çıkması gerçek Diane'i intihara sürüklemektedir.

Mulholland Çıkmazı gerçekten çetrefilli terimleri içeren çok karmaşık bir filmidir. Öykünün farklı bölümlerinde farklı insan gruplarını ve psikanaliz dışındaki farklı yaklaşımlara olanak sağlayan, çiftler arasındaki ilginç ilişkilerin (Betty-Rita, Diane- Camilla, Adam-kovboy-mafya, garson-kiralık katil-dedektifler) kurgularını içerir. Fakat psikanalitik unsurlar, bu filmdeki gibi görsel temsillerini bulan fantezilerin temelini oluşturur. Freudcu ve Lacancı kavramların genel olarak Lynch'in çalışmasına uygulanması bize, Lynch'in sinemasının ne hakkında olduğunu daha iyi anlayabilmemizi sağlamaktadır.

**KİŞİLERARASI İLETİŞİM AÇISINDAN, BENLİK SUNU-
MUNDA YENİ MEDYANIN İŞLEVİ:
INSTAGRAM FENOMENİ YENİ GELİNLER ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA¹**

Şeyma ÇOŞKUN²

Şeyda AKYOL³

ÖZET

Bu çalışmanın amacı yaptıkları sunum, dekorasyon, ev temizliği vb paylaşımlarla son zamanlarda adlarından yeni gelin olarak söz ettiren Instagram kullanıcılarının bu paylaşımları yaparken nasıl bir benlik sunumu içerisine girdiklerini ortaya koymaktır. Nicel araştırma yöntemlerinden anket yönteminin kullanıldığı çalışmada anket soruları iki ölçek altında toplanmıştır. Ölçeklerden birinde yeni gelinlerin Instagram kullanım özellikleri incelenirken diğerinde benlik sunumlarını örnek davranış sergileme, niteliklerini tanıtmaya, kendini sev-

1- Bu makale, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmış olan Şeyma Çoşkun tarafından, Doç. Dr. Şeyda Akyol danışmanlığında yürütülmüş "Kişilerarası İletişimde Benlik Sunumu: Instagram'daki Yeni Gelinler Üzerine Bir Araştırma" adlı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.(Nisan 2019).

2- Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Kişilerarası İletişim Bilim Dalı, 2019 Yüksek Lisans Mezunu.

3- Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Kişilerarası İletişim Anabilim Dalı, Doç. Dr. Öğretim Üyesi

dirme, kendini acındırma ve tehdit oluşturma taktiklerinden hangisi üzerine oluşturdıkları araştırılmış ve araştırma sonucunda yeni gelenlerin benlik sunumlarını örnek davranış sergileme üzerine kurguladıkları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Kişilerarası İletişim, Sosyal Medya, Benlik Sunumu*

Giriş

Toplumsal bir varlık olan birey diğer insanlardan soyutlanmış bir hayat sürdüremeyeceğinden her daim iletişim içerisinde olmak zorundadır. Konusu veya amacı ne olursa olsun kişi her iletişim sürecinde kendisi ile ilgili bir izlenim oluşturmaktadır. Diğerleri üzerinde iletişim yoluyla oluşturulan bu izlenimler kişinin benlik sunumunu göstermektedir.

Kişinin “ben kimim” sorusuna verdiği cevabı iletişim yolu ile diğer kişilere aktarma süreci olan benlik sunumu, sağlıklı bir iletişimin önemli unsurlarındandır. Özellikle kişilerarası iletişim sürecinin istenilen şekilde devam ettirilebilmesi için başarılı bir benlik sunumuna ihtiyaç vardır.

Birey benlik sunumunu sadece kişilerarası iletişim yoluyla gerçekleştirmez. Kişi hiç kimseyle bire bir iletişime girmese bile giydiği kıyafetle, saçıyla, makyajıyla, kullandığı aksesuarlarla, bindiği arabalarla, yakasındaki rozetlerle ve daha pek çok şeyle benlik sunumunu gerçekleştirebilmektedir. Buda benlik sunumunun, kişinin kim olduğu ile ilgili etrafına verdiği mesajları içerdiğini göstermektedir.

Son yıllarda iletişim ortamlarının sosyal medyaya kayması kişilerarası iletişimin de yüz yüze olmaktan çıkıp sanal ortama taşınmasına neden olmuştur Bu da Erving Goffman'ın benlik sunumunda değindiği sahne kavramını farklı bir boyuta taşıyıp bireylere benlik sunumu için yeni bir sahne ortamı oluşturmaktadır. Yani bireyin benlik sunu-

munu gerçekleştirdiği ortamları sahne olarak tanımlayan Goffman'ın yaklaşımı günümüz iletişim ortamlarına uyarlandığında sosyal medyaya bu çalışmada benlik sunumlarının yeni sahnesi adı verilmektedir. Bu sahnelerden biri olan Instagram, kişinin ben kimim sorusuna verdiği cevabı fotoğraf veya videolar aracılığı ile diğer bireylere aktardığı popüler sosyal medya mecralarındandır.

Her geçen gün yeni bir akımın popüler olduğu bu mecranın önemli isimlerinden birini ise yaptıkları yeme-içme sunumları, ev dekorasyonları, düzen ve temizlik önerileri ile yeni gelinler olarak bildiğimiz Instagram kullanıcıları oluşturmaktadır. Bu doğrultuda yeni gelin kavramı yeni evlenmiş kadınlardan oluşmakla birlikte temelde daha çok yaptığı yeme içme sunumları, ev dekorasyonu, düzen ve temizlik paylaşımı ile bir tavır temsil eden kadınları kapsamaktadır. Bu çalışmada yeni gelinlerin Instagram'da yaptıkları paylaşımlarla nasıl bir benlik sunumu gerçekleştirdikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Nicel araştırma yöntemlerinden anket yönteminin kullanıldığı çalışmada öncelikle yeni gelin profiline uygun olduğu tespit edilen kişilerle Instagram DM üzerinden iletişime geçilerek anket soruları paylaşılmıştır. Anket soruları Değiştirilmiş Benlik Sunumu Taktikleri Ölçeği ve Instagram Kullanım ölçeği olmak üzere iki kategoriden oluşmaktadır. Instagram Kullanım ölçeği ile yeni gelinlerin demografik özellikleri ve Instagram kullanım bilgilerine ulaşılırken, Benlik Sunumu Taktikleri ölçeği ile kullanıcıların örnek davranış sergileme, kendini sevdirmeye, niteliklerini tanıtma, kendini acındırma ve tehdit davranışları üzerinden hangisi ile benlik sunumu gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir.

YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Yöntem

Bu çalışmada bireylerin toplumsal davranışlarını gözlem, deney ve test yoluyla nesnel bir şekilde ölçmek ve sayısal verilerle açıklamak

için kullanılan nicel araştırma yöntemlerinden anket yöntemi kullanılmıştır (Erişti, 2013: 9). Öncelikle araştırma evrenine girecek olan örneklemelerin belirlenmesi için Instagram profilleri incelenmiş ve DM yolu ile iletişime geçilmiştir. Konuyla ilgili kısa bilgilendirme yapıldıktan sonra sorular gönderilmiştir. Anket soruları için iki ölçek hazırlanmıştır. Bunlardan ilki Instagram Kullanım ölçeği olup bu çalışma için özel olarak hazırlanmıştır. Bu ölçek ile katılımcıların demografik özellikleri ve Instagram kullanım durumları hakkındaki bilgiler elde edilmiştir. Diğer ölçek ise Jones ve Pittman (1982) tarafından 5 faktör olarak hazırlanan ve Boz'un (2012) doktora tezinde kullandığı Değiştirilmiş Benlik Sunumu Taktikleri Ölçeğinin bu çalışma için yeniden düzenlenmiş halidir. Bu ölçek ile katılımcıların kendini sevdirmeye, niteliklerini tanıtmaya, örnek davranış sergilemeye, kendini acıdırma ve tehdit davranışlarından hangisi ile benlik sunumu gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir.

Araştırmada Olasılıklı Olamayan Örneklem yönteminde Kar-topu Örneklem yöntemi kullanılmıştır. Örneklem girecek kişiler seçilirken Instagram'da #sunum yazarak arama yapılmıştır ve bu etiketi kullananların paylaşımlarına ulaşılmıştır. Profiller incelenmiş ve paylaşılan fotoğraflarda yeme içme sunumları, ev dekorasyonunda kullanılan objeler, evde ağırlıklı olarak kullanılan renkler incelenmiş ve profil sahiplerinin evli olduklarına da kanat getirilen bilgilere ulaşıldıktan sonra örneklem dahil edilmeye karar verilmiştir. Sonrasında Instagram bu tarz paylaşımlar yapan kişileri öneri olarak karşımıza çıkarmıştır. Örneklem dahil olabilecek kullanıcılara ulaşıldıktan sonra Instagram'dan bu kişiler takibe alınmış ve direk mesaj DM yoluyla iletişime geçilmiştir. İletişime geçilen 253 kişiden 32'si ankete katılmayı kabul etmiş ve örneklem bu şekilde oluşturulmuştur.

Araştırmada elde edilen verilerin istatistiksel çözümlenmeleri SPSS 22.00 paket programı kullanılarak yapılmıştır. Araştırmada kullanılan 2 ölçeğin verilerinin analizi ve iki ölçeğin karşılaştırmalı analizleri frekans, yüzde ve aritmetik ortalama ve standart sapma değerlerine da-

yalı olarak yapılmıştır. Katılımcıların eğitim durumu, çocuk sayısı, evlilik süresi ve yaşadığı şehir değişkenlerine göre değiştirilmiş benlik sunumu taktik ölçeğindeki 5 taktiğin analizinde Tek Yönlü Varyans Analizi (One Way ANOVA) kullanılmıştır. Bu yöntemle elde edilen sonuçlarda anlamlı farklılığın ortaya çıktığı karşılaştırmalarda, farklılıkların hangi gruplar arasında olduğunun belirlenmesi amacıyla BTukey LSD çoklu karşılaştırma testi uygulanmıştır.

Kavramsal Çerçeve: Kişilerarası İletişim ve Sosyal Medya

Birey genelde diğer bireylerle olan iletişimi esnasında benlik sunumuna ihtiyaç duyduğu için benlik sunumu kavramı kişilerarası iletişim kavramı ile oldukça bağlantılıdır. Sosyal bir varlık olan insan pek çok nedenle ve amaçla planlı veya rastlantısal, istekli veya zorunlu, resmi veya resmi olmayan, sürekli veya geçici olmak üzere çevresindeki başka insanlarla çeşitli biçimlerde ve düzeylerde iletişim kurmak durumundadır. Bu bağlamda kişinin kendisi dışındaki kişilerle kurduğu iletişime kişilerarası iletişim adı verilmektedir (Güngör, 2015: 150). Yani kişilerarası iletişimde kaynak da hedef de insandır (Dökmen, 1994: 18).

Kişilerarası iletişim kavramı için yapılan ilk tanımlarda iletişime katılan bireylerin aynı mekan ve zamanda olmaları gerektiği bilgisine değinilirken son yıllarda değişen yaşam şartları ve gelişen teknoloji sayesinde bu gereklilik ortadan kalkmıştır. Güngör'ün tanımında da değindiği gibi kişilerarası iletişime katılan bireylerin aynı mekan ya da zamanı paylaşmaları gerekmemektedir (2015: 151-152).

İnternet tabanlı iletişim ortamlarının hayatımıza girmesi ile birlikte kişilerarası iletişim yüz yüze olmaktan çıkıp sanal ortama taşınmıştır. Sosyal medya olarak bildiğimiz bu yeni iletişim ortamları sayesinde birey ses, görüntü, metin, fotoğraf gibi materyallerin bir internet sitesi üzerine yüklenmesi ile saniyeler içerisinde farklı kişilerle iletişim kurulabilmektedir (Saitoğlu, 2018: 64 65). Bu da kişilerarası iletişime ka-

tları bireylerin aynı mekan ve zamanı paylaşmaları gerektiği unsuru yok etmiştir.

İnternet teknolojisinin doğuşu çok eski yıllara dayanmış olsa da bu yeni teknolojinin hayatımızda önemli bir tüketim unsuru haline geleceği 2000'li yıllara kadar ütöpik bir düşünce olmaktan öte gitmemektedir (Kuhn, Nevruz, 2002:193 akt. Akyol, 2008: 94). Ancak 2000'li yıllara gelindiğinde Web 2.0'ın hayatımıza girmesi ile birlikte ortaya çıkan sosyal medya pek çok alanda ama özellikle de iletişim alanında bir çok yeniliği de beraberinde getirmiştir. İçinde medya kavramını barındırmasına rağmen geleneksel medyadan farklı olan sosyal medyanın en önemli özelliği ise herkesin bu mecralarda içerik oluşturabilmesi ve oluşturulmuş içerikler hakkında yorum yaparak görüşlerini belirtebilmesidir (Solmaz vd., 2013: 25). Bu durum bireylere özgür bir ortam sunduğu için kişi diğer bireylerle daha rahat bir şekilde iletişim kurabilmektedir. Çünkü birey gerçekleştirmek istediği iletişimi sosyal medyada daha önceden kurgulayabilmektedir. Bu da bireylerin diğerleri ile daha sağlıklı bir iletişim kurmalarına ve bu sayede iç tatmine daha çabuk ulaşmalarına neden olmaktadır.

Sosyal medya üzerine yapılan pek çok araştırmanın kişilerarası iletişimi olumsuz etkilediğine dair sonuçlar ortaya atılmış olsa da bunun aksi yönünde çalışmalarda oldukça fazladır. Çünkü hayat şartlarının insanların ailelerinden veya sevdiği insanlardan uzak yaşamaya itmesi ve anlık olarak onlarla görüşmenin ancak sosyal medya aracılığıyla sağlanabiliyor olması sosyal medyanın sanıldığı gibi kişilerarası iletişimi olumsuz etkilemediğini aksine bireylerin bu sayede diğerleri ile olan iletişimlerini güçlendirdiklerini göstermektedir. Ya da bir araya gelmesi zor grup veya ilişkilerin oluşmasına olanak sağlayan sosyal medya sanıldığı gibi sosyal bağları zayıflatmamakta aksine güçlendirmektedir (Bargh ve McKenna, 2004: 575). Hatta yapılan araştırmalar sosyal medya kullanan bireylerin kullanmayanlara oranlara daha sosyal olduklarını ortaya koymuş olsa da burada dikkat etmemiz gereken önemli bir husus var ki oda bireylerin ne kadar sosyal oldukla-

nı göstermek için sosyal medya kullandıkları gerçeğidir. Bu da bizi sosyal medya üzerinden gerçekleştirilen benlik sunumuna götürmektedir. Yani sosyal medya sayesinde yüz yüze iletişime oranla bireyin kendini ifade etmede daha rahat bir ortama ulaşması kişilerarası iletişimin yüz yüzelikten çıkıp sanal ortama taşınmasında oldukça etkilidir.

Sosyal Medyada Benlik Sunumu

Kişinin ben kimim sorusuna verdiği cevap olan benliği, Benlik çalışmalarının öncüsü olan William James, kişinin kendinin ne olduğunu söylediği her şeyin toplamı olarak tanımlamaktadır (Bacanlı, 1997: 10). Kısaca benlik kişinin kendisi ile ilgili genel kanaatidir (İmamoğlu, 2009: 67). Dinamik bir yapıya sahip olan ve kişinin hayatı boyunca gelişim gösteren benlik doğuştan gelen bir özellik değildir (Akçagöz, 2017: 17). Benlik bilinci bireyin bebeklik döneminde kendini tanıması ile başlamakta ve üstlendiği rollere göre değişip, şekillenmektedir (Beyazyüz ve Göka, 2012: 18).

Benlik sunumu ise kişinin ben kimim sorusuna verdiği cevabı iletişim yolu ile diğer bireylere aktarmasıdır. İnsanların kendi haklarındaki bazı bilgileri diğer insanlara iletme davranışı olan benlik sunumunda kişi diğer insanları etkilemek için giydiği elbiselerle, konuşma şekliyle, yürüme, oturma vb davranışlarla benlik sunumu gerçekleştirmektedir (Çakmak, 2018: 142).

Benlik sunumu Goffman'ın "Günlük Yaşamda Benlik Sunumu" (1959) adlı eseriyle literatüre girmiştir ve Goffman benlik sunumunu yüz yüze iletişim esnasındaki etkileşim olarak tanımlamıştır. Günlük yaşamın bir tiyatro sahnesine benzetildiği yaklaşımda insanların gün içerisinde belli rolleri yerine getirdikleri ve bu rolleri yerine getirirken diğerlerini etkilemeye çalıştıkları savunulmaktadır. Bu nedenle diğer insanları etkilemek için birey rolüne uygun her davranışı sergilemekte aksine seçici davranması gerekmektedir. Yani aslında benlik

sunumu kavramının temelinde bir seçicilik durumu mevcuttur (Şahan, 2013: 10).

Goffman'a göre benlik sunumu sadece bireyin diğerleri ile etkileşim içinde olduğu sahne önünde değil sahne arkasında da devam etmektedir. Yani birey diğerleri ile etkileşim kurduğu esnada kendisi hakkında olumlu izlenimler oluşturmak için belli davranışlarda bulunmaktadır. Ancak bu davranışların şekillenmesinde toplumsal statü ve sosyal şartlar etkilidir. Bu durum bireyin diğerleri ile etkileşim halinde olmasa dahi davranışlarını şekillendirmektedir. Ancak sahne öntü dediğimiz diğer kişilerle etkileşim halinde bulunulan durumdaki benlik sunumu ile sahne arkasındaki benlik sunumu birbirinden farklıdır. Sahne önünde birey izlendiğini bildiği için daha planlı bir benlik sunumu gerçekleştirirken sahne arkasında daha rahat bir tavır sergilemektedir (Goffman, 2004: 109).

İnsanların kendilerini başkalarına kendi çıkarlarına veya imajına en uygun şekilde sunma çabaları için kullandığı taktikler olarak tanımlanan benlik sunumu (Budak, 2000: 123), psikolojinin konusu olmasına rağmen iletişim yolu ile ortaya çıkan bir durum olduğu için iletişim bilimlerinin de inceleme alanına girmiştir. Bireyin kendini diğer bireylere aktarması ile alakalı olduğu için de kişilerarası iletişim için önemli bir konudur.

Birey benlik sunumu esnasında kendisi hakkındaki bilgileri olduğu gibi aktarabileceği gibi bazen idealindeki "ben" e uygun da davranışlar sergileyebilmektedir. Etkileşimin söz konusu olduğu benlik sunumunda birey kendisini karşı taraftaki kişilerin nasıl görmesini istiyorsa o şekilde davranışlar sergilemektedir. Goffman'a göre etkileşim süreci benliğin sunumu olarak tanımlanır. Goffman (1959) insanlar için başkalarının onları nasıl algıladığının çok önemli olduğuna değinerek, kişilerin başkalarının gözünde hoş giden ve uygun olan bir imaj oluşturmak için benlik sunumu taktiklerini kullandıklarını söylemektedir. Bu benlik sunumu ise çoğunlukla idealize edilmiş belli yönleri vurgulanmış, başkalarının gözünde olumlu intiba uyandır-

maya yönelik bir sunumdur (Şahan, 2013: 10). Bu durum kişilerarası iletişimi de etkilemektedir. Kişilerarası iletişimde başarılı olmak için bireyin ideal benliği ile gerçek benliğinin bir birine yakın olması gerekmektedir. Kişi ideal benliğine ne kadar yakınsa o kadar mutludur. Ancak ne kadar uzak ise diğer kişilerle iletişiminde o kadar çok olumsuzluk yaşayacaktır (Gürtüz ve Eğinli, 2012: 252).

Yukarıdaki bilgilerden de anlaşılacağı üzere benlik sunumu ile kişilerarası iletişim oldukça içli dışlı konulardır. Kişilerarası iletişimin sosyal medya mecralarına kayması bireylerin benlik sunumu için de yeni bir sahne oluşturmaktadır. Bireyler, bir önceki bölümde detaylı olarak ele aldığımız benlik sunumlarını günümüzde yüz yüze iletişimin yanı sıra çevrim içi ortamlar dediğimiz sosyal medya mecralarında da gerçekleştirmektedir. Yeni bir yaşam alanı olarak gündelik hayata dahil olan sosyal medya bireyin benlik performansını devam ettirdiği ya da yeniden kurguladığı bir alanıdır (Karaoğlu, 2015: 54). Son dönemlerde popülaritesi artan sosyal medya ile bireyler kendilerine, bilinenin yanı sıra yeni benlikler inşa etmektedir. Bu özelliğiyle sosyal medya bireye bir benlik inşası, benlik sunumu ve paylaşımı ortamı sağlamaktadır (Çalışır, 2014: 180).

Baudrillard'ın simülasyon kuramında bahsettiği gibi sosyal medyada birey gerçeği yeniden üreterek gerçekten daha gerçekmiş gibi gösterebilmektedir. Yani kişi kendisi ile ilgili sentetik bir benlik üretmekte ve bu benlik o kişinin gerçekteki benliğinden daha gerçekmiş gibi algılanabilmektedir. Baudrillard'ın medya araçlarının gerçeği yansıtmak için değil gerçeği yeniden üretmek için var olduğunu savunan düşüncesi günümüzde sosyal medya içinde oldukça geçerlidir. Çünkü sosyal medya kişinin gerçekteki kimliğiyle iletişim kurabileceği bir ortam olmaktan ziyade kendine yeni bir benlik oluşturarak var olması ve iç tatmine ulaşmasına hizmet eden yeni medya araçlarıdır (Baudrillard, 2011: 11-20).

Yeni iletişim ortamları hem gerçek hem de olası benliklerin deneyimlenmesine olanak sağlamaktadır (Boz, 2012: 40). Bu mecralarda

birey gerçek benliğini sergileyebildiği gibi gerçek hayatta ulaşmak istediği idealize ettiği benliğini de sunabilir. Çünkü çevrim içi ortamlar çevrim dışına oranla daha kontrollü bir alan sunmaktadır. Böylece bireyler ideal benliklerini istedikleri gibi kurgulayabilir ve diğerleri ile paylaşabilirler. Çevrim içi ortamlardaki benlik sunumu yüz yüze iletişimle kıyaslandığında değiştirilebilir ve manipüle edilebilir olması nedeniyle bireyler benliğe ilişkin sunacakları bilgiler konusunda seçici olmaktadır (Uçar, 2015: 314).

Sosyal medya kişinin ön plana çıkardığı yönlerinin tanınmasına katkı sağlarken diğer yandan gerçek yüzün saklamasını sağlayan maskeli balo iklimi oluşturmaktadır (Çalışır, 2014: 183).

Konuya ilişkin yapılan çalışmaların birçoğu teknoloji aracılı iletişimde idealize edilmiş bir benlik sunumu gerçekleştirdiğini öne sürse de buna karşı çıkan araştırmalar da mevcuttur. Örneğin Back ve arkadaşları (2010) idealize edilmiş benliğin sunumunun zor olduğunu savunmaktadır. Çünkü, sosyal medyadaki çevremizin bir kısmını gerçek hayattaki çevremiz oluşturmaktadır. Bu kişilerin yapmış olduğumuz paylaşımlara geribildirimlerde bulunması bizim oluşturmaya çalıştığımız ideal benliğimizi olumsuz etkileyebilir. Veya oluşturulan ideal benlikle birey bir şöhret elde ettiğinde gerçek ortamda da görüntü olmaya başlayacaktır ve çevrim içi ortamdaki ideal benliğini gerçek hayata taşıyamadığında kazandığı şöhretini devam ettiremeyecektir. Fakat bu yöndeki çalışmalar henüz çok sınırlı olduğu için sosyal medyadaki benlik sunumu genel olarak ideal benliğin ortaya konulması ve kişinin bu şekilde toplum içinde var olmaya çalışma çabalarını ele almaktadır (Şahan, 2013: 14).

Araştırmamıza konu olan sosyal medya mecralarından Instagram ise Kevin Systrom tarafından 2010 yılında fotoğraf paylaşım programı olarak kurulmuş olup günümüzde fotoğraflar aracılığıyla bireylerin benlik sunumlarını gerçekleştirebilecekleri ideal bir mecradır. Instagram'da bireyler belli özelliklerini ön plana çıkararak nasıl bir insan olduklarını inşa etmekte ve diğer insanlara sunmaktadır. Fotoğraflar

aracılığıyla birey nerelere gittiğini, ne düşündüğünü, nasıl yaşadığını, kimlerle görüştüğünü, nasıl baktığını ve nasıl durduğunu takipçilerine göstererek benlik sunumu gerçekleştirmektedir. Yani birey Instagram'da nasıl görünmek istiyorsa ona göre fotoğraf paylaşmaktadır. Goffman'ın tiyatro yaklaşımında değindiği gibi birey gerçek hayatta olduğu gibi sosyal medyada da kendisinden beklenen rollere uygun olarak davranarak benlik sunumu gerçekleştirmektedir. Instagram, bireyin rolünü en iyi şekilde sergileyebilmesine olanak sağlayan güntümüz sahnelerindendir (Soncu, 2016: 222-229).

Instagram çok az bir alanla kişiye oldukça detaylı bir şekilde benlik sunumu gerçekleştirebileceği imkan sunmaktadır. Çünkü insanlar anlatmak istediklerini fotoğraflar aracılığıyla anlattıkları için bir fotoğraf karesinde kullandıkları çeşitli öğelerle benliklerine dair onlarca mesaj verebilmektedir. Yeni iletişim ortamının olanaklarını kullanan bireyler, benlik sunumu açısından, modaya uygun trend eşyaları ve görünüm-leriyle sosyal medyada yer alırken; hem kendilerini hem de eşyalarını geçici haz nesnesine dönüştürmektedir. Ali Barış Kaplan'ın ifadesiyle; moda ve tüketim kültürü ritüelleri, modern tapınak işlevi görmektedir. Ve içine yeni medyanın da dahil olduğu iletişim araçları sayesinde, yeni çağın insanı için, hayat standartlarını gösterme pratiği, temel bir haz kaynağı haline gelmektedir (Kaplan, 2018: 231). Baudrillard'ın "Tüketim Toplumu" kitabında bahsettiği gibi artık nesneler bir nesne olmaktan çok prestij aracı olarak kullanılmaktadır. Bu da insanların daha çok tüketmesine neden olmakta, tüketimin ihtiyaçtan çok kişinin benlik sunumuna hizmet ettiği görüşünü doğurmaktadır (2008: 12).

Fotoğraflarda kullanılan nesneler haricinde fotoğrafların altına yazılan mesajlar ya da kullanılan emoji ve GIF'ler de fotoğrafta verilmek istenen mesajı vurgulamaktadır. Bu da bize şunu gösterir. Birey Instagram'da paylaştığı bir fotoğrafta öne çıkarmak istediği özelliklerini vurgulayarak benlik sunumu gerçekleştirmektedir.

Sosyal medya benlik sunumu için bireylere yeni bir sahne ortamı oluşturmuştur. Kullanıcılar bu sahnede sergileyecekleri rolleri en iyi

şekilde gerçekleştirmeye çalışarak benlik sunumlarını icra etmektedir. Kimi zaman gerçekte oldukları gibi paylaşımlar yapan bireyler çoğunlukla gerçek hayatta olmak istedikleri ideal benliklerini öne çıkaran paylaşımlar yapmaktadır. Sosyal medya araçlarının hemen hepsi benlik sunumu için uygun ortamı oluşturarak kişinin kendini en iyi şekilde ifade etmesine ve bu sayede kişisel tatmine ulaşmasına katkı sağlamaktadır. Paylaşılan fotoğraflarla benlik sunumuna ortam hazırlayan Instagram uygulaması ise içinde barındırdığı özellikler sayesinde kişinin gerçek ben'den ziyade ideal ben kavramına hizmet etmektedir. Benlik sunumunu en iyi şekilde gerçekleştiren birey bu mecrada fenomen olmaktadır.

Araştırmamıza konu olan yeni gelinlerde Instagram'da benlik sunumlarını başarılı bir şekilde gerçekleştirmiş fenomen kişilerdir.

BULGULAR

Instagram'da yaptıkları paylaşımlarla fenomen haline gelen yeni gelinler üzerine yapmış olduğumuz bu çalışmanın amacı yeni gelinlerin yapmış oldukları paylaşımlarla benlik sunumlarını nasıl ve hangi amaçla gerçekleştirdiklerini ortaya çıkarmaktır. Aynı zamanda bu çalışma yeni gelinlerin demografik özellikleri hakkında bilgi edinmemizi de sağlamaktadır. Bunların haricinde bu araştırma sosyal medyada fenomen olan diğer gruplar üzerine yapılacak olan araştırmalara ışık tutacağı gibi, sosyal medya kullanıcılarının benlik sunumlarını nasıl gerçekleştirdikleri üzerine yapılacak araştırmalar için de önemli veriler içermektedir.

Araştırmaya yeni gelin profiline uygun 32 Instagram kullanıcısı katılmış olup Instagram kullanım ölçeği ve benlik sunumu taktikleri ölçeği ile elde edilen bulgular şu şekildedir:

Değişkenler	Kategori	n	%	$\bar{x}$	ss
Yaş	21-25	10	31,3	2,13	1.10
	26-30	14	43,8		
	31-35	3	9,4		
	36-40	4	12,5		
	41-45	1	3,1		
	Genel Toplam	32	100,0		
Yaşadığı Şehir	Büyük Şehir	25	78,1	1,22	.420
	Küçük Şehir	7	21,9		
	Genel Toplam	32	100,0		

Tablo 1: Yeni Gelinlerin Yaş Aralıkları ve Yaşadıkları Şehir

Araştırmaya katılan yeni gelinlerin yaş ortalamasına ve yaşadıkları şehir bilgisine baktığımızda katılımcıların %43,8'inin 26-30 yaş aralığında olduğu ve %78,1'inin büyük şehirde yaşadığı bilgisine ulaşılmıştır.

Kategori	n	%	$\bar{x}$	ss
İlkokul-Ortaokul	1	3,1	2,59	.756
Lise	15	46,9		
Üniversite	12	37,5		
Yüksek Lisans	4	12,5		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 2: Yeni Gelinlerin Eğitim Durumu Ortalamaları

Katılımcıların %46,9'unun eğitim durumu lise düzeyindeyken Üniversite mezunu olanların sayısı da azımsanamayacak bir değerde olup %37,5'tir.

Mesleki Durum	n	%
Çalışıyor	10	31,2
Çalışmıyor	22	68,8
Genel Toplam	32	100

Tablo 3: Yeni Gelinlerin Mesleki Durumu Ortalamaları

Katılımcıların mesleki durumu ile ilgili soruya verdikleri cevapları çalışıyor ve çalışmıyor olarak kategorize edilmiştir. Ev hanımı olanlar çalışmıyor, diğerleri çalışıyor olarak değerlendirilen soruda katılımcıların %68,8'inin ev hanımı olduğu yani çalışmadığı bilgisine ulaşılmıştır.

Çocuk Sayısı	n	%	x	ss
Yok	10	31,3	2,13	.942
1	10	31,3		
2	10	31,3		
3	2	6,1		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 4: Yeni Gelinleri Çocuk Sayısı Ortalamaları

Katılımcıların "Çocuk Sayınız" sorusuna verdikleri cevaplara baktığımızda çocuğu olmayan, 1 çocuğu olan ve 2 çocuğu olanların oranlarının eşit olduğu görülmekte ve her biri %31,3'e tekabül etmektedir. Bu sonuçları çocuğu var veya yok şeklinde değerlendirdiğimizde ise katılımcıların %68,7'sinin çocuk sahibi olduğu görülmektedir.

Evlilik Süresi	n	%	x	ss
1-3	10	31,3	1.97	.782
4-6	13	40,6		
7 ve üstü	9	28,1		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 5: Yeni Gelinleri Evlilik Süresi Ortalamaları

Katılımcıların evlilik sürelerine baktığımızda %40,6'sının 4-6 yıllık evli oldukları, %31,3'ünün ise 1-3 yıllık evli olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Aylık Gelir	n	%	x	ss
1500'den az	1	3,1	3.81	1.53
1500-2500	6	18,8		
2500-3500	9	28,1		
3500-4500	5	15,6		
4500-5500	4	12,5		
5500 ve üstü	7	21,9		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 6: Yeni Gelinlerin Aylık Gelir Düzeyi Ortalamaları

Araştırmaya katılanların aylık gelir durumuna baktığımızda katılımcıların %28,1'inin 2500-3500 TL aylık geliri olduğu görülmektedir. Katılımcıların %21,9'unun aylık geliri 5500 TL'nin üstünde iken %18,8'inin gelir durumu 1500-2500 TL'ye tekabül etmektedir. Katılımcıların %15,6'sı 3500-4500 gelire sahip olan katılımcıların %3,1'i ise 1500 TL'den daha az aylık gelire sahiptir. Yaptıkları paylaşımlarda çok

fazla dekoratif ve züccaciye ürünü kullanan yeni gelinlerin çoğunun aylık gelir ortalamasının 2500-3500 arasında çıkması bu soruya samimi cevap vermemiş olabileceklerini göstermektedir.

Kategori	n	%	x	ss
Hobi	11	34,4	1.66	483
Sunum	21	65,6		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 7: Yeni Gelinlerin Instagram Kullanım Nedenleri

Araştırmaya katılanların %65,6’sı Instagram’ı yapmış olduğu sunum görsellerini paylaşmak için kullanırken %34,4’ü Instagram’ı hobi amaçlı kullandığını belirtmiştir.

Saat	n	%	x	ss
1-3 saat	13	40,6	1.72	.683
4-6 saat	15	46,9		
7-9 saat	4	12,5		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 8: Yeni Gelinlerin Günlük Ortalama İnternet Kullanım Süresi

Araştırmaya katılanların %46,9’u günün 4-6 saatini katılımcıların %40,6’sı ise günlük 1-3 saatini internete geçirmektedir.

Kategori	n	%	x	ss
1-3 saat	18	56,3	1.56	.716
4-6 saat	10	31,3		
7-9 saat	4	12,5		
Genel Toplam	32	100		
1-5 Tekrar	6	18,8	3,09	1.37
6-10 Tekrar	3	9,4		
11-15 Tekrar	12	37,5		
16-20 Tekrar	4	12,5		
21 ve Üstü Tekrar	7	21,9		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 9: Yeni Gelinlerin Günlük Instagram Kullanım Süresi ve Instagram'a Girme Tekrarları

Yeni gelinlerin %56,3'ü günlük ortalama 1-3 saatlerini Instagram'da geçirirken %37,5'i günde 11-15 defa Instagram'a girmektedir.

Takipçi Sayısı	n	%
5000'den az	12	37,5
5000-10.000	4	12,5
10.000-20.000	5	15,6
20.000'den fazla	11	34,4
Genel Toplam	32	100

Tablo 10: Yeni Gelinlerin Instagram Takipçi Sayısı Ortalamaları

Sosyal medya fenomeni olan yeni gelinlerin takipçi sayısına baktığımızda %37,5'inin 5000'den az takipçisi olduğu görülürken %34,4'ünün 20.000'den fazla takipçisi olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Bu bilgiler ışığında yeni gelinlerin yaptıkları paylaşımlarla Instagram'da fenomen oldukları ve pek çok kişinin dikkatini çektiklerini söylemek yanlış olmayacaktır.

Kullanıcı Adı	n	%	x	ss
Rumuz	10	31,3	3.63	1.26
Bana Ait Olmayan Bir İsim	3	9,4		
İsmimin Bir Kısım	8	25,0		
Gerçek İsim	11	34,4		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 11: Yeni Gelinlerin Instagram Kullanıcı Adları Ortalamaları

Genellikle sosyal medya da fenomen olan kişiler gerçek isimleri yerine yaptıkları paylaşımlara uygun kullanıcı adı seçmektedir. Yeni gelinlerin %34,4'ü gerçek ismini kullandığını belirtirken, rumuz kullananların ortalaması ise %31,3'tür. Yani yeni gelinler kullandıkları kullanıcı adları ile de yaptıkları işe uygun benlik sunumu gerçekleştirmektedir.

Kategori	n	%	x	ss
Resim Kullanmıyorum	1	3,1	4,25	1.24
Bana Ait Olmayan Bir Resim	1	3,1		
Kendi Resmim	7	21,9		
İçinde Benim De Olduğum Eşim/ Ailemle Birlikte Bir Resim	8	25,0		
Evimde Kullandığım				
Bir Eşyanın Resmi Evimin Bir Köşesini	10	31,3		
Anlatan Resim	5	15,6		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 12: Yeni Gelinlerin Profil Fotoğraf Bilgileri

Instagram'da benlik sunumu için kullanılan en önemli yer profil fotoğrafıdır. Yeni gelinler ise profil fotoğraflarında %31,3'lük bir oranla evlerinde kullandıkları bir eşyanın görselini profil fotoğrafı olarak kullanırken %25'i içinde kendilerinin de yer aldığı bir aile fotoğrafı kullanmaktadır. Katılımcıların çoğu yaptığı paylaşımların içeriğine uygun olarak ev dekorasyonunu ön plana çıkartan profil resmi seçerken içinde kendisinin de olduğu aile fotoğrafı paylaşan kullanıcılar benlik sunumlarına aile ilişkilerini de dahil etmişlerdir.

Kategori	n	%	x	ss
Her gün	19	59,4	1.47	.671
Birkaç Günde Bir	12	37,5		
İki Haftada Bir	1	3,1		
Toplam	32	100		

Tablo 13: Yeni Gelinlerin Fotoğraf Paylaşım Sıklığı

Katılımcıların %59,4'ü her gün fotoğraf paylaşarak Instagram'ı aktif olarak kullanmaktadır. Sosyal medyada sık paylaşım yapmak görünürlüğü ve bu sayede de popülariteyi arttırdığı için her gün fotoğraf paylaşımı yapan yeni gelinler sosyal medyayı kurallarına uygun kullanmaktadır.

Kategori	n	%	x	ss
1 Defa çekip paylaşıyorum	1	3,1	253	.803
1-5 fotoğraf çekip içinden seçiyorum	18	56,3		
5-10 fotoğraf çekip içinden seçiyorum	8	25,0		
10'dan fazla fotoğraf çekip içinden seçiyorum	5	15,6		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 14: Yeni Gelinlerin Paylaştıkları Fotoğrafları Çekim Tekrarı

Katılımcıların %56,3'ü Instagram'da paylaşacakları fotoğrafları 1-5 tekrarda çektiklerini ve bu çekilen fotoğraflardan en iyisini seçerek paylaştıklarını belirtmişlerdir.

Süre	n	%	x	ss
5 Dakikadan az	7	21,9	209	.734
5-10 Dakika arası	15	46,9		
10 Dakikadan fazla	10	31,3		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 15: Yeni Gelinlerin Fotoğraf Çekimi İçin Harcadığı Zaman

Katılımcıların yoğunlukla 1-5 tekrar çektiği fotoğraflar için %46,9'u 5-10 dakika arası fotoğraf çekimine zaman harcamaktadır.

İfadeler	Cevap Seçenekleri										N	S
	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katlıyorum		Kesinlikle Katlıyorum			
	N	%	n	%	n	%	n	%	n	%		
Paylaşımlarım diğer insanlara ilham olsun diye profilimi herkese açık tutuyorum.	6	18,8	2	6,3	2	6,3	2	6,3	20	62,5	32	1,641
Instagram'daki paylaşımlarım gerçek kişiliğim hakkında bilgi verir.	3	9,4	1	3,1	2	6,3	8	25,0	18	56,3	32	1,273
Instagram sayesinde daha sosyal oldum.	7	21,9	2	6,3	9	28,1	3	9,4	11	34,4	32	1,550
Instagram'da kendi hakkımdaki bilgileri açıklarım	6	18,8	5	15,6	8	25	4	12,5	9	28,1	32	1,483
Kim olduğumu samimi bir şekilde Instagram'da sunarım.	6	18,8	1	3,1	4	12,5	7	21,9	14	43,8	32	1,533

Tablo 16: Instagram Kullanım Anketi

Araştırmaya katılanların %62,5'i paylaşımlarımla ile diğer insanlara ilham olmak için profillerini herkese açık tuttuklarını belirtmiştir. Katılımcıların %56,3 Instagramdaki paylaşımlarının gerçek kişiliklerini yansıttığını düşünürken %34,4'ü Instagram sayesinde daha sosyal olduklarını belirtmişlerdir. Katılımcılar kendi haklarındaki bilgileri Ins-

tagram'da açıklama konusunda birbirine yakın cevaplar verirken %28,1'i bu görüşe katılmıştır. Katılımcıların %43,8'i Instagram'da yaptıkları paylaşımlarla kim oldukları hakkında samimi bir şekilde bilgi verecek paylaşımlar yaptıklarını belirtmişlerdir.

Değiştirilmiş Benlik Sunumu Taktikleri Ölçeği Bulguları

Bu ölçek ile Instagram'daki yeni gelinlerin benlik sunumlarını örnek davranış sergileme, kendini sevdirmeye, niteliklerini tanıtmaya, kendini acındırma ve tehdit oluşturma davranışlarından hangisi üzerine kurdukları tespit edilmeye çalışılmış olup bulgular şu şekildedir:

Örnek Davranış Sergileme	N	%	<i>x</i>	<i>ss</i>
Kesinlikle Katılmıyorum	4	12,4	3,30	1,29
Katılmıyorum	5	15,7		
Kararsızım	8	25,1		
Katılıyorum	9	28,1		
Kesinlikle Katılıyorum	6	18,7		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 17: Yeni Gelinlerin Örnek Davranış Sergileme Davranış Ortalamaları

Araştırmaya katılan 32 yeni gelinin %12,4'ü Instagram'da benlik sunumu taktiklerinden örnek davranış sergiliyorum ifadesine kesinlikle katılmamaktadır. Katılımcıların %15,7'si örnek davranış sergiliyorum ifadesine katılmıyorum cevabını verirken %25,1'i kararsız olduğunu ifade etmiştir. Instagram'da yaptığı paylaşımlarla örnek davranış sergiliyorum diyen katılımcıların ortalaması %28,1 olup, kesinlikle örnek davranış sergilemek için Instagram'da paylaşım yapan katılımcıların ortalaması ise %18,7'ye karşılık gelmektedir. Bu sonuçlar doğrultusunda katılımcıların %46,8'i yaptıkları paylaşımlarla örnek davranış sergilemeyi amaçladıklarını tespit edilmiştir.

Kendini Sevdirme	N	%	x	ss
Kesinlikle Katılmıyorum	14	43,8	1,97	,870
Katılmıyorum	8	25,1		
Kararsızım	10	31,1		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 18: Yeni Gelinlerin Benlik Sunumu Taktiklerinden Kendini Sevdirme Taktiği Ortalamaları

Yeni gelinler Instagram’da sergilemiş oldukları benlik sunumu taktiklerinden kendini sevdirmeye taktiği için hazırlanan sorulara %43,8’i kesinlikle katılmıyorum, %25,1’i katılmıyorum ve %31,1’i kararsızım cevabını vermiştir. Bu sonuçlar doğrultusunda yeni gelinlerin yaptıkları paylaşımlarla benlik sunumlarını kesinlikle kendilerini sevdirmek gibi bir amaç üzerine kurmadıkları tespit edilmiştir.

Tehdit Davranışı	N	%	x	ss
Kesinlikle Katılmıyorum	30	93,8	1,10 ,	442
Katılmıyorum	1	3,1		
Kararsızım	1	3,1		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 19: Yeni Gelinlerin Tehdit Davranışı Benlik Sunumu Taktiği Ortalamaları

Yeni gelinler, Instagram’da sergilemiş oldukları benlik sunumu taktiklerinden tehdit davranışı için hazırlanan sorulara %93,8’i kesinlikle katılmıyorum, %3,1’i katılmıyorum ve %3,1’i de kararsızım cevabını vermiştir. Bu doğrultuda sosyal medyadaki fenomen grupları üzerine yapılacak olan ve benlik sunumu inceleyen araştırmalardan tehdit davranışı kategorisini çıkartabileceğimiz sonucuna varabiliriz.

Kendini Acındırma	N	%	x	ss
Kesinlikle Katılmıyorum	16	50	1,63	,702
Katılmıyorum	13	40,7		
Kararsızım	2	6,2		
Katılıyorum	1	3,1		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 20: Yeni Gelinlerin Kendini Acındırma Benlik Sunumu Taktiği Ortalamaları

Yeni gelinler, Instagram’da sergilemiş oldukları benlik sunumu taktiklerinden kendini acındırma taktiği için hazırlanan sorulara %50’i kesinlikle katılmıyorum, %40,7’i katılmıyorum, %6,2’si kararsızım ve %3,1’i katılıyorum cevabını vermiştir. Bu da yeni gelinlerin benlik sunumu için kendini acındırma taktiğini kesinlikle kullanmadıklarını göstermektedir.

Cevap Seçenekleri	N	%	x	ss
Kesinlikle Katılmıyorum	8	25	2,27	1,05
Katılmıyorum	12	37,5		
Kararsızım	7	21,8		
Katılıyorum	4	12,6		
Kesinlikle Katılıyorum	1	3,1		
Genel Toplam	32	100		

Tablo 21: Yeni Gelinlerin Niteliklerini Tanıtma Benlik Sunumu Taktiği Ortalamaları

Yeni gelinler, Instagram’da sergilemiş oldukları benlik sunumu taktiklerinden niteliklerini tanıtma taktiği için hazırlanan sorulara %25’i kesinlikle katılmıyorum, %37,5’i, katılmıyorum, %21,8’i karar-

sızım, %12,6'sı katılıyorum ve %3,1'i kesinlikle katılıyorum cevabını vermiştir. Bu cevaplar doğrultusunda yeni gelinler benlik sunumunda bir nebze de olsa niteliklerini tanıtmaya taktiğini kullanmış olsa da genel manada benlik sunumlarını niteliklerini tanıtmaya üzerine kurmadıkları tespit edilmiştir.

Anket Bulgularından Elde Edilen Verilerin Yorumlanması

Instagram kullanım ölçeği sayesinde elde edilen bulgular ışığında varılan sonuçları şu şekilde özetleyebiliriz:

Instagram'daki yeni gelinlerin benlik sunumu üzerine yapılan bu araştırma sonucunda ulaşılan demografik özelliklere göre katılımcıların yaş ortalamasının %43,8 ile 26-30 arasında olduğu, %78.1'inin büyük şehirde yaşadığı, eğitim düzeylerinin %46.9' ile lise mezunu olduğu, %68.8'inin ev hanımı olduğu, %68.7'sinin çocuk sahibi olduğu ve evlilik sürelerinin %40.6 ile 4-6 yıl arasında olduğu tespit edilmiştir. Bu bilgilere baktığımızda evlilik sürelerinin 4-6 yıl arasında çıkmasının nedenini evliliklerin bu süre içerisinde monotonlaştığı ve bu nedenle özellikle çalışmayan evli kadınların kendilerini yani benliklerini sunabilecekleri yeni alanlar araması ve sosyal medyanın da buna uygun ortam sağlaması etkili olmuştur diyebiliriz. Yeni gelinlerin çoğunun lise mezunu olması ve günümüzde bu eğitim düzeyinin düşük bulunması bu kadınları farklı alanlarda başarılıyız demeye itmiş olabilir. Çünkü çalışmayan ve lise mezunu olan evli bir bayanın hayatı genelde evi ve evde yaptıkları ile ilgili olduğu için bu alanda ne kadar iyi olduğunu gösteren paylaşımlar yaparak benlik sunumu gerçekleştirmektedir. Katılımcıların çoğu büyük şehirlerde yaşadıklarını belirtmişlerdir. Büyük şehrin insanı yalnızlığa itmesi ve çalışma hayatında aktif olmayan bir kişinin kendine sosyal medya mecraları üzerinden bir uğraş araması oldukça normaldir. Yeni gelin profilleri incelenirken evlerin çok düzenli, temiz ve masalsı oldukları tespit edilmiştir. Ancak katılımcıların %68,7'si çocuklu olduklarını belirtmişlerdir. Çocuklu bir evin bu denli düzenli olması paylaşılan fotoğrafların

kurgu olma ihtimalini güçlendirmektedir. Ayrıca evlerin dekorunda kullanılan pembe tonlarının yoğunlukta olması da çocuklu bir ev için masalsı bir ortam oluştururken bu ortamda yetişen çocukların gerçek hayatla bağlarının kopmasına neden olabilir.

Araştırma sonucunda yeni gelinlerin %46.9'unun günde 4-6 saati internette geçirdiği, %56.3'ünün günde 1-3 saati Instagram'da geçirdiği ve bu süre içerisinde %37.5'nin günde 11-15 defa Instagram'a girip çıktığı bilgilerine ulaşılmıştır. Paylaşılan fotoğraflara baktığımızda aşırı düzenli ve temiz evler görmekteyiz. Üstelik katılımcıların çoğu çocuklu olduklarını belirtmişlerdir. Bu denli düzenli bir eve sahip olan ev hanımlarının üstelik çocuklu olmalarını da göz önünde bulundursak internet ve sosyal medyada bu kadar çok vakit geçirmek için nasıl zaman buldukları sorgulanması gereken bir konudur. Bu da yine paylaşılan fotoğrafların gerçekten çok kurgu olduğu düşüncesini akıllara getirmektedir. Instagram kullanım ölçeğinden elde ettiğimiz verilerle yeni gelinlerin demografik ve sosyo ekonomik durumları hakkında bilgi edinmiş olmakla birlikte yaptıkları paylaşımlarla bu ankete verdikleri sonuçları karşılaştırdığımızda benlik sunumlarını bir kurgu üzerine oturttukları ve gerçek bir benlik sunumundan ziyade idealize edilmiş bir benlik sunumu gerçekleştirdikleri sonucuna varılmıştır.

Benlik sunumu taktikleri ölçeği ile elde edilen bulgular sonucunda ise yeni gelinlerin benlik sunumlarını örnek davranış sergilemek amacıyla gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir. Bu da yeni gelinlerin yaptıkları paylaşımlarla ev işlerinde, yemek ve sofrayı düzeni bilgisi hususunda ve daha pek çok konuda sıradan ev hanımlarından farklı olduklarını göstermek amacıyla yani diğer kadınlara örnek olma amacıyla benlik sunumu gerçekleştirdiklerini göstermektedir. Örnek davranış sergileme, kendini sevdirmek, kendini acıdırma, tehdit davranışı ve niteliklerini tanıtmaya başlıklı benlik sunumu taktiklerinin eğitim durumuna, gelir düzeyine, çocuk sayısına ve evlilik süresine göre karşılaştırılmasında ise anlamlı bir farklılık göstermediği belirlenmiştir.

Sonuç

İnsan hayatı boyunca hep kendisini diğerlerine anlatma ihtiyacı duyar. Yani "ben kimim?" sorusuna verdiği cevabı hem diğerlerinden duymak ister hem de verilen cevaplara göre kendisini şekillendirir. Bu doğrultuda doğuştan gelen bir özellik olmayan benlik, kişinin kendini fark etmesi ve diğerleri ile iletişime girmesi ile oluşmaktadır. Kendini tanıma ve iletişim yoluyla oluşan benliğin dışı vurumu ise kişinin benlik sunumunu göstermektedir. Birey doğal bir şekilde farkında olmadan benlik sunumunu gerçekleştirebildiği gibi bilinçli olarak, başarılı yönlerini vurgulayacağı şekilde de benlik sunumu gerçekleştirebilmektedir. Birey aslında olmak istediği kişiye dönüşmesi zorsa kendisini olmak istediği kişi gibi gösterme çabasına girecektir. Yüz yüze iletişim anlık olarak gerçekleştiği için kişi kendisini her daim olmak istediği kişi gibi gösteremeyebilir. Yani planlanmış bir benlik sunumu gerçekleştiremeyebilir. Ancak sosyal medya araçları planlanmış benlik sunumu için oldukça uygun ortamlardır. Çünkü birey sosyal medyada idealindeki "ben" olarak rahatlıkla iletişime geçebilmektedir. Pek çok nedenle birlikte bu neden de kişilerin sosyal medyayı yaygın olarak kullanmalarında oldukça etkilidir. Yapılan literatür taraması ve alan araştırması göstermektedir ki sosyal medya mecraları benlik sunumu için bir sahne konumundadır. Bireyler bu mecralarda kendileri ile ilgili önceden planladıkları mesajları paylaşarak benlik sunumu gerçekleştirmekte ve çok fazla kişinin dikkatini çekebilmektedir. Birey sosyal medyada yaptığı paylaşımlar için ne kadar çok kişiden olumlu geribildirim alırsa o derece iç tatmine ulaşacaktır. Bu araştırmada yapılan literatür taraması ve saha araştırması sosyal medyanın kişilerarası iletişimde etkili olduğunu ve bireylerin sosyal medyada benlik sunumu gerçekleştirdiklerini ortaya koymaktadır.

Araştırma sonucunda yeme içme sunumları, ev dekorasyonları, temizlik önerileri, aile ve sosyal çevreleri ile olan iletişimleri hakkında yaptıkları paylaşımlarla adlarından yeni gelin olarak söz ettiren Instagram kullanıcılarının paylaşımları ile örnek davranış sergilemek için

benlik sunumu gerçekleştirdikleri tespit edilmiştir. Yeni gelinlerin benlik sunumlarını ise kesinlikle tehdit davranışı üzerine kurmadıkları saptanmıştır. Yeni gelinler örnek davranış sergileme üzerine benlik sunumu gerçekleştirirken geleneksel ev hanımına uygun temiz ve düzenli bir eve sahip olduklarını, yaptıkları yeme içme sunumları ile yemek bilgisi ve sofraya düzeni konusundaki maharetlerini, çocuk sahibi olmalarına rağmen ne kadar başarılı bir ev hanımı ve anne olduklarını ve pembenin tonlarıyla döşedikleri evlerinden masalsı bir hayat sürdürdüklerini vurgulamaktadır. Aynı zamanda sosyal medyayı aktif olarak kullandıkları için geleneksel ev hanımlığının yanı sıra modern zamana uygun sosyal kadın rolü üstlenerek de örnek davranış sergileme üzerine bir benlik sunumu gerçekleştirmektedirler.

Araştırma sonucunda edindiğimiz bulgular ışığında evlilik süresinin çoğunluğunun 4-6 yıl aralığında çıkmasının nedenini evliliğin bu süreye ulaştığında monotonlaşması ve özellikle ev hanımı olan kadınların evliliklerini devam ettirebilmek, kendi benliklerini ispatlayabilmek amacıyla yeni arayışlar içerisine girmeleri olarak yorumlayabiliriz. Ancak bunun haricinde evlilik süresinin bu şekilde çıkmasında yeni gelinlerin evlilik yıllarının ortalaması ile Instagram'ın popülerliğinin aynı zamana denk gelmesi de etkili olmuş olabilir.

Araştırmaya katılanların paylaştıkları fotoğraflarda evlerinin aşırı düzenli ve masalsı bir görüntüye sahip olması dikkat çekmektedir. Fakat katılımcıların çoğunun çocuk sahibi olmaları nedeniyle çocuklu bir evin bu denli düzenli olması paylaşılan fotoğrafların kurgulanmış olabileceğini göstermektedir. Bu doğrultuda Instagram'ın yeni gelinlerinin benlik sunumlarını kurgulayarak gerçekleştirdikleri sonucunu varabiliriz. Katılımcıların çoğunun ev hanımı olması, aktif çalışma hayatında yer almadıklarından benliklerini sunacak ortam bulamamışlardır. Bu nedenle de ev işlerinde, aile ve sosyal ilişkilerinde ne kadar iyi olduklarını gösterebilecekleri ve bu konuda örnek olabileceklerini düşündükleri için bu tarz paylaşımlar yapma yoluna gitmiş oldukları sonucuna varabiliriz.

Bu araştırma sosyal medya alanında yapılacak olan çalışmalara kaynak oluşturacak niteliktedir. Sosyal medyada yapılan benlik sunumu üzerine yapılacak çalışmalara da ışık tutacaktır. Aynı zamanda çalışmamızın örneklerini oluşturan yeni gelinlerin fenomen bir grup olması sosyal medyadaki fenomen gruplar üzerine yapılabilecek araştırmalara da yol gösterecektir. Özellikle araştırma kısıtlarında değindiğimiz ve yaşanan sıkıntılar bu tarz bir grup üzerine çalışacak olan araştırmacıların önceden önlem almaları için önemli bilgiler içermektedir.

Yeni gelinlerin benlik sunumu üzerine yapmış olduğumuz bu çalışma iletişim haricinde psikoloji biliminin de alanına girmektedir. Bu nedenle bu araştırma iletişim bilimleri haricinde psikoloji ve sosyal psikoloji alanlarına da kaynaklık edebilecek niteliktedir.

**ŞİDDETİN PORNOGRAFİSİ:
SEVGİ KURAMI BAĞLAMINDA
"SEN ANLAT KARADENİZ" DİZİSİ İNCELEMESİ**

Esra DEMİRCİ¹

*"Bir kadın bize çiçekleri sevdiğini söylese,
ama onları sulamasa, çiçekleri sevdiğine inanmayız.
Sevgi sevdiğimiz şeyin yaşaması, gelişmesi için duyduğumuz etkin ilgidir."*
Erich Fromm

Öz

Bu çalışmanın amacı, Erich Fromm'un sevginin ve şiddetin kaynağı nazarıyla sevgi duygusunun yanlış uygulanması sonucunda ne gibi zararlar doğurduğu sorusuna cevap bulmaktır. Bireylerin, sevgi kavramını yanlış ve eksik anlamlandırmasının oluşturacağı paradigmalara bireyler üzerindeki etkisi, şiddeti doğurur mu sorusu; Sen Anlat Karadeniz dizisinin ilk 5 bölümü (en çok reytingi aldığı için); "sevgi, şiddet ve sadist" başlıklar altında Erich Fromm'un sevgi ve şiddetin kaynağı savı bağlamında incelenerek yanıtlanmaya çalışılmıştır. Sevginin yanlış yorumlanmasının bireylerin hayatındaki negatif etkisi, dizideki roller aracılığıyla ortaya konulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Sevgi, Şiddet, Sadist, Sen Anlat Karadeniz, Erich Fromm*

1- Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Kişilerarası İletişim Anabilim Dalı, Araştırma Görevlisi.

Giriş

İnsanlığın var oluşunun sevgi ile mümkün olduğu gerçeğini teolojik metinlerde bulmak mümkündür. Sevgi bireye haz, mutluluk, huzur, bereket, var olma duygularını bahşeder. Tek bir duygunun birçok hissi içinde muhteva etmesi ancak ontolojik olarak varlığın özünde olması ile mümkündür. İnsanın, ontolojik anlamı olan sevgi duygusunu varlık tözünden uzaklaştırması onu, sevginin karşıtı olduğuna inandığı duygulara erdirmiştir. Birey sevgiden(özünden) uzaklaştıkça varlığını ispat etmek durumunda kalmış ve sevgiyi hissedebilmek için zorlama duygularının peşinde hayat sürmeye başlamıştır. Burada varlığın süreci aktarılırken detaylı bilgi veriliyor olmasının nedeni hayatın bütün özünün sevgi ile ortaya çıkmış olmasıdır.

Sevgi öznel iletişimin varlığını idame ettirebilmesi için önemli araçlar arasındadır. Bireylerin toplu yaşam alanlarında sevgi duygusu olmadan yaşaması düşünülemez. Ancak sevginin koruma, destekleme, şefkat, önem verme vb hislerinden farklı olarak, anksiyeteye neden olacak aşırılıkta bağlılık hissi, bağımlılık ve kıskanma sonucunda şiddetli davranışları gözlemlemek mümkündür. Bu durum sevginin yanlış yorumlanmasının sonucudur. Bireylerin, kendilerine şiddet uygulamış insanlardan uzaklaşma cesaretini gösterdikten sonra dahi yaşamış oldukları durum, diğer insanlarla ilişki kurarken zorluk yaşamalarına neden olmaktadır. Sevgi, Erich Fromm'a göre, birçok aşamayı ve detayı içinde barındıran bir olgudur. Heves ile karıştırıldığı için birey ötekine zarar veren davranışlarda bulunabilmektedir.

Yapılan araştırmada, Sen Anlat Karadeniz dizisindeki ana karakterler, Erich Fromm'un Sevgi ve Şiddetin Kaynağı savı kullanılmaktadır. Sevginin kavramsal içeriğinin yanlış anlamlandırılmış olması, bireyin sevgi duyduğu varlığa sahip olma güdüsüyle davranmasına neden olmaktadır. Sahip olma terimi nesnel varlıklar için geçerlidir. İnsana sahip olmak mümkün değildir. * Bu bağlamda, dizi karakterleri incelenecektir.

* Kadına şiddet konusunu ele almış bir dizi üzerine yapılan bu çalışmada, kadın çalışmalarından bahsedilmemesinin nedeni; bugüne kadar yapılmış çalışmalardan farklı bir söz, bir ses üretmiş olmak içindir.

YÖNTEM VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Yöntem

Bu çalışmanın araştırma konusunu, 2018 yılında tv dizisi olarak yayınlanan ve 3 sezon süren “Sen Anlat Karadeniz” dizisinde pornografik şiddetin yoğun olduğu ve en çok reyting aldığı 1. Sezondaki ilk 5 bölümü oluşturmaktadır. Sen Anlat Karadeniz dizisi bölümleri, Erich Fromm’un sevginin ve şiddetin kaynağı kitabının perspektifinde incelenecektir. Bu bağlamda bireyi şiddete iten sebepler, şiddetin nesnelliği ve pornografik şiddetin neden olduğu sorunlar ele alınacaktır. Şiddet olgusunun gerçekliğinin bireyler üzerindeki yıkıcı etkisinin kaynağı; bireylerin sevgisiz mi, yoksa sevgiyle mi yetiştirildiğinin ya da aile içi şiddete maruz kalan çocukların çevresi ile kurduğu ilişkinin nasıl olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Sevgi, şiddet kavramlarının kaynağı ve sadizm ilişkisi dizideki; Nefes, Vedat, Eyşan, Tahir karakterleri üzerinden incelenecek ve yorumlanacaktır.

KAVRAMSAL ÇERÇEVE: SEVGİ KURAMI VE ŞİDDET

Sevgi Kuramı

Erich Fromm’a göre; sevgi, sanattır ve her sanat eserinde olduğu gibi sevginin de ortaya çıkması bilgi ve çaba gerektiren bir eylem olmaktadır. Gündelik hayatta bireyler sevgiyi, rastlantılara kalmış, şans yardım ederse hissedeceği pozitif duygular ile karıştırmaktadır. Ancak sevgi, sanat ürününün ortaya çıkartılması sürecine ihtiyaç duyan bir eserdir (Erich Fromm, 1995,10). Sevginin öğrenilen bir olgu olmadığı düşüncesi onu yetkinlik savı olma fikrinden uzaklaştırmaktadır. Oysa sanat eseri icra etmek için önce onu öğrenmek ve sonra da uygulamaya geçmek gerekmektedir. İnsanlar eksik oldukları yetenekleri öğrenerek hayatlarına devam ederken, sevgi duygusunun olağan süreçte halihazır ortaya çıkması beklenmektedir. Birey, ilk hayal kurulumlarını yüklenilen anlam ve kavram ilişkisi tutarsızlığı bağlamında yaşamaktadır. Fedakârlık beklentisi, her durumda desteklenir olma

düşüncesi bireyi sevginin nesnelliğinden uzaklaştırmaktadır (Fromm, 1995: 11-15).

İnsanlığın var oluşunun sevgi ile mümkün olduğu gerçeği teolojik metinlerde belirtilmiştir.

Sevgi bireye haz, mutluluk, huzur, bereket, var olma duygularını bahşeder. Tek bir duygunun birçok hissi içinde muhteva etmesi ancak ontolojik olarak varlığın özünde olması ile mümkündür. İnsanın, ontolojik anlamı olan sevgi duygusunu varlık tözünden uzaklaştırması onu, sevginin karşıtı olduğuna inandığı duygulara erdirmiştir. Birey sevgiden(özünden) uzaklaştıkça varlığını ispat etmek için çeşitli yollara başvurmak ihtiyacı hissetmektedir. Birey yönetemediği duygularını yansıtırken zarar verme seçeneğini kullanarak, duygularla baş edebileceğini düşünmektedir.

İnsan dışı canlıların(hayvanlar) sevgi ile kurdukları bağlantı sadece bağlılığı ifade etme aracı olarak görülmektedir. Ancak insan varoluşunun temelini, içgüdüsel anlamlara yükleyerek hayatına devam ettirmektedir. Anlam arayışı, bireyi yalnızlıktan korkmaya itmektedir. Çünkü birey yalnızlığı, varlığını tamamlayamadığı düşüncesi nedeniyle, yoksunluk hissiyle bağdaştırmaktadır. Birey sevgi ihtiyacını karşılarlarken yalnızlık sorununa cevap arayışında olmaktadır. Yalnızlık tatmini için sevgisiz gerçekleştirilen cinsel birliktelik, yalnızlığa geçici çözüm sağlamaktadır. Ancak bu durum, haz sonrası yalnızlığın katlanarak artmasına neden olmaktadır (Fromm, 1995: 17-20).

Bireydeki artan yalnızlık duygusunun getirmiş olduğu sevgi beklentisi, kölelik ilintisi içerebilecek saplantılara neden olabilmektedir. Kişi kendi benliğinin ötesindeki hayata dahil olmak, içinde bulunduğu toplulukta kabul görebilmek için gerçek olmayan tavır ve davranışlar sergileyebilmektedir. Bu davranışlar bireyin yoksunluk hissini bastırmasına aracılık etmektedir. Birey böylece toplumda kabul göreceğine ve yalnızlık duygusunun ortadan kalkabileceğine inanmaktadır. Ancak bu davranışları birey içselleştirmedeği için, sevgi gerçekleşmemiş olmakta ve yoksunluk hissi ortadan kalkmamaktadır.

“Sevgi sanattır” ifadesine dönülecek olursa, sanattan zevk alınabilmesi için sanata dair bir şeylerin öğrenilmiş olması gerekmektedir. Sevginin sanatsallığı, onun yaratıcı güç olduğunu, bir itkiye sahip olması gerektiğini göstermektedir. Sevginin nesnelliğinin ve birey öz ilişkisi bağlantısı ile bireyin tözünü ortaya çıkartacak gücü muhteva etmiş olması gerekmektedir. Sevgi etki uyandıramıyorsa ve anlam karşılığını bulamıyorsa, bu sevginin güçsüz olduğunu göstermektedir. Gördüğü karşılığa rağmen, karşısındakini kullanmayan, sadece almayı talep etmeyen ve zarara maruz bırakmadan verme yetisini kullanabilen, özlerinde taşıdıkları güven duygusuna ve kendilerine inanarak yaşama yetkinliğine erişen bireyler olmaktadır. Sevgi sadece verme yetisi ile açıklanamayacak temel muhtevaları da içinde barındırmaktadır; ilgi, sorumluluk, saygı ve bilgidir. İlgi sevginin en temel gereksinimidir. Sevdığı şeye ilgi duymayan bireyin sevgisinden söz etmek mümkün değildir. Erich Fromm *“Çiçekleri sevdiğini söyleyen bir kadın, çiçekleri sulamasa onları sevdiğine inanmayız. Sevgi sevdiğimiz şeyin yaşaması, gelişmesi için duyduğumuz yetkin ilgidir”* demektedir (Fromm, 95: 31-32). İlgi en çok anne çocuk ilişkisinde görülmektedir, bağlanma sorununu aşabilmesi, özünde sevginin temelini kavrayabilmesi için bebeğin ilgi görmesi gerekmektedir. Yetişkin bireylerin de güçlü sevgiye ait olduklarını anlayabilmeleri için ilgiden mahrum olmadıkları ilişki yaşıyor olmaları gerekmektedir (Fromm, 95: 32). İlgi, ötekinin sorumluluğunu da beraberinde getirmektedir. Bugün sorumluluğa yüklenilen anlam, birileri tarafından atanmış görev olarak anlaşılmaktadır. Ancak sorumluluk, diğerlerinin ihtiyaçlarına verilen karşılıktır. Yetişkin ilişkisinde sorumluluk, partnerinin ruhsal ihtiyaçlarına karşılık verilmesi olmaktadır. Ancak sorumluluğun olumsuz kullanımı saygıdan uzaklaşmayı doğurmaktadır. Saygı noksanlığı da saplantı ve zorbalığa dönüşebilmektedir. Saygı kavramının muhtevalarında bireyi olduğu gibi kabul etme düşüncesinin bulunması gerekmektedir. Korku ve çekimne duyguları “saygı” kavramının içerisinde bulunmamaktadır. Birey sevdiği kişinin gelişmesini, kendisinden ayrı özne benliğine hizmet eden bir hayat yaşamasını ve sevgisine bağımlı ol-

masrı istemeyecektir. Karşısındaki kişiye nesne olarak bakamayacak, kendi zevklerine hizmet eden "hizmetçi" ya da hayat yokuşunda basamak olarak görmeyecektir. Saygının ön koşulu bağımsızlıktır. Ancak saygı ilgiyi de doğurmaktadır. Bilgi olmadan ilgi ve sorumluluk bireyi bağımlılığa sürükleyebilmektedir. Bu bağlamda ilginin doğurmadığı, bilginin ve sorumluluğun gerçekliğinden söz etmek mümkün değildir.

Sevginin kavramsal içeriğinin sığ ve eksik anlamlandırılmış olması, bireyin sevgi duyduğu varlığa sahip olma güdüsüyle davranmasına neden olmaktadır. Sahip olma terimi nesnel varlıklar için geçerlidir. Ontolojik varlıklara sahip olmak mümkün değildir. Birey tanıdığı, tanımak için çaba harcadığı, öğrendiği, bildiği varlığa ilgi duyar. Ancak öğrenmek için de öncesinde ilgi duyması gerekmektedir. Sevginin tamamlanması için gerekli olan hisler yapbozun parçaları gibi tamamlanmadan hakiki sevgiden söz etmek mümkün olmamaktadır. Bireyin içerisindeki öğrenme merakı, ilgi ve bilgi ile desteklenmediğinde sadistliği ortaya çıkarmaktadır. Çünkü salt öğrenme merakı, bilgiye erişmek için her yolu mübah kılabilen haklı kendinde görebilmektedir. Birey sevdiğini iddia ettiği varlığı tanıyabilmek için ona zarar vermeyi bile göze alabilecek hatta onu öldürebilecek kadar vahşileşebilecektir.

Şiddet

a) Sadist

Sevgi sanatının icra edilebilmesi için gerekli koşulların yerine getirilmesi gerekmektedir. Bu koşullar, bireyi yoksunluk hissinin yarattığı genilimden uzaklaştırarak, bireye ruhsal doygunluk ve rahatlama vermektedir. Ruhsal doygunluk yaşayan birey, birlikte yaşadığı diğerinin hukukuna saygı duymaya başlamaktadır. Birlikte yaşama eylemi bireylerin ortak alanda uyguladığı davranış sorunlarını da doğurmaktadır. Bireylerin yanlış sevgi anlayışı, doyurulamamış öz benlik ötekine

zarar vererek tatmin olmaktadır. Sadist, mutlaka, yanlış duygularını aktaracak kurban bulmakta ve kendisini destekleyecek birine de ihtiyaç duymaktadır.

Sadist kavramının iki anlamı bulunmaktadır; “cinsel birleşim sırasında fiziksel acı çekirme alışkanlığı bulunan ya da başkalarına fiziksel acı çektirerek cinsel doyuma ulaşma sapkınlığı olan (kimse) ve başkalarına fiziksel ya da ruhsal acı çekirtmekten zevk alan (kimse)” (Google).

Cinsel sadizm tanısının konulabilmesi için kullanılan Mental Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı (DSM IV-TR)’na göre, belirlenen ölçüler (Balcıoğlu vd, 2012: 59):

“1- En az 6 aylık süre boyunca kişinin, başka birinin psikolojik ya da fiziksel olarak ıstırap çekmesi eylemi ile ilgili yoğun, cinsel yönden uyarıcı fantezilerinin, cinsel dürtülerinin ya da davranışlarının yineleyici bir biçimde ortaya çıkması ve buna onay vermeyen birine karşı bu cinsel dürtülerine göre davranması,

2- Bu kişinin cinsel dürtüleri ya da düşlemlerinin belirgin bir sıkıntıya ya da kişilerarası soruna neden olması”dır.

Birey birlikte yaşadığı kişiye çeşitli sorunlu anlamlar yükleyerek onu kendisinin parçası haline gelmesini beklemekte ve yalnız, bunalmış haline diğer bireyi sığınak yaparak kurtulmaya çalışmaktadır. Ancak sadiste sığınan, onun yanında isteyerek kalan kişi de sadist gibi sorunlu ve bağımlıdır. Birbirinden ayrı düşünülemez, ancak sadist, kendini yüceltmek için kendisine koşulsuz dayanan mazoşiste ihtiyaç duymaktadır. Sadist emir verir, mazoşist emirlerini yerine getirir (Fromm, 95: 27).

Birey sevginin etkin olma gerçeğini edilgen olma ile karıştırabilmektedir. Edilgen olmak, faaliyette bulunmamak demektir, ancak etkin olmak aktif çabalamayı gerektiren unsurdur. Etkin olmak için birey verme eylemini gerçekleştirmelidir. Verme davranışı, sevme yetisinin, özsaygının, coşkun duyguların temsilidir. Verme eylemini gerçekleştiremeyen birey kaybetme korkusuyla hareket eden,

davranışlarını kısırlaştıran, yoksunluk hissinde bulunmaktadır (Fromm, 95: 28-32).

Sadist verme etkinliğini karşı taraftan zorla alma yoluyla elde eder. Kişiliği gelişemeyen, huzursuzluğunun öznesi olduğunun idrakine varamayan sadist kişilik zarar verirken etkindir, çünkü yetkin hissetmesi için alması, doyması gereken hisler bulunmaktadır. Yoksunluk hissini ancak bu edimlerle aşabileceği inancında davranış sergilemektedir. İstedikini alma onun için saplantılı güdü haline gelmektedir. İstedikini nza yolu ile gerçekleştiremediğinde zorlama, taciz, zorbalık, baskı ve şiddet yollarını tercih edebilecektir. Sadist şiddeti ve diğer zarar verici güdülerini benlik özündeki yoksunluk duygusunu bastırmak için kullanabilecektir.

b) Şiddet

Şiddet olgusunun ne olduğu, şiddetin neden uygulandığı sorusuna cevap aramaya çalışmak şiddetin nesnelliği açısından önemli bakış açısı olmaktadır. Şiddetin ilk insanla başlamış olması, meşru argümanını oluşturmak için kurulan zeminin sağlamlığını ifade ediyor gibi görünse de yıkıcılığın önüne geçilememiş muhtevasını da barındırmaktadır. Şiddet, birey üzerinde zarar veren, zorlayan, yıkıcı etkiye sahiptir. Şiddet olgusu kavramının muhtevasında pozitif anlam barındırmamaktadır.

Şiddet olgusunun kavramsal içeriği ile birçok disiplin; psikoloji, sosyoloji, antropoloji, ilgilenmektedir. Şiddet, diğer canlıya karşı sert, katı, kaba, zorbaca davranışlarla gücünü kullanmaktır (Ünsal, 1996: 29) Şiddet uygulamak ise, bireylerin öz benliğine saldırarak onu sosyal hayatta eksik, yoksun bırakmaya neden olan davranışlardır. Saldırına uğrayan bireylerin toplum içindeki güvenlik ihtiyacı zedelenmektedir. Şiddet bireyin öz benliğindeki gücünün negatif dışavurumu olarak da adlandırılabilir.

Rene Girard'a göre, insan ötekini arzusunu taklit etmektedir. Başkalarının ulaşmak istediğine, kavuşma özlemi duymaktadır birey. Sahiplenme mimesi (taklidi) bireyler arası çatışmayı ortaya çıkarmaktadır. Mimetik (taklitçi) rekabet, şiddet olgusunun ana kaynağı olarak görülmektedir. Ancak burada belirtilen, arzu duyulan şeyin nesne olmadığıdır (Han, 2018: 21).

Bandura'nın şiddet tanımına göre, insanın saldırgan davranışlarının temelinde şiddete yönelik istek ya da engellenmenin verdiği şiddet etkisi bulunmaktadır.

Albert Bandura'ya göre, insan saldırganlığının kökeninde ne şiddete yönelik içsel istek ne de engellenmeye bağlı olarak doğan saldırganlık dürtüsü bulunmaktadır. Bandura, sosyal öğrenme teorisi ile, çocukların birbirlerine ya da çevreye karşı saldırgan tutumlar göstermelerinin nedenleri ile televizyonda şiddet görüntüsü izlemesi arasında bağlantı olduğunu öne sürmüştür. Bandura, şiddetin çocuklukta kazanılan davranış bozukluğu olduğunu iddia etmiştir. Çocuklar, çevresinde şiddeti gözlemekte ve bu davranışları yansıtma eğilimi göstermektedir. Asıl sorun, yansıtma davranışları sonrası çocuklarda gerçekleşen şiddet eğiliminin, çevre tarafından olumlu onaylanması, şiddet pekiştirici olmaktadır (Kaplan vd. 1994:176). Bandura yaptığı araştırmalar sonucunda, sosyal öğrenme teorisi ile çocukların televizyon izleyerek de şiddeti öğrenebildiğini ispatlamıştır. Bu teori ile gerçek yaşamda saldırgan olan çocuklarla, televizyon izleyerek saldırganlaşan çocuklar arasında bağ kurulabilmektedir (Adak, 2004: 29). Bu durum, şiddetin doğuştan gelen olgu olmadığını, öğrenilebilir olduğunu göstermektedir.

Yukandaki bilgiler doğrultusunda çocukların, televizyon seyrederken örnektilediği görüntüleri içselleştirip, yansıtmaları durumu ile çevresinde yaşanan şiddeti bugüne ya da gelecek yaşamına aktarmasında farklılık yoktur. Yetişkin birey olduğunda çocuk, kendisine yapıları ya da çevresine karşı geliştirilen bu yıkıcı tutumu benzer davranışlar sergileyerek yansıtabilmektedir. Çocuk, bir şeyi elde etmek is-

tediğinde ya da ötekinde var olma çabasına girdiğinde, ki şiddet görünür olma çabasıdır, şiddet uygulamaya başlar.

Şiddet, gücün ispatı niteliğini taşımaktadır (Han, 2018: 25). Ötekinin üzerindeki hegomanya kurmak isteyen bireyin çaresiz başvuru yöntemi olmaktadır. Şiddet ile erkini ispatladığına inanan birey, güçsüzlüğünü fark ettikçe şiddete bağlanmakta ve sonucu ölümle biten yıkımlara neden olmaktadır.

Freud'a göre (akt. Han, 2018:32) "Üstben katı bir emir ve yasaklar mercii olarak belirir: Üstben, baba karakterini koruyacaktır ve Ödipus kompleksi ne kadar kuvvetliydiyse(otorite, din öğretisi, ders, okuma etkisiyle) ne kadar hızlı bastırıldıysa, Üstben de sonradan bir o kadar, vicdan olarak belki bilinçsiz bir suçluluk duygusu olarak. Ben'e egemen olacaktır. Üstben, "kategorik imperatif" olarak "buyurgan bir zorunluluğun katı, gaddar yüzü", "katı kısıtlayıcı, gaddarca yasaklayıcı" dır. Ben'in üzerinde "acımasız bir şiddetle hüküm sürer". Temel fiili "yapmak zorunda olmak"tır ve bu, ben'i itaate mahkum bir kula dönüştürür: "Nasıl bir çocuk ebeveyne itaat etmek zorundaydı, Ben'de kendi Üstben'in kategorik imperatifine teslim etti kendini." Üstben, yerine göre Tanrı, Hükümdar ya da Baba yerine geçer içselleştirilmiş iktidar merciidir. Kendi içimizdeki Öteki'dir. Bu anlamda şiddet, Öteki'nden kaynaklandığı için, bir olumsuzluk şiddetidir. Bir iktidar bağlamı içindeki baska olarak ifade eder."Baba imgesinin, çocuk üzerinde yıkıcı ya da olumlu etkiye sahip olabilmesi için, babanın öz benliği ile yaşadığı iletişim önemlidir. Baba ve anne imgesi çocuğun sonraki hayatındaki öz saygısı yüksek birey olabilmesi için önemlidir.

BULGULAR: SEN ANLAT KARADENİZ DİZİSİ

Sen Anlat Karadeniz, Ocak 2018 tarihi ile 13 Kasım 2019 tarihi arasında yayınlanan 3 sezon ve 64 bölüm süren tv dizisidir. Araştırmanın konusunu oluşturan ilk sezon 5 bölümün yönetmen koltuğunu Osman Sınav, Emre Kabakuşak, Yusuf Ömer Sınav paylaşmıştır. Dizide baş rol oyuncular İrem Helvacıoğlu "Nefes Sayar", Ulaş Tuna

Astepe "Tahir Kaleli", Mehmet Ali Nuroğlu "Vedat Sayar" ve yan rolde Gözde Kansu "Eysan Sayar" karakterine hayat vermiştir. Trabzon'da çekimi yapılmış olan dram kategorisindeki dizi 5. Bölümü ile 21,38 izlenme oranı ve %40,78 izlenme payı ve son 6 yılın en çok reytingini alarak, 100 program arasında birinci olmuştur. Dizi, sosyal medya abone sayısı ile 11 ayda 3 milyon aboneye ulaşarak da sosyal medyada en yüksek takipçi sayısına ulaşarak rekor kırmıştır. Dizideki yukarıda bahsedilen karakterler Erich Fromm sevgi kuramı çerçevesinde "şiddet, sevgi, saplantı" olguları üzerinden ele alınacaktır.

Nefes

"Benim umutlarım, babamın beni kolumdan sürükleyerek Vedat şerefisine teslim ettiği gün bitti. O adamın bana vurduğu her tokatta umudumun renklerini teker teker kaybettim ben. Ama o gün, karnımda ilk tokmesini hissettiğim gün, umudumu yeniden kazandım ben. Oğlumla bir dünya kurduk acıları içine sokmadığımız bir dünya. Vedat ne yaparsa yapsın, kafamı da karsı kolumu da karsı o dünyaya dokunamadı. Dokunamadı... Ama sonra O'nun sesi karıştı dünyamıza, Tahir'in. Deli Tahir bizim dünyamıza girmeyi başardı. Öyle güzel baktı ki, öyle güzel korudu ki... Ama bu masalın sonu yok, en fazla sonsuza kadar mutlu yaşadıkları derler. Ama ayrı ayrı."

Nefes güçlü olmak zorunda bırakılmış, çocuk yaşta annesini kaybetmiş, baba ve abisi ile yaşadıkları evlerinin sorumluluğunu almak zorunda kalmıştır. Çocukluğunu yaşayamadan, 16 yaşındayken babası tarafından, babasının patronu olan Vedat Sayar'a para karşılığında satılmıştır. Ancak hiçbir zaman Vedat'a yenilmemiş, bu nedenle Vedat resmi nikah kıyamamıştır. Nefes *"sadece nikah sırasında bana onu isteyip istemediğimi soruyorlar, bu nedenle nikah kıyamadı"* dermiştir. Çocuk yaşta zorla evlendirilen Nefes 8 yıl boyunca, taciz, tehdit, şiddet ve türlü işkenceye maruz bırakılmıştır. Evden çıkmasına izin verilmeyen Nefes, tecavüz sonucunda hamile kalarak evde 2 doğum yapmıştır. İlk çocuğu Yiğit, onun hayat ile bağını yeniden kurmasını sağlayan aracı olmuştur. Nefes, Vedat'ın işkencelerinden sürekli kaçmaya ça-

lırmış ancak, her kaçıışı yeni bir işkencenin kapısını aralamıştır. Oğlu Yiğit ile kaçmaya çalışan Nefes 2'inci bebeğini işkence odasında erken doğurmak zorunda kalmıştır. Vedat yalnızca Nefes'in dışarı çıkmasına engel olmamaktadır, oğlu Yiğit'i de hiç dışarıya çıkarmamıştır. Ama Nefes her türlü baskı, şiddet ve zorbalığa rağmen oğlu ile kurduğu umut dünyası için Vedat'a yenilmeden hayatını yaşamaya devam etmektedir. Yiğit'in yaşanan olumsuz olaylardan etkilenmemesi için oyun kurmuştur. Kurduğu oyunda Vedat karakterine, Kızıldenililer'i yerinden yuvasından eden "soluk benizli", Yiğit "ay ışığında uluyan kurt" ve kendisi de "mavi tüylü geyik" ismini almıştır. Vedat onların oyun dünyasına ya da yaşadıkları umut dünyasına zarar verememiştir. Nefes oğlu Yiğit için kurduğu bu dünyada Soluk Benizli'nin hükümünün geçmesine izin vermemektedir. 8 yıldır Vedat'ın istemediği bir kişinin bile giremediği evlerine, Trabzon'dan gelen ve iş anlaşması yapacakları aile (Kaleliler) yemeğe davet edilmiştir. Nefes, misafirler için hazırlanırken yüzündeki ve vücudundaki morlukları kapatmıştır ancak elindeki morlukları kapatmayı unutmuştur. Vedat her an şiddet gösterdiği Nefes'in elindeki morluklarla ilgilenen Tahir'e ilgi duyduğunu düşünmüştür. Yiğit'in çarpıp düşürdüğü sürahi sonrası, Nefes Yiğit'i odasına çıkardıktan sonra arkasından gelen Vedat tarafından, Tahir eline baktığı için "oynaştığı" bahanesiyle parmaklarını kırmıştır. Parmakları kırılan Nefes yanına oğlunu alarak, misafirleri fırsat bilip korumaların uzakta olmaları durumunu kullanarak Tahir Kaleli'nin aracının arkasına binmiştir. Yolda uyanıp inme hayalini kuran Nefes uyuya kalmıştır. Uyandığında "Trabzon" yazısını gördüğünde hayıflanıp üzülse de artık onlar için başka bir serüven başlamıştır.

Tahir

*"Benim kitabımda şerefsizin hakkında s*ke, s*ke verilir arkadaş. Kadına kalkın o el, tam kırk yerinden kırılır. İncittiğin o yüreğin bedelini, ciğerini sökerek ödersin, ödetirler. Ben ödetirim!*

-Ula sallamayın, Nefes'e sevdamıdığım falan yok, hem sevdamısam ne olacak, ne olacak?

Kendi kendime yanıp kavrulmaktan başka bir şey yapamam, dokunamam, koklayamam. Çünkü, çünkü ben bu topraklarda doğdum. Bu topraklarda, bekar bir uşak çocuklu bir kadını almaya kalktı mı? Alamazsın! Ben erkek adamım bana bir şey olmaz da Nefes'in canını çok yakarlar. O yüzden bana düşen bir tek, Nefes'i o şerefsizden korumak."

Tahir, Deli Tahir, 29 yaşında Trabzon'un köklü ailelerinden Kaleli'lerin oğludur. Geleneksel bir ailede dünyaya gelmiş olan Tahir Kaleli, Kum şirketinde gemi kaptanı olarak çalışmaktadır. Mutlu bir çocukluk geçiren Tahir, sevgi dolu bir ailede büyümüştür, ancak babasını erken yaşta kaybetmiştir. Abisi ailesinin sorumluluğunu almış, evlendikten sonra da konakta eşi ve ailesiyle birlikte yaşamaya başlamıştır. Tahir, ailesi ile anlaşma yenilemek için İstanbul'a gittiğinde davet edildikleri evde Vedat ve Nefes ile tanışır. Nefes'in çekingen, tereddütlü halleri ve elindeki morluklar Tahir'in ilgisini çekmiştir. Tahir'in ilk gördüğü andan itibaren Nefes'te aklı kalmıştır. Vedat'ın evinden ayrılırken kansının elindeki morlukların hesabını soracak kadar yürekli Tahir. Trabzon'da evlerine ulaştıklarında aracın bagajını açınca karşılaştığı manzara Tahir'i şok etse de, mutlu da etmiştir. Çünkü yol boyunca Nefes'i düşünmüştür. Nefes evli olduğu için ona farklı gözle bakmayacak kadar şahsiyetlidir. Tahir bagajın kapağını açtıktan sonra, Nefes'in bütün sorumluluğunu almaya niyetlidir. Ancak abisi, annesi ve bulundukları yörenin insanları Tahir'in evli ve çocuklu bir kadınla yan yana gelmesine tepki göstermektedir. Tahir'in annesi onun için sessiz sakın gelin hayali kurarken, Tahir'in Nefes'e tutulma ihtimali bile annesinin Nefes'e kötü davranmasına sebep olmuştur. Tahir ailesi ve Nefes arasında kalmış ancak Nefes ile geçirdiği zamanlar sayesinde ona aşık olmuştur.

Vedat

"Babam derdi ki, eğer bir halt işleyeceksen öyle ölçü falan tutmayacaksın.

Ezdikçe ezeceksin, eğer yeterince ezmezsen kaçmaya falan kalkar. Ama iyice yerle bir edersen o zaman biter. Bitmedi! Nefes bitmedi! Ezdim, dövdüm, yerle bir ettim ama bitmedi, kırılmadı, itaat etmedi! Oysa beni seveydi ne ezerdim, ne ceza verirdim, ne itaat isterdim. Şimdi o Tahir ile didiştikleri gibi ben de didişirdim onunla kızmazdım. Güler geçerdim, baş tacı ederdim. Bir tek beni seveydi. İşte şimdi, bir cana daha kıymak zorundayım. O Tahir'i öldürmek zorundayım. Nefes yüzünden. Senin yüzünden Nefes, senin yüzünden."

Vedat, sevgisiz büyütmüş, sevgiyi zorbalıkla elde edebileceğine inanan, kansı tarafından terkedilmiş bir babanın tek çocuğudur. Vedat yıkıcı kişiliğini gizlemek için neden görmeyecek kadar sadist ruhludur. Zor bir çocukluk dönemi geçiren Vedat, kuzenini taciz eden babasının boğazını keserek, kuzenine zarar vermesini engellemiştir. Erken yaşta katil olan Vedat hapiste kaldıktan sonra yanında çalışan adamlarından birinin kızını görmüştür ve ona para teklif ederek kızını satın almıştır. Onunla kendine dünya kurmaya çalışmıştır. Ancak Nefes, onunla yaşamak istememektedir. Nefes ondan kaçtıkça, Vedat ona zarar vermiştir. Karım dediği Nefes'i; kemerle dövmüş, yatağa bağlamış, küvette boğmaya çalışmış, tecavüz etmiş ve hürriyetten alıkoymuştur. Bu ve daha birçok zarar verici davranışta bulunan Vedat'ın yaptığı bütün kötülüklerin arkasında duran bir kadın vardır. Kuzeni Eyşan'ın ona destek vermesi, yaptığı hataları düzeltmesi için yardımcı olmaması sadist kişiliğini pekiştirmektedir.

Eyşan

"Hayat masallardaki gibi değil, şeytani öldürünce kahraman olmazsınız. Şeytan içinize işler. Bir ayağınız hep cehennemde kalır. Vedat'ın tek ayağı cehennemden hiç çıkmadı. Ben de elini hiç bırakmadım. Her hafta, işlerini hallettirm durdum. Bazen mezar kazdım, cesetlerini gömdüm, bazen o omzumda

ağladığında saçlarını okşadım. Hayatta her istediğinizi kazanamazsınız. Neleri kaybedeceğinize baştan karar vermeniz lazım. Yoksa elinizde hiçbir şeyiniz kalmaz. Ben hayatta Vedat'tan başka her şeyden vazgeçerim. Sevdiklerimden de, değerlerimden de."

Eyşan ailesini erken kaybetmiş, amcası ve kuzeni ile yaşamaktadır. Amcasının taciz ve tecavüzlerine dayanamayan Eyşan, kuzeninin yardımını sayesinde amcasından kurtulmuştur. Eyşan'ın güçlü, başarılı maskesinin altında, karanlıktan korkan, geceleri yalnız uyuyamayan küçük bir kız çocuğu bulunmaktadır. Eyşan, Nefes'e yardım etmeye bile çalışmamıştır. Nefes ona göre boşuna direnen biridir ve Nefes'in boyun eğmesi gerektiğini söylemiştir. Eyşan, kuzeninin yürüdüğü yanlış yol bile olsa ona destek olarak onun sadist kişiliğini beslemiştir.

Dizinin açılışı, Tahir'in konuşmasıyla yapılmaktadır.

"Gemideyken babam bana derdi ki, Karadeniz gibi ol, Karadeniz gibi asi, Karadeniz gibi durulmaz. Karadeniz gibi derin. Karadeniz gibi olursan, onu bilersen Karadeniz'in dalgalarına dayanmayı da bilirsin. Ah be babam, bu gözünü sevdiğimin memleketinde doğup da Karadeniz olmamak mümkün mü? Babam, biz dev gibi meşelerin gölgesinden sarp uçurumlara emeklemiş babeler değil miyiz? Biz, deli deli çağlayan derelerden geçen, sisli dağları kendine yol eden uşaklar değil miyiz? Babam biz Karadeniz'in dalgalarına dayanmayı zaten biliriz. Bizim bilmediğimiz dünyanın kâhpeğine nasıl dayanacağımız, bizim bilmediğimiz o kâhpeler Karadeniz'imize gelince delirmeden ne halt edeceğimiz. Derler ki Karadeniz'in umudu bitince inadı başlar, şimdi sen anlat Karadeniz, ben anlatınca deli diyorlar!"

Tahir bu konuşmayı yaparken Nefes, oğlu Yiğit ile ormanda koşmaktadır. Tahir onların peşinde onlara yardım edebilmek için koşar. Yolları Vedat Sayar'ın adamları tarafından kesilir ve dizi 2 gün önce-sine dönerek açılışı yapar.

Dizinin kurgusunu kadına şiddet söylemi oluşturmaktadır. Dizi (araştırmanın konusu sadece 4 bölüm) boyunca Nefes'i takip eden Vedat, onu diğer insanlardan korumak için şiddet yaptığını savunmaktadır. Nefes hayatını kendi idare etmek istediği için sürekli kaçmaya çalışmış ancak başarılı olamamıştır. Dizinin ilk bölümünde eve gelen misafirin arabasına saklanarak binmiş ve kaçmayı başarmıştır. Ancak kaçtığı yerde türlü yanlış anlaşılmalara maruz kalan Nefes, her şeye rağmen, hayata çocuğu için tutunmuş ve birçok kötü davranışa çocuğunu iyi bir evlat olarak yetiştirmek ve yeni bir hayat için katlanmıştır.

Vedat'ın babası annesi terk etmiştir. Baba figürü, eşinin terkinden sonra, evde onunla kalan oğluna türlü eziyetler ederek ve ona türlü zorlamalarla öğretiler aşılamıştır. Eğer bir şeyi alması gerekiyorsa, alması gereken şeyin fiyatını ödemesi ya da zorla sahip olması gerekmektedir. Hiçbir şeye acımaması, eğer acırsa daha da zor duruma düşeceği fikrini empoze etmiştir. Vedat, kötü davranış ve niyetlere maruz kaldığı babası tarafından, eksik ve yanlış büyütülmüş herkese ve her nesneye karşı kinle büyütülmüştür. Bandura'nın sosyal öğrenme teorisinde olduğu gibi Vedat, bütün kötülükleri babasından görerek öğrenmiştir. Vedat, satın aldığı kansı Nefes'e de hegemonyasına girmesi için şiddet uygulamıştır. Emrinde çalışan koruma ve hizmetçilere de şiddet uygulamaktadır. Nefes'i kafese kapatmış gibi eve kapatıp sadece bahçeye çıkmasına izin vermiştir. Bahçenin dışına çıkmasına izin verilmeyen, dış dünya ile ilgisi kalmayan Nefes, şiddeti bütün yönleri ile yaşamaktadır.

Dizinin ilk bölümünün girişinde ormanda oğluyla koşturan bir kadın ve onun peşinde elinde silahlarla sözde, kansını ve oğlunu yabancı adamın elinden almak isteyen Vedat vardır. Zaman geçişinde 2 gün öncesine dönüş yapıldığında, oğlunu uyutmak üzere olan ve ona evde zarar verecek bir şey olmadığını gösteren anne vardır.

Vedat, Nefes'e tarışma yıl dönümleri için hazırlık yapmış, ancak Nefes beklentisine karşılık vermediğı için onu dövüp odadan atmıştır. Ertesi gün Kaleli ailesi ile yaptıkları toplantıda, onları akşam yemeğı için eve davet etmiştir. Ancak akşam yemeğinde masadan kalkan Yiğit, çarpıp döktüğü su şişesinden sonra çocuğun korktuğunu düşünen Tahir masadan kalkıp Yiğit'in yanına gelir ve Nefes'in elindeki morlukları gördüğünde sebebini sorar. Yiğit'in ıslanan kıyafetini değiştirmek için odasına çıkaran Nefes'i, Vedat kendi odasına götürür ve Nefes'in ağzını kapatıp parmaklarını kırar. Hiçbir şey olmamış gibi misafirlerin yanına inen Vedat, sadece Nefes'e karşı bu kadar zalim değildir, çevresinde onu tanıyan herkese karşı kötü davranmaktadır. Eysan ve yanında çalışan diğerlerine karşı tehdit ve şiddet yanlısı davranmaktadır.

Dizide açık ve örtülü şiddet sahneleri yoğun olarak görülmektedir. Nefes'e geçmiş i sorulduğunda ya da Nefes geçmiş i hatırladığında çeşitli şiddet sahneleri izleyiciye sunulmaktadır. Nefes, taciz, tecavüz, zorla alıkonulma ve türlü eziyetlere maruz kalmıştır. Bunlar açıkça izleyiciye sunulmaktadır. Nefes, doğum yaptıktan sonra Vedat'ın yanında çalışan öz abisi ile kaçmış ve yeni bir hayata başlamaya çalışmıştır. Ancak Vedat kaçtığı yerde onları bulmuş ve Nefes'in abisini öldürmüştür. Vedat, zorlama karakteriyle etrafına acı ve mutsuzluk saçarken kendince Nefes'ten beklediğı tek bir şey vardır. O da sevgi. Oysa sevgi satın alınamayacak kadar yüksek değerleri içinde barındıracak bir duygudur.

Sevgi

Eric Frommın sevgi kuramında sevgiyi, sevilen nesnenin hayat bulmasına, yaşamasına izin vermek, onunla birlikte büyümek olduğunu söylemektedir. Oysa sevdiğini söyleyen Vedat'ın, yaptığı işkencelerin sevgi ile ilgisi olmadığı öğrenilmektedir. Sevgi acıtmayan, incitmeyen bir olgu iken, zorla eve kapattığı Nefes'in kendisini seveceğine inanması onu daha da tahrik etmiştir. Tahir dünyalarına girdikten sonra

değişen, korkmayan Yiğit ve Nefes, Vedat'ın arzuladığı aileyi kurmuştur. Ancak Vedat, özlemini duyduğu aileden kendini, Nefes'i satın alarak, ona tecavüz ederek soyutlamıştır. Görmüş olduğu bütün olumsuz davranışa rağmen, sevginin onaran, iyi gelen, ferahlatan, huzur veren yanını korumakta başarılı olmuştur Nefes. Tahir'in hayatlarına girmesiyle Yiğit'in gözündeki olgun erkek ya da "baba" figürünün yarattığı olumsuz imaj kınılmıştır. Birlikte uçurumdan atlanmış olmalarına rağmen, onları koruyacak biri ile yolculuk yaptıklarına dair güveni artmıştır. Yiğit, doğduğu andan itibaren, evden hiç çıkmayan, dışandaki hayata dair hiçbir fikri olmayan bir çocuktur. Yiğit için hayattaki her şey evin camından dışarıda gördüğü uzaklıktır. Yiğit'in sahip olduğu baba imajı, zarar veren, zorlayan, annesini ağlatan, kanatan, morluklarla yaşamak zorunda kalmasına neden olan biridir. Oysa Tahir abisi, onları her türlü kötülükten hatta Vedat'tan yani "babasından" bile korumaktadır. Tahir ve onlar "acayip güçlü takım" sıfatını almışlar, güçlü takım, "denizden gelen kaplan" nitelendirmesiyle geyik, kurt ve kaplan yoldaşlığına sahip olmuştur.

Nefes, sevginin kapsayıcı ve huzur verici bütün özelliklerini sürekli hatırlatmaktan çekinmemektedir Vedat'a. Nefes, yorgun, üzgün, nefretle davranması beklenirken anlayış, sevgi ve şefkatle yaklaşmaktadır diğer herkese. Ancak ormanda en ufak çırtırdan bile rahatsız olan geyik gibi, ürkek ve şaşkındır. Vedat'ın kötülükleri onun diğer insanlara olan inancını yıkmıştır. Nefes sevgiyi bilmektedir, Vedat'a karşı durmayı da bilmektedir ama diğer insanların hallerinden uzaktır. Onlardan zarar gelince çabuk yıkılmaktadır.

Tahir, yardıma ihtiyacı olduğu için yanında durduğunu düşündüğü kadının çocuğuna babalık yapacak olgunlukla Nefes ve Yiğit'in yanında durmaktadır.

Nefes, öz babasının onda açtığı yaraları Osman babasında sarmaktadır. Nefes, bütün zorluklarına rağmen içinde açtardığı çiçeklerle kendine ve diğer kadınlara şifa olmaya çalışmaktadır. Nefes'in bu değişiminde, evli olduğu kişiden şiddet ve zarar gören kadınlara gönderilen

bir mesaj vardır. Her ne olursa olsun, güçlü olabileceklerine dair inancı aşılarmaktadır.

Saplantı

Veda'tın, Nefes'e olan düşkünlüğü sevgi ile bağdaştırmayacak bozulmaya uğramış yoksunluk hissiyle yansıtılmaktadır. Veda't, eksik olan bütün yönlerinin nedeni olarak gördüğü Nefes'in yanından kaçmasıyla onsuz nefes alamayacak kadar kötü olduğunu göstermiştir. Oysa yanındaki davranışları, Nefes'i kendi düşüncesine hapsederek, istediklerini yapacağı bir robota dönüştürmek istemektedir. Nefes, varlık olarak ona iyi gelmemektedir. Veda't, Nefes'te onu terk eden annesini görmektedir. Annesinin onu terk edişi Veda'tın yoksunluk duygusunu perçinlemiştir. Annesi, babası gibi kötü bir adama mecbur bırakmıştır. Babasının Eyşan'a istismarda bulunduğunu öğrendikten sonra, babasını öldürerek ondan kurtarmış ve kendisine saplantılı olarak bağlanan kuzenini kendi elleriyle yaratmıştır. Bu sayede Veda't, yaptığı her kötülüğün arkasını toplayacak, ona her koşulda destek olacak bir müttefik edinmiştir.

Eyşan ise kendisini kötülüklerden kurtarmış, karanlıkta kalmasına izin vermemiş kuzenine her koşulda, yanlışlarını dahi destek olarak teşekkür etmektedir. Nefes'in maruz kaldığı bütün şiddete rağmen ona destek olmamış ve Veda'tın ona zarar vermesini engellememiştir.

Sonuç

Şiddet hiçbir zaman tek yönlü olmamış maalesef sadist yapıdaki bireyler hem eliyle hem de diliyle zarar vermeye devam etmiştir. Toplumda var olan şiddetin saklanması ilkesi ya da şiddetin mahrem kalması ile ilgili sözlü toplumsal sözleşme yerini gazete, e gazete, internet sayfaları, tv, sinema ve sosyal medyada abartılı görünmeye bırakmıştır. Görsel görüntünün zihinde bıraktığı etki zamanla o durumun ka-

riksanarak normalleşmesine neden olmaktadır. Bireylerin, şiddet haberlerine ya da şiddet görüntülerine maruz kalarak şiddetten uzaklaşmadığı aksine beynin şiddeti normal olarak algıladığı yapılan araştırmalar sonucunda belirlenmiştir. Bu bağlamda şiddetin görüntüsel olarak yayımlanması ve yayınlanması şiddete alışılmasına neden olmaktadır. Her gün, her saat ve her an şiddet görüntüsüne maruz kalan bireylerin, gerçek şiddet yaşandığı sırada video görüntüsü çekebilecek kadar hissizleştiği görülmektedir. Şiddetin yaygın bulaşıcı hastalık olduğu düşüncesi, toplum egemen görüşüne ve eşik bekçilerinin düşüncesine yerleştirilmelidir. Şiddet haz ve adrenalin salgılayan, rahatlama vaat eden kategoriden çıkarıldığında, bireylerin göreceği zarar ile yayın yapıldığında şiddetin pornografisinden kurtulmak mümkündür. Aksi durumda pornografik şiddet, haz ve rahatlama vermeye devam edecektir.

Dizide, dizi karakterleri üzerinden toplumsal eleştiri yapılarak toplumdaki aksak ve işlemeyen yönler ele alınarak şiddet gören kadınların sesi olmak istenmiştir. Ancak dizinin şiddet sahneleri pornografik şiddetin en belirgin örnekleri arasında yer alacaktır. Dizide şiddetin her yönü izleyiciye aktarılmıştır (taciz, tecavüz ve darp sahneleri). Dizi pornografik şiddet örneği sahnelerine rağmen Rütük'ten ceza almamıştır.

Dizideki Nefes karakteri, diğer şiddet gören kadınlara yol gösterici olması için yazılmış bir karakterdir. Ancak dizinin ele alınan sezonu ve sezonda işlenen konular göstermektedir ki kötü her zaman kazanmaktadır. Sosyal sorumluluk projeleri dizi olarak izleyiciye sunulurken titizlikle ele alınması gerekmektedir. İzleyen ve mağdur olan bireyleri hayata dair umutlandırılmalıdır.

Çalışmada değinilmeyen ancak dizide vurgulanan bir diğer konu olarak ekleme yapılmalıdır ki, kadın, evli olduğu ya da ilişkide bulunduğu kişiler (eş, baba, kardeş) tarafından şiddete maruz kaldığında kurtancı olmadan da kurtulabilmelidir. Başka bir erkeğin gölgesinde yaşamaya mecbur edilen kadınlar ancak zorlama hayatı yaşayabilecek

ve varlıklarını anlamlandırma sorunu yaşayacaktır. Kadın için yapılan çalışmalarda ya da yayınlarda kadına verilen zararın görüntüleniyor olması kadınlara fayda sağlamamaktadır. Bu söylem dili kadınlara yardımcı olmamaktadır, aksine kadınların mağdur kategorisinden çıkarılmamasına neden olmaktadır.

Kadınları ya da canlıları şiddetten korumak isteniliyorsa, medya erkinin söylem dilini değiştirmesi gerekmektedir.

Şiddet insanı ölüme terk etmek ile benzer içerikleri barındıran, bireyin yaşam hakkını elinden alan zararlı bir olgudur. Şiddet, bilinen ilk insanlardan bugüne gelmiş olabilir, ancak insanlık bütün varlığını şiddet ile devam ettirmek zorunda değildir. Şiddete saplantılı bir şekilde yönelen bireyler, klinik destek almalı ve çevresine zarar veremeyecek edimlere maruz kalmalıdır.

KORKU DUYGUSUNUN KAYNAĞI OLARAK BELİRSİZLİK İMGESİ: THE CONJURING FİLMİNİN PSİKANALİTİK İNCELEMESİ¹

Cemre Su Kelav²

Özet

Bu çalışmanın amacı korku duygusu bağlamında belirsizlik imgesinin seyircide yarattığı duygularını tartışmaktır. Bu çerçevede, analiz edilen örneklem film üzerinden psikanalitik çözümlemeler yapılmıştır. Çalışmada öncelikle, psikanaliz kuramının sinema sanatıyla olan bağı çerçevesinde kuram açıklamaları yapılmış, belirsizlik durumu ile korku duygusuna değinilmiştir. Örneklem olarak The Conjuring filmi seçilmiş ve film belirsizlik durumu ile beraber psikanalitik kuramının kavramları ile tartışılmıştır.

Film çalışmalarıyla, film metinleri ve yapısı incelenerek çıkarımlar yapılır. Psikanaliz kuramının film çalışmalarına dahil edilmesiyle film

1- Bu makale, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmış olan Cemre Su Kelav tarafından, Doç. Dr. F. Neşe Kaplan İlhan danışmanlığında yürütülmüş "Korku Filmlerinde Belirsizlik İmgesi: The Conjuring Filminin Psikanalitik Yöntemle Analizi" adlı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

2- İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı, Doktora öğrencisi.

içeriği, filmdeki karakter çözümlmeleri ve seyircinin konumu da çalışmalara dahil edilebilir hale gelmiştir. Bu çalışmalar, psikanaliz ile birlikte çeşitli kuram ve yöntemler kullanılarak disiplinler arası bir yapıda yürütülür. Belirsizlik ise, psikanalitik kuramın üzerinde durduğu kavramlardan olan korkunun ana kaynaklarından biridir. Korku duygusunu yükseltmek için korku filmlerinde sıklıkla kullanılan belirsizlik durumu kamera hareketleri, kadraj kullanımı ve ses efektleriyle desteklenir. Bu bağlamda çalışmada belirsizlik durumunun seyircide yarattığı duygulanımlar psikanalitik kuramın kavramlarıyla tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Psikanaliz, The Conjuring filmi, Korku, Belirsizlik.*

Giriş

Korku filmlerini bireysel ve toplumsal kaygıların bir yansıması olarak düşünersek filmlerin tarihsel yapılanmasına bakılarak sosyolojik veriler elde edilebilir. Elde edilen verilerin çözümlenmesi için de çeşitli disiplinlerden yararlanılır. 1970'li yıllardan itibaren yapısal antropoloji ve dilbilim gibi çalışmalarla elde edilen verilere psikanaliz kuramının dahil edilmesiyle film çalışmaları, yeni bakış açıları kazanmıştır. Zihnin ve filmlerin işleyiş yapısı arasında benzerliklerin keşfedilmesi psikanaliz kuramını film çalışmalarına dahil etmiştir. Film metni ve yapısı dışında seyircinin konumu ve film karakterlerinin çözümü de bu sayede araştırma konusu olmuştur.

Bunun yanında seyirci izlediği görüntülerin gerçek olmadığını bilmesine rağmen görüntüleri gerçekmiş gibi izlediği için şizofrenik bir konumdadır. Korku filmlerinde ise bu durum sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Kurgulanmış bir şey olduğu bilinmesine rağmen neden korku filmleri izlerken korkulur? Psikanaliz kuramı bu soruya verilecek cevapları bulma konusunda elverişli bir yöntemdir.

Çalışmanın amacı, korkunun kaynaklarından biri olan belirsizlik duygusunun seyircide yarattığı duyguların izlerini sürmektir. Bu sebeple psikanalitik yöntem seçilerek tek bir örneklem üzerinden derinlemesine tartışılmıştır. Filmdeki belirsizlik imgeleri üzerinden psikanalitik yorumlar yapılmıştır. Bu bağlamda öncelikle psikanalitik yöntemin neden film çalışmalarında kullanıldığına dair açıklamalar yapılmış daha sonra bu açıklamalar ışığında The Conjuring filmi, kuramın kavramlarından yola çıkarak incelenmiştir.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Yöntem

Çalışmanın veri tabanını James Wan'ın 2013 tarihli bir korku türü örneği olan The Conjuring filmi oluşturmaktadır. Bu film, belirsizlik durumunun seyircide yarattığı duyguların bağlamında psikanalitik yöntem kullanılarak tartışılmıştır. The Conjuring filminin seçilmesinin sebebi, korkunun kaynaklarından biri olan belirsizlik durumunun filmde sıklıkla kullanılmış olmasıdır. Psikanaliz kuramı da belirsizlikten doğan korkuyu tartışmak için elverişli bir yöntemdir. Bu noktada belirsizlik durumunun seyircide yarattığı duygularını irdelemek için seçilen yöntem olan psikanaliz kuramının sinema ile olan ilişkisinden bahsetmek yerinde olacaktır.

Kavramsal Çerçeve: Psikanaliz Kuramının Sinema Sanatı ile Bağı ve Belirsizlik Kavramı

Psikanaliz kuramının film çalışmalarında kullanılmasının ilk aşaması, zihin ve film yapısının birbiriyle olan benzerliğinin fark edilmesi diyebiliriz. Dikkat edildiği zaman iki kavram da zaman ve mekânı kullanarak içerikler oluşturur (Mcgowan, 2007: 31). Dolayısıyla sinema perdesine aktarılan içerik aslında zihnin yansımalarından oluşur.

Sinema sanatının ve psikanaliz kuramının çıkış yılları neredeyse aynı olmasına rağmen ortak paydada buluşmaları çok geç olmuştur. Film çalışmalarının ağırlık verdiği konu, yapıdan özneye çevrildiği zaman psikanaliz kuramı da film çalışmalarına tam anlamıyla dahil olmaya başlamıştır (Stam, 2000: 170). Önceleri Sassure, Strauss gibi kuramcılarının dilbilim ve yapısal antropoloji alanındaki çalışmaları film çalışmalarını yönlendirirken 68' yılının politik yaklaşımıyla beraber Derrida ve Althusser gibi kuramcılarının çalışmaları da film çalışmalarına etki etmeye başlamıştır. Özellikle Lacan'ın post Freudyen döneminden etkilenen Metz'in de dahil olmasıyla film çalışmalarında psikanaliz kuramı standart bir yöntem haline gelmeye başlamıştır. Ancak çalışmalar ilerledikçe psikanaliz kuramının sinemaya aktarımında sıkıntılar yaşanmaya başlamıştır (G. Gabbard ve K. Gabbard, 2001: 315). Bu sebeple otonom bir sinema bilimine karşı çıkan Metz (1983: 25-26), disiplinler arası çalışmaların yürütülmesi gerektiğini savunmuştur.

Metz sinema bilimi düşüncesini, kendi yarattığı sinemasal kodlarla oluşturmak ister. Bunu yaparken de Lacan'ın kavramlarına başvurur. Lacan'ın kavramlarının sinema ile benzeştiği alanları irdeleyen Metz, Lacan'ın bilinçdışının dilin yapısına benzemesi teorisini, sinemanın dil ile olan benzerliğini çözümlemek için kullanır (Metz, 1983: 197-207). Bunun yanında Lacan'ın Ayna Evresi kuramından da etkilenen Metz, ayna-sinema perdesi ve çocuk-seyirci bağlarını kurar. Benlik oluşumunda önemli bir nokta olan Ayna Evresi kuramı, 6 ila 18 aylık bebeğin kendini ilk defa aynada görmesi sürecini açıklamaya çalışır. Kurama göre, bebek aynadaki yansımasının bütünselliği ile beraber farklı bir algılama biçimine girer. Deneyimsel olmayan görmeye dayalı bu algılayış biçimi ile beraber bebek, Lacan'ın anlayışta İmgesel düzleme geçer. Başka bir deyişle Freud'un oedipal süreçleriyle paralellik gösteren, "babanın kanunlarının" geçerli olduğu düşsel düzende ego ideallerini kurar (McGowan, 2007: 1).

Ayna Evresi kuramının sinemaya aktarımında ise, sinema perdesinin aynaya, seyircinin de ayna karşısındaki bebeğe karşılık geldiği savunulur. Seyirci ve bebek, karşısındaki yansıma ile özdeşleşme kurar. Ancak Metz bu benzerliğe bazı noktalarda karşı çıkar. İlk olarak seyirci, bebeğin kendi yansımasını aynada izlemesi gibi sinema perdesinde kendisini izlemez (Stam, 2000: 174). İkinci olarak, Ayna Evresi'ni deneyimlemiş olan seyirci, İmgesel düzlemde değil Simgesel düzlemde dir. Özdeşleşmenin farkı ise, Ayna Evresi'nde "görünen bir şey"den bahsederken (bebeğin yansıması), sinema perdesi "gören bir şeydir" yani her şeyi gören ama aynı zamanda kendisini gizleyen bir şey (bu duruma örnek olarak filmlerin üretim süreçleri verilebilir). Bunun yanında, seyirciler konumlarından habersiz olarak dikizci konumundadır (Homer, 2005: 29).

Seyircinin filmdeki karakterle özdeşleşmesi de Ayna Evresi'ndeki özdeşleşmeye benzetilebilir. Bebek aynada kendini bir bütün olarak görmeyen önce anne ile bütün olma arzusundadır ve etrafındaki nesnelerden kendini farklı görmez. Ancak aynadaki yansıması ile karşılaşınca, yansımanın kendisinden daha gelişmiş olduğunu düşünerek kendisinden ayrı bir ideal ego olduğunu düşünür. Yaşı büyüdükçe de bu ideal ego ile özdeşleşme kurar. Bu durum, tıpkı seyircinin film karakteriyle kurduğu özdeşleşme gibidir (G. Gabbard ve K Gabbard, 2001: 306).

Sinemanın "gerçekliğine" benzer bir "gerçekliği" olan rüya-sinema birlikteliğine bakıldığında, seyircinin filmi deneyimlemesi gibi, rüyayı gören kişi de rüyayı deneyimler. Bilinçdışı süreçlerin işleyişi dışında rüyanın kontrolü deneyimleyende değildir. Ancak sinemada izlenen görüntüler seyirci için nesnel iken, rüyada izlenenler kişinin deneyimlerini içerdiği için öznel dir. Ayrıca rüyanın yönetmeni ve seyircisi rüyayı deneyimleyenin kendisi iken sinema için aynı şeyi söylemek mümkün değildir (Mcgowan, 2007: 12-13).

Yukarıda bahsedilen psikanalitik kavramların sinemaya aktarılmasıyla beraber film içeriği dışında seyircinin konumu da incelen-

meye başlamıştır (Saper, 1991: 33-35). Seyirci açısından bakıldığında, film içeriği aslında gerçekliğin yeniden üretimidir. Bir anlamda şizofrenik bir konumda olan seyirci, izlediği görüntülerin aslında gerçek olmadığını bilmesine rağmen gerçekmiş gibi izler. Korku filmlerinden korkulmasının temel dayanak noktalarından birisi de tam da bu noktadır diyebiliriz.

Yukarıda anlatılanlar bağlamında çalışmanın sorunsallaştırdığı kavramlardan biri olan belirsizlik ise, korku duygusunu tetikleyen önemli noktalardan biridir. Belirsizlik kavramının tanımını Çakar (2011: 63): *Felsefi, kavramsal, siyasal, ekonomik, kültürel, bilimsel anlamda sınırlar içine alınamayan şekilde yapmıştır*. Korku duygusu ise yine Çakar tarafından, *gerçek bir tehlikenin ve tanımlanamayan soyut bir tehlike düşüncesinin insanda uyandırdığı endişe duygusu* olarak tanımlanmıştır. Korku filmlerinde sıkça kullanılan bu belirsizlik durumu ise korku duygusunu tetiklemek için kullanılır. Aşağıda analizi yapılan *The Conjuring* filminde psikanalitik yöntemin bilinç, bilinçdışı, gölge, kolektif anne, psişe, dilin kodu, dürtü, oedipal süreçler, oral dönem, kastrasyon korkusu, geçiş nesneleri, iyi/kötü anne, benlik, psikoz kavramları kullanılarak bu durum örneklendirilmiş ve açıklanmaya çalışılmıştır.

Teori

Bu çalışmada belirsizlik kavramının seyircide yarattığı duygulanım, psikanalitik yöntem kullanılarak irdelenmiştir. Çalışma bağlamında değinilecek kuramcılar psikanaliz kuramını bulan Freud ve kurama yön veren Jung, Lacan ve Winnicott olarak sınırlandırılmıştır.

Çalışmada kullanılan Freudyen kavramlar, “rüya”, “psikeseksüel gelişim”, “kastrasyon korkusu”, “psikoz” ve “topografik kuram” şeklindedir. Jungyen kavramlar, “psişe”, “bilinç/bilinçdışı”, “kolektif anne”, “gölge” ve “benlik” tir. Lacanyen kavramlar, “Ayna Evresi kuramı”, “İmgesel/Simgesel düzlem” ve “dilin kodu” olarak belirlenmiştir. Winnicott’un kavramlarından ise, “geçiş nesnesi” kullanılmıştır.

Freud, rüya kavramını “arzulanın doyumu” olarak tanımlayarak görünenin ardında yatanları açıklamaya çalışmıştır (Freud, 2000: 175-202). Psikoseksüel gelişimleri ise, 1- Oral dönem (0-1 yaş) 2- Anal dönem (2-3 yaş) 3- Fallik dönem (4-6 yaş) 4- Latent dönem (6-12 yaş) şeklinde dört döneme ayırmıştır. Başta nevroz ve psikoz kavramlarını tanımlayan Freud, daha sonra topografik kuram adını verdiği bir yapı geliştirir. Zihnin katmanlarını, bilinç, önbilinç ve bilindışı olarak ayırır (Freud, 2016: 75-79).

Jung’un psişe kavramı ise, birbirinden farklı yapılardan oluşan bilinç ve bilinçdışının toplamıdır (Geçtan, 1995: 171-173). Freud’un bilinçdışı kavramından uzaklaşan Jung, kolektif ve bireysel bilinçdışı olarak ayırdığı yapının, bastırılmış ve karanlık tarafına, gölge adını vermiştir (Jung, 2006: 70-72). Jung’un Freud’dan ayrıldığı bir başka nokta ise benlik oluşumunu sağlayan kişilik gelişim sürecidir. Gelişimin hiç bitmediğini iddia eden Jung, Freud’un geçmişe odaklı yapısı yerine, gelecek hedeflerinin de önemsendiği bir yapıyı savunur. Bu sebeple keskin sınırları olmayan bir yapı belirler ve bu yapı da çocukluk, gençlik, orta yaş ve yaşlılık dönemlerinden oluşur (B. İnanc ve E. Yerlikaya, 2012: 76-79).

Lacan’ın Gerçek/İmgesel/Simgesel düzlemleri, kişilik yapısını oluşturan süreçlerdir ve çalışmalarının bütününe kapsar. Gerçek düzlem, Lacan’ın kavraması en zor kavramlarından biridir çünkü birey bu düzlemi aştıktan sonra düzlem tanımlanamaz hale gelir. Gerçek, her zaman bireyin ötesinde olan, tanımlanamayan ve simgeleştirilemeyendir. Bebeğin, dilin kodunu çözmesiyle bu düzlem artık aşılmıştır (Bowie, 1997: 94-100). Gerçek’ten İmgesel düzleme ise, bir önceki bölümde bahsedilen Ayna Evresi deneyimlenerek geçilir. Gestalt’ın öğrenildiği bir düzlemdir (Tuzgöl, 2018: 46). Simgesel düzlem, çocuğun toplumsal olanla tanıştığı, başka bir deyişle devlet, otorite gibi yasa koyucuların varlığını kavradığı ve kişiliğini buna göre şekillendirdiği bir düzlemdir (Tura, 2010: 75-76).

Winnicott'un geçiş nesnesi kavramı ise çocukluktan yetişkinliğe geçerken, çocuğun çocuksu gereksinimlerden kurtulmasına yardımcı olan nesneler olarak tanımlanabilir. ocuk bir anlamda anneyle olan bağını bu nesneler sayesinde kopararak yetişkinliğe doğru ilk adımını atar (Winnicott, 2017: 32-33).

Bulgular: The Conjuring filminin Konusu ve Analizi

Filmin Konusu

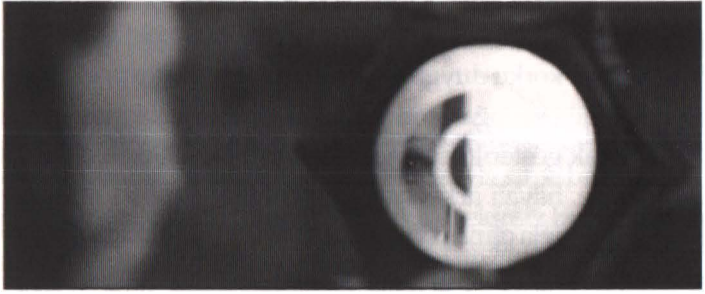
Gerçek hayatta da yaşayan Ed ve Lorriene Warren çiftinin karşılaştıkları bir olaydan esinlenen filmde, maddi yönden güçsüz beş çocuklu Perron ailesi, yeni başlangıç yapmak adına ıssız bir yerde çiftlik evi alırlar. Başta her şey yolundayken, bir süre sonra evin içinde huzursuzluklar yaşamaya başlarlar. Aile, paranormal olaylar konusunda uzman olan Ed ve Lorriene Warren çiftinden yardım ister ve evin karanlık hikayesinden kurtulmaya çalışır.

The Conjuring Filmindeki Belirsizlik İmgeleri ve Filmin Psikanalitik Yöntemle Analizi



Resim 1: Seyirci bu kadraja sıkıştırılarak korku duygusu artırılır.

Açılış sekansı karanlık bir ekran ile başlar. Böylelikle ilk belirsizlik imgesi, filmin açılış sekansında verilmiş olur. Çünkü karanlık, belirsizlik imgesinin en somut hallerinden biridir. Daha sonra bir kadının konuşması duyulur ve ekranda korkutucu bir oyuncak bebeğin yüzü belirir. Belirsizlik imgesi burada da devam eder çünkü bebeğin yüzünün tamamı yerine sadece yansı verilir ve ekranda bu yarım yüzden başka bir şey yoktur. Dolayısıyla seyirci bu kadrage sıkıştırılarak korkutucu yüze bakmaya zorlanır.



Resim 2: Seyirci bu sahnede kötücül varlığın aynada görüldüğü görülmeyeceğine dair belirsiz bir durum yaşar ve bu korku duygusunu tetikler.

Filmin ilk saniyesinin karanlık bir ekranla başlaması aslında filmin gidişatı hakkında bir ipucu gibidir. Film boyunca seyirci, belirsizlik imgesiyle baş etmek zorunda kalır çünkü film korkutucu öğeyi gösterse (belirli kalsa) bile daima bir şeyleri belirsiz kılar. Bu durum için birkaç örnek vermek gerekirse, filmde çocuklar kendi aralarında saklambaç oynarlar. Saklanan kişiler el çırparak, gözleri bağlı olarak onları arayan kişinin kendilerini bulmasını sağlar. Bir sahnede, kireç gibi bembeyaz bir el karanlıklar içinden el çırpır. Bu sahneyle anlaşıyor ki aslında film de seyirciyle saklambaç oynar. Belirsizlik imgelerini kullanarak seyirciye ipuçları verir, seyirci kendi kafasında tamamlamalar yapar. Bir diğer örnek, gece yansı çocuklardan birinin ayağının belirsiz bir varlık tarafından çekilmesidir. Bu sahne aynı zamanda psikanalitik açıdan oedipal süreçlerde yaşanan hadım edilme korkusuna bir ör-

nektir. Çünkü ayak, psikanalizde penis ikamesi yerine geçer ve korku filmlerinde ayağın çekilmesi ya da ayağın takılıp kişiyi yere düşürmesi sahneleri kastrasyon korkusunun bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Bu belirsizlik durumuna verilebilecek üçüncü örnek ise anne karakterinin, çocuklarından birinin hayali arkadaşı ile iletişime geçmeye çalıştığı sahnedir. İletişim, aynası olan ve kurulduğu zaman müzik çalan bir oyuncak vasıtasıyla olur. Anne aynalı oyuncağı, bulunduğu yerin arka tarafını görebilecek şekilde karşısında tutar ve kurduğu müzik durunca aynada göreceği söylenen hayali arkadaşı beklemeye başlar. Seyirci bu noktada belirsizlikle baş başa bırakılmış durumdadır (hayali arkadaş aynada görünecek midir görünmeyecek midir?) ve bu belirsizlik sayesinde korku duygusu başlar. Verilen bu üç örnekte de ortak nokta, belirsizlikten doğan korkudur. Sahnelerin hiçbirinde korkutucu öge tam olarak gösterilmez, sadece hissettinilir. Dikkati çeken başka bir durum ise, hayali arkadaşla (korkutucu varlıkla) iletişimin bir oyuncak vasıtasıyla olmasıdır. Masumiyeti ve çocukluğu simgeleyen oyuncaklar korku filmlerinde korkutucu nesneye bürünürler. Psikanalitik açıdan oyuncaklar, çocuğun yetişkinliğe geçerken kullandığı geçiş nesneleridir ve korku filmlerinde bu nesnelerin korkutucu nesne olarak karşımıza çıkması çocukluk dönemine takılıp kalmanın bir yansımasıdır.

Yukarıda verilen son örnekte anne karakteri, hayali arkadaşı göremez. Ancak bir medyum olan dolayısıyla diğer insanlardan farklı bir algılayış biçimine sahip Lorreine Warren karakteri, bu hayali arkadaşını görür. Aynı şekilde hayali arkadaşını gören diğer karakter ise bir çocuktur. Bilincin tam gelişmemiş olması sebebiyle, yetişkin insanlara göre bilinçdışının yönlendirmesine daha açık olan çocuklar diğer karakterlerin göremediği şeyleri görür. Çünkü bilinçdışının yönlendirmesiyle, farklı algılayış biçimine sahiptirler. Aynı şekilde, çocuklardan birinin uyurgezerlik problemi vardır ve uzun zamandır tekrarlanmayan bu problem, eve taşınmalarıyla beraber tekrar ortaya çıkar. Çocuk, gece yarısı uyurgezer bir şekilde, yatak odalarından birinde duran eski bir gardıroba kafasını vurur. Filmin ilerleyen sahnelerinde anlaşılır ki,

bu gardırop kötücül varlığın yuvalarından biridir. Çocuk, kötücül varlık tarafından bu yuvaya yönlendiriliyor gibidir. Psikanalitik açıdan uyku hali bilinçdışına en yakın durumdur ve filmde diğer karakterlerin dışında, uyurgezer karakterin bilinçdışı tarafından yönlendirilmesi tesadüfi değildir. Farklı algılayış biçimlerine bir diğer örnek ise, filmin başındaki taşınma sahnesinde köpeğin kötülüğü sezmişçesine eve girmek istememesi sahnesidir. İnsanlardaki gibi bir algılayış biçimine sahip olmaması köpeğin, kötücül varlığı sezmesine yardımcı olur. Verilen bu örneklerle anlaşıldığı üzere, bilinç ile bilinçdışı katmanlar arasındaki duvarın ince olması, katmanlar arasındaki malzemelerin geçişini kolaylaştırır. Korku filmlerindeki korkutucu öğeler ise bu malzemelerin bir yansımasıdır.

Çocuklar saklambaç oynarken yanlışlıkla tahtalar çakılarak gizlenmiş olan bodrumu bulurlar. Örümcek ağlarıyla kaplı bu bodrum katı uzun zamandır kullanılmayan karanlık ve tekinsiz bir yerdir. Psikanalitik açıdan bilinçdışını simgeleyen bodrum katı, filmde örtülü kötülüğün yuvasıdır ve çocuklar bu örtüyü kaldırmıştır. Sahnelerin birinde anne karakteri bodrumdan gelen sesler duyar ve sesin kaynağını araştırmak için bodruma iner. Kuramsal açıdan baktığımızda karakter, bilinçdışından sızan içeriğe tepkisiz kalmayarak "bodruma iner". Korku filmlerinde merdivenden yukarıya çıkmak ideal olana çıkmak olarak yorumlanabilirken, aşağı inmek bastırılmış ve karanlık dürtülerin (Jungyen anlamda gölgelerin) yansımasıdır. Seyirci, bodruma inmenin kötü bir karar olduğunu düşünebilir ancak çoğu zaman filmdeki karakterler bodrumdan gelen sesleri araştırmak için aşağı iner. Çünkü gerçek hayatta da bilinçdışından sızan içerik hakkında seçim şansımız çoğunlukla yoktur tıpkı filmdeki karakterin seçim şansının olmaması gibi. Filmdeki anne karakteri de, karanlık tarafının seslenmelerine karşı koyamaz ve bodruma iner, karakterin ruhu bir bakıma çoktan kötücül varlık tarafından ele geçirilmiştir.

Filmin başlarındaki bir sahnede Lorreine Warren ve çocuğu, sallanan sandalyede beyaz elbiseler içinde gülüşerek vakit geçirirler. Fil-

min sonlarına doğru ise aynı sallanan sandalyede bu kez kötütül varlık olan cadı ve kucağında filmin açılış sekansında gördüğümüz korkutucu oyuncak bebek vardır. Aynı ayrı bu sahnelerde iyi/kötü çatışması verilir. Filmin temasını oluşturan beden istilasının gerçekleşeceği aslında bu sahnelerle verilmiştir. Masum olan “iyi” annenin bedeni, “kötü” anneyi simgeleyen cadı tarafından ele geçirilir. Ed ve Lorraine Warren çifti Perron ailesinden olayları anlatmasını ister ve anlatılanları ses kayıt cihazına kaydeder. Daha sonradan kayıtlar dinlendiğinde anne karakterinin sesinin silindiğini fark ederler.



Resim 3: Bu sahne de beyaz elbiseler içindeki anne-kız, iyiliği ve masumiyeti simgeler.

Bu durum anne karakterinin kimliğinin yavaş yavaş silinmeye başladığının ve kötütül varlık tarafından ele geçirildiğinin kanıtıdır. Kötütül varlık tam olarak anne karakterini ele geçirdiğinde ise dönüşüm net olarak görünür hale gelir. Sesinde, görünüşünde ve kimliğinde değişiklikler olur. Psikanalitik açıdan değerlendirdiğimizde, karakter tamamen kendi benliğinden uzaklaşarak psikoza girmiştir. Başka bir deyişle, bilinçdışından sızan içeriğin bilinci alt etmesi durumu bu ele geçirilme metaforu ile verilir. Bilincin kontrolü tamamen bilinçdışına geçmiştir dolayısıyla karakter gerçeklikten kopup psikoza girmiştir.

Kötütül varlık tarafından ele geçirilen anne filmin sonlarına doğru

iki küçük çocuğunu kaçıtır. Beş çocuktan özellikle bu iki çocuğun se-
çilmesi tesadüfi değildir çünkü onlar saflığı ve masumiyeti simgelerler.
Geride bırakılan üç çocuktan ikisi filmin başında saklambaç oyununda
hile yaparlarken, diğeri ergenliğin verdiği aç gözlülükle en büyük
odayı kapar. Bu durumda geride kalmış bu üç çocuk da anne karakteri
gibi bir anlamda kötülük tarafından ele geçirilmiştir ve masum değil-
dir.



*Resim 4: Batsheba cadısıyla, onun kucağında oturan Annabell adlı bebek,
kötülüğü simgeler.*

Evi kötücül varlıktan temizlemek isteyen Warren çifti evin tarih-
çesini araştırır ve evin eski sahibi olan cadının evi lanetlediğini ve evin
ondan sonraki sahiplerini de cezalandırdığını öğrenir. Psikanalitik açı-
dan evin paylaşılmanması aslında rahmin paylaşılmanmasının bir kar-
şılığıdır.

Filmin sonunda ise, Ed Warren şeytan çıkarma işlemi için Latince
yazılan kutsal kitaptan pasajlar okur. "Baktığımız zaman Ed Warren
dilin kodunu (yani Latince okumayı) bilmiyordur." Şeytan çıkarma
işlemi anne karakterinin, "iyi" anne olduğu zamandan kalan bir anı-
sırı hatırlamasıyla gerçekleşir. Anıyı hatırladıktan sonra kötücül var-
lığın gitmesiyle anlaşılır ki ruh (psişe) ele geçirilememiştir. Şeytan
çıkarma işleminin bodrumda gerçekleşmesi ise Jungyen anlamda kol-
lektif anneye bir göndermedir diyebiliriz. Çözüm, annenin anısrı ve

dolayısıyla kendi benliğini hatırlamasıyla gerçekleşir, anılar mitsel de-
finenin yani çözümün yansımasıdır.

Sonuç olarak bakıldığında seyirci, tıpkı uyurgezer çocuğun kötütül
varlık tarafından yönlendirilmesi gibi film tarafından yönlendirilir.
Korku filmlerinde sıkça kullanılan temalar (dini öğeler, ses efektleri
ve kamera kullanımları vb.) bu filmde de kullanılsa da temel olarak
belirsizlik imgesinden yararlanılmıştır. Korkutucu öğe filmin ortala-
rına kadar belirsiz bırakılmış ve seyircinin hayal gücünden yararlanıl-
mıştır. Kullanılan kamera hareketleriyle (karakterlerin gözünden
sahnelerin aktarımı ve plan-sekans çekim tekniği) ve kadraj kullanı-
mıyla da bu durum desteklenmiştir. Kadrajın sabit bir noktada (belirli
bir alanda) tutulup geri kalan alanların belirsiz bırakılarak seyirciyi
kadraja bakmaya zorlaması, seyircide korku duygusunu tetikleyen
bir durumdur.

Dikkati çeken başka bir detay ise anne karakterinin film boyunca
değişen kıyafetleridir. Filmin başında çiçekli ve renkli kıyafetler giyen
anne karakteri filmin sonunda eski püskü ve renksiz kıyafetler giy-
meye başlar. Bu durum karakterin giderek solan benliğinin ve içsel
yolculuğunun bir karşılığı olarak yorumlanabilir. Bedenin kötütül
varlık tarafından ele geçirilmesi ve filmin sonunda bedenden çıkması
oral yolla olur. Bu durumlar Freudyen anlayıştaki psikoseksüel geli-
şimlerden oral dönemin aşılamanasının karşılığıdır diyebiliriz.

Sonuç

Zamanı ve mekanı kullanarak içerik üretmenin hem film hem de
zihin için geçerli olduğunun fark edilmesiyle psikanaliz kuramı film
çalışmalarına dahil edilmiştir. Psikanaliz kuramının film çalışmalarına
dahil olmasıyla beraber odak nokta, sinema ve yapıdan sinema ve öz-
neye çevrilir. Bu sayede, sinemanın mikro ölçekte bireyi, makro ölçekte
toplumu nasıl etkilediği sorusu yanında sinemada seyircinin de ko-
numu irdelenmeye başlanır. Film hangi bakış açısıyla çekilirse çekilsin

film metninin ve seyircinin algılanmasında değişiklikler meydana gelmiştir. Psikanaliz kuramı ile beraber birçok yöntemle birlikte disiplinler arası çalışmalar yürütölmüştür.

Film çalışmalarını yürütenler Freud, Jung ve Lacan gibi psikanaliz kuramına yön veren düşünürlerin kavramlarını sinema alanına aktararak filmleri değişik açılardan ele alırlar. Böylelikle film-seyirci ve film metni-film karakterleri analizlerinde değişik açılar yakalanmaya başlanır. Özellikle Metz gibi düşünürler sayesinde film çalışmaları, otonom bir yapı olmaktan çıkıp yapısal antropoloji ve dil bilim gibi farklı alanlardan destek alarak disiplinler arası bir yapıya bürünmüştür.

Bu çalışmalar sayesinde seyircinin bir anlamda şizofrenik bir konumda olduğu anlaşılır çünkü seyirci izlediğinin gerçek olmadığını bilmesine rağmen gizlenmiş olan sinemasal aygıtlar sayesinde izlediği görüntüleri gerçekmiş gibi izler. Bu durum da, korku filmlerinin gerçek olmadığı bilindiği halde neden korkuttuğu sorusunun cevaplarından biridir diyebiliriz.

Seyircinin konumu ve film karakterleriyle özdeşleşmesi üzerine çeşitli teoriler ortaya atılmıştır. Bunlardan biri Ayna Evresi kuramıdır. Sinema perdesinin ayna ile benzer bir işlevi olduğu düşünölmüş ve bebek ile seyircinin konumu arasında benzerlikler bulunmuştur. Ancak bu teori, seyircinin daha önce Ayna Evresi'ni yaşaması ve sinema perdesinin seyircinin kendi görüntüsünü yansıtmaması sebebiyle eleştirilmiştir.

Sinemanın "gerçekliğine" en yakın kavramlardan biri ise rüyalar-
dır. Sinemada ve rüyada gerçek olmayan bir gerçeklik deneyimlenir. Bu teörinin eleştiri noktası ise, rüyanın öznel olup sinemanın nesnel olmasıdır. Bu duruma ek olarak rüyayı deneyimleyen kişi, rüyanın hem yönetmeni hem izleyicisidir ve rüyada kişi kendi bastırılmış arzularını ve deneyimlerini alımlarken, sinema kişiye yabancıdır.

Belirsizlik durumunun ise korkuyu arttıran temel unsurlardan biri olduğu çalışmada bahsedilmiştir. Birey, gelecekte olumlu/olumsuz

ne gibi durumlarla karşılaşacağını bilip kendini ona göre hazırlamak ister. Belirsizlik durumunda ise neye/nasıl hazırlanacağını bilemediği için korkuya kapılır. Bu durumun yarattığı çaresizlik ve korku ise korku filmlerinin yararlandığı duygulardır. Filmde korku ögesi görünür kalınsın kalınmasın kamera hareketleri ve kadraj kullanımı ile belirsizlik durumu yaratılabilir.

Belirsizlik durumunun ve korku duygusunun en çok görünür olduğu yerlerden biri korku filmleridir. Bu görünür olan noktaları ortaya çıkarmak ve açıklamak için en elverişli yöntemlerden biri ise psikanalizdir. Bu bağlamda korkunun kaynaklarından biri olan belirsizlik durumunu psikanalitik yöntem ile incelemek önemli veriler sunabilir.

FOUCAULT'NUN BİYO-POLİTİKA KAVRAMI IŞIĞINDA ARAF (2006) FİLMİNDE KÜRTAJ TEMSİLİ¹

Fulya Özcan²

Öz

Bu çalışmada, *Araf* (2006) filmi üzerinden, biyo-politikanın sinemadaki yansımalarını ve kürtaj temsillerini tartışmak amaçlanmıştır. Çalışmayı sınırlandırabilmek adına, kavram üzerinde en yoğun çalışan düşünürlerden biri olarak, Michel Foucault'nun biyo-politika kavramı seçilmiş, kürtajı anlamaya yönelik kavramsal temel, Foucault'nun biyo-politikası üzerinden oluşturulmuştur. Film incelemelerinde, toplumsal cinsiyet, kadın bedeni ve kadın bedenine müdahaleleri kuramlaştırması bakımından feminist film kuramı, görüntünün anlamını deşifre etmede sağladığı avantaj ve imkanlar dolayısıyla göstergebilim kullanılmıştır. Bu incelemelerle görülmüştür ki sinema filmleri, biyo-

1- Bu makale, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans yapmış olan Fulya Özcan tarafından, Doç. Dr. F. Neşe Kaplan İlhan danışmanlığında yürütülmüş "Foucault'nun Biyo-Politika Kavramı Işığında Filmlerde Kürtaj Temsili" adlı Yüksek Lisans tezinden türetilmiştir.

2- Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı, Yüksek Lisans Mezunlu (Nisan 2019).

politikanın stratejilerinin hem deşifrecisi hem de yeniden üreticisi olabilmektedir. İktidarı deşifre eden örnekler, alternatif bir kürtaj temsili sunarken, mevcut söylemi tekrarlayan filmler, annelik, kürtaj gibi kadınlık deneyimlerini, iktidarın isteğine uygun inşa etmede bir araç haline gelmiştir. Bu inşada en yoğun kullanılan stratejilerinse özneleştirme, norm dışı bırakma ve delilikle eşleştirme olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Biyo-politika, Foucault, Sinema, Kürtaj, Kadın, İktidar.*

Giriş

Sinema ve iktidar ilişkisi, sinemanın propaganda aracı olarak kullanımı, sinema anlatısının beden algısı üzerindeki işlevi, üzerinde çokça mesafe kat edilmiş tartışma konularıdır. Fakat, bu anlatım aracının hayatımızda 100 yılı aşkın süredir yer alması sebebiyle filmlere konu olan beden deneyimi biçimleri de çeşitlenmiş sadece iktidar, kadınlık ve erkeklik rollerine dair genel okumaların yanında özelleşmiş okumalara da alan açılmıştır. Artık futbol taraftarlığı biçimleri, hamilelik, kürtaj olma ya da olmama seçimleri de filmlerin ana konusu olabilmekte dolayısıyla daha özelleşmiş kadınlık ya da erkeklik deneyimleri üzerinden okumalar yapılabilmektedir. Bu okumalar, özel alanlardaki bireysel deneyimlerin kitlesel olanı nasıl oluşturduğuna, kitlesel olanın bireysele tezahürünü anlamaya dair de geniş ve verimli bir tartışma alanı sunar. Bu çalışmada tam da bu sebeple Foucault'nun biyo-politika kavramı üzerinden *Araf* (2006) filmünde kürtaj temsiline odaklanılmış, biyo-politika, sinema ve kürtaj ilişkisinin peşine düşülmüştür.

Filmde biyo-politikanın izlerini ararken biyo-politika denilen yeni yönetimselliğin iktidar kurma biçimi ve stratejileri üzerinde durulacaktır. Çünkü iktidarın beden üzerindeki tahakküm yöntemlerinin tanımlanmasıyla gelişen tartışmalar, bize bu uygulamaların nereye

varabileceğini, ya da hangi teknolojinin nasıl bir biyo-iktidar aracı olabileceğini tahmin imkanı da sunar. Dolayısıyla çalışmada bu yöntemlerden en gözle görülenlerinden bir olan, etkileri zamana yayılan, dolayısıyla pek çok kadının – dolayısıyla sinemanın- hikayesinde yer alan kürtaj uygulamalarının *Araf* (2006) filmindeki gösterimi üzerinde durularak biyo-politika kavramının yansımaları araştırılacaktır. Kadının gebeliği ve kendi bedeni üzerindeki karar verme tasarrufunun iktidar tarafından nasıl ele alındığı film üzerinden kayda geçirilmeye ve tartışılmaya çalışılacaktır. Filmlerin ele alabildiği ya da alamadığı kadının, mevcut uygulamaları nasıl ve nereden yansıttığı okunmaya gayret edilecektir Bu paralelde, zaman zaman iktidarın söyleminin yeniden üreticisi olma görevini üstlenen sinemanın işlevi tartışılacak, ekrana yansıyan kadın bedeni ve kürtaj deneyiminin biyo-iktidarı yeniden üretilip üretmediği sorusunun cevabı aranacaktır.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Yöntem

Bu çalışmada savımız, Foucault'dan hareketle, sinemanın hakikatin inşasında bir söylem aracı olduğu ve zihinlerdeki anlamlandırmanın imajlar aracılığıyla "yaratılmış" olduğudur. Bu sebeple filmde biyo-politik söylemin izleri araştırılacak ve anlatıların biyo-politik iktidarın anlamlandırma tuzağına ne kadar düşüp, ne kadar kaçabildiklerinin izi sürülecektir. Bu bağlamda önce kürtaj ve biyo-politika ilişkisini tartışan kavramsal bir temel oluşturacaktır. Sonra ise *kürtaj, sinema ve biyo-politika* arasında bir üçgen oluşturulacak ve mevcut verilerle, *Araf* (2006) filmi üzerinden kürtaj temsilinin biyo-politik uzantıları tartışılacaktır. Bu sorgulama sırasında kürtaj ve kadın bedenini inceleme açısından elverişliliği sebebiyle Feminist Film Kuramı, görüntünün anlamı deşifre etmede sağladığı avantaj ve imkanlar dolayısıyla Göstergebilim kullanılacaktır.

Yöntemde kullandığımız tüm kuramlara bakıldığında, Foucault'nun biyo-politik iktidarı psikanalizin öncülü saydığı pastoral iktidara dayandığı da hatırlanırsa, çalışmanın psikanalize dayanan temeli, psikanalizle dirsek teması yadsınamaz hale gelir. Ayrıca Foucault'nun öznenin inşası, delilik, cinsellik bilimi ve söylemin biçimlendirilmesinde psikanalize biçtiği rol -ve aynı zamanda eleştirisi- dikkate alındığında, psikanalizin onun biyo-politikasının oluşmasında olumlu ya da olumsuz çokça etkili olduğu ortaya çıkacaktır. Nitekim tüm bu psikanalizden etkilenen ve onu aynı zamanda "yargılayan" toplamı oluştururken Foucault, Freud ve Lacan'nın analizlerinden yola çıkmıştır. Aynı şekilde Feminist Film Eleştirisi ve Göstergebilimsel yöntem de analizlerini ve eleştirilerini psikanalitik temellere yaslamışlardır. Tüm bu sebeplerle bu çalışmanın aynı zamanda psikanalitik bir interdisipliner yöntem izlediğini savunmak yanlış olmayacaktır.

Kavramsal Çerçeve: Kürtaj ve Foucault'nun Biyo-Politikası

Kürtajın sözlük anlamı "bıçakla kazıma şeklinde cerrahi müdahale" dir ve Fransızca kökenli "*curetage*" sözcüğünden Türkçeye girmiştir. (<https://www.nisanyansozluk.com/?k=kürtaj>, 2017). Kürtajı, Dünya Sağlık Örgütü'ne (DSÖ) uygun olarak "fetüsün uterus dışında yaşama yeteneği kazanmadan, herhangi bir nedenle gebeliğin sonlanması" olarak tanımlamak mümkündür (Görkey, 2001: 80). DSÖ isteğe bağlı gebelik sonlandırma durumunu "isteyerek düşük" olarak adlandırır. Bu sebeple tıbbi çalışmalarda ve Dünya Sağlık Örgütü'nün literatüründe isteğe bağlı gebelik için "isteyerek düşük" olarak ayrıca bir tanımlama da yer almaktadır (Çokar, 2008: 19). Bu ifadeler aslında, tıbbi bir yöntem olan kürtaj işlemi henüz geliştirilmemişken ya da gebeliği sonlandırma hizmetine ulaşamayan durumlarda kadınlar tarafından, ilkel koşullarda gerçekleştirilen düşüklere de atıf yapması açısından daha kapsayıcı sayılabilir. Aksi takdirde sadece sağlık hizmetleri çatısı altında yapılan "kazıma" vb. işlemlerle kısıtlı kalacak, tarım kırsal alandaki ya da tarihsel alandaki kadınların ve bu işlemin

Öncüllerini gerçekleştiren eski hekimlerin deneyiminden yararlanmada eksik kalacaktır. Bu sebeple bu çalışma boyunca kürtaj terimi; "isteyerek düşüklerin bilinen adı" olarak kullanılacak ve tıbbi ortamlar dışındaki isteyerek düşük deneyimlerini de kapsayacaktır.

Kürtaj, her ne kadar modern bir kavram, teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak algılsa da kökeni üremeyi düzenleme isteğine dayanır. Her çağda, her kültür ve coğrafyada karşımıza çıkan, tartışılan ve üzerine reçeteler yazılmış, yasalar yapılmış üremeyi kontrol isteğine evrensel demek yanlış olmayacaktır. Bu evrensel isteğin gelişimi kürtajın tarihçesinin de temelini oluşturur. Örneğin Çinli filozoflar toprağın verimli kullanımı için nüfus kontrolünü desteklemiştir. Babaların çocuk öldürmesi, 25 kurbağa yavrusu yutmanın beş yıl kısırlık yaratacağı gibi uygulamalara rastlanır. Mezopotamya'daki Asur Uygarlığı ve Anadolu'da ise, Sümer tabletlerinde yer alan bilgilere göre, anne ya da bebeğin hayatı söz konusu olduğunda sezaryen uygulamaları yapılabilmektedir. Eski Mısır'da gebeliğin sonlandırılması cezaya tabi olsa da bazı durumlarda izin verilmiş ve hurma, soğan ve kenger otunun bal içinde eritilip vulva ağzına uygulanmasını içeren düşük reçeteleri bulunmuştur (Çokar, 2008: 55-56).

Tarih boyunca iktidarların üremeyi kontrol arzusu hep var olsa da gerek modern bir kurum olarak tıbbın var olmayışı gerekse eski hekimlerin, doğum kontrol, kürtaj gibi uygulamaları aşağılayıcı bulmaları sebebiyle uzak durmaları kürtajın uzun yıllar kayıt dışı kalmasına yol açmıştır. Kadınlar arası bir deneyim olarak kalan gebelik sonlandırma bu sebeple çok da kısıtlanmamış, takibi mümkün olmamıştır. Fakat Sanayi Devrimi'yle gelen tıbbi gelişmeler durumu değiştirir. Sanayi Devrimi ve kürtaj arasındaki ilişki yalnızca tıbbi gelişme bağlamında olmaz. Aynı zamanda biyo-politikanın çok önemli bir enstrümanı olan nüfus, bu dönemde müthiş bir artış göstermiş ve iktidar-nüfus-üreme kontrolü arasındaki bağ daha görünür hale gelmiştir. Üretimde bant sistemine geçilmesinin yarattığı artı değer yiyecek üretiminin artmasına yol açmış diğer yanda da tıbbi gelişmeler anne ve

çocuk ölümlerinin düşmesini sağlamıştır. Böylece Dünya nüfusu son 150 yılda hızla 6 milyara ulaşmıştır (Çokar, 2008: 52). Bu durum elbette ki; yönetimin bir ögesi olarak nüfusun, iş gücü tasanmının ve iktidann, yönettiği insan niceliği üzerindeki müdahalelerinin de daha nitelikli hale gelmesine yol açacaktır.

Modernleşen devlet yapısı, kurum sallaşan tıbbi ve dolayısıyla tıbbi temelli yasalar da beraberinde getirir. İlk yasa 1791’de Fransa’ dan gelir. Bu yasaya göre isteyerek düşükler, “kriminal düşük” olarak tanımlanmış, bu hizmeti sağlayan kişiler cezaya tabi hale gelmiştir. İngiltere’de 1803 yılında yapılan yasayla düşük yapmak suç kapsamına alınır. Fakat burada fetüsün can kazanmamış olması, kadının gebeliği bizzat sonlandırması gibi durumlar geçici süreyle cezadan muaf tutulmuştur (Çokar, 2008: 90). “Can kazanma” tabirinin fetüsün hareketlenmesi anlamına geldiğini belirtmek gerekir. Nitekim 1827 yılına kadar döllenmenin gizemi çözülemediğinden hareketlenmeden önce fetüsün cansız/kadının parçası olduğu var sayılmaktadır (Duden, 1999: 15). Bu varsayım bir süre daha, kürtajın tamamen yasaklanmasına yol açan “yaşam hakkı” söyleminin hamileliğin ilerleyen aylarında devreye girmesine yol açar. Fakat 1827’de döllenmenin açıklığa kavuşmasıyla fetüsün döllendiği andan itibaren canlı olduğu anlaşılmış böylece mutlak kürtaj yasaklarının temelini oluşturan fetüsün döllendiği andan itibaren canlı olduğunu vurgulayan “yaşam hakkı” söyleminin ve fetüsün bireyleştirilmesinin temeli atılmıştır (Duden, 1999: 15).

Eskiden “gaipten gelen ve düşük ya da kürtaj halinde gaibe giden” bir gebelik materyali olan fetüs, artık nasıl oluştuğu belirgin bir biyolojik form, müdahale edilebilir bilimsel bir gerçeklik olmuştur. Gebeliğin evrelerinin de çözülmesiyle birlikte fetüs artık nasıl geldiği belirsiz bir “mucize” değil, biyolojik olarak “senin benim gibi” insandır. Kili-senin bu kabulü fetüsün bireyleştirilmesinin de başlangıcı olur (Duden, 1999: 15). Artık potansiyel insan ve dolayısıyla potansiyel yaşam olarak fetüs, bir gizem değil, biyo-politik iktidann konusu olur. İşte bu biyolojinin bilgisine sahip olma hali iktidara biyo-politik nite-

liğini kazandıran şey olur. Dolayısıyla döllenme-doğum-kürtaj ilişkisinin biyo-politikanın ne kadar etkin bir mihenk taşı olduğu bir kez daha ortaya çıkar. Fetüsün "potansiyel insan" olmaktan çıkıp "insan" sayılmasına ise henüz daha vakit vardır. Bunun için, tıbbi görüntüleme teknolojileri ve gebelik takibinin kurumsallaşması gerekmektedir. Tüm bunlar olduğunda fetüs görsel bir imge kazanacak böylece sinemasal değeri kadının içindeki bir şişkinlik olmaktan çıkacaktır. Fakat yine de fetüsü anneden bağımsız bir birey, küçük bir insan formu, komplikasyonlardan bağımsız kesin doğacak bir insan olarak algılayanın temelleri döllenmenin çözülüşü ile atılmıştır. Sinemada fetüsü, karanlıktan gelen bir misafirden ultrason baskınlardaki "fasulyelere" dönüştüren ve biyo-politikanın "yaşatma" iddiasına dahil kılın süreç böyle başlar.

En genel tanımıyla biyo-politika; egemen gücün (devletin) bedenleri denetim alarak kurduğu ve cinsellik, nüfus, beslenme ve sağlık politikaları gibi pek çok aracı kullanan iktidar sistematığıne verilen addır (Revel, 2012: 81-85). Foucault disiplin içeren "bedenin terbiyesi, yeteneklerinin artırılması, güçlerinin ortaya çıkarılması, yararlılığıyla itaatkarlığının koşut gelişmesi, etkili ve ekonomik denetim sistemleriyle bütünleşmesi" gibi bedeni disipline eden uygulamalara anatomo-politika adını verir. Nüfusun denetimini yani "bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşullar"ı oluşturan uygulamaları ise biyo-politika başlığında inceler (Foucault, 2007: 102-103). Yönetimsellik olarak biyo-politikada da bütünü dizayn etmek için bazen bedeni disipline etmek gerektiğinden, beden üzerinde iki iktidar biçimini de gördüğümüzü söyleyebilirsiniz. Bu sebeple, modern devlet teknikleri hem beden disiplini hem de nüfusun düzenlenmesini içerdiğinden biz biyo-politika kavramını yönetimsellik stratejilerinin tümünü tanımlamakta kullanmayı tercih edeceğiz. Dolayısıyla bölüm boyunca biyo-politik iktidar sözcüğünü kullanırken bahsettiğimiz zorlayıcı bir hükümdar ya da hükümet, yalnızca beden disipliniyle uğraşan bir yönetme biçimi değil, sistemsel ve karmaşık bir yapı, bu yapıyla kürtajın ilişkisi olacaktır.

Foucault, biyo-politika terimini ilk kez 1974 yılında Rio de Janerio Devlet hastanesinde verdiği seminerler sırasında sarf eder (Koyuncu, 2016: 23). Fakat kavramının asıl çerçevesi College de France derslerinde belirlenir. Ve Foucault biyo-politikayı "nüfus olarak ortaya çıkan bir canlılar topluluğuna özgü fenomenlerin (sağlık, sağlık koruma, doğum, uzun yaşam, ırklar) hükümet uygulamalarının karşısına çıkardığı sorunların akılsallaştırılma yöntemleri" olarak açıklar ve biyo-politikanın doğuşunu liberalizme dayandırır. Fakat burada liberalizmden kast bir ideoloji değil, yönetmeyi akıllaştıran bir "yapıpetme" biçimi, bir yöntemdir. Bu sebeptendir ki Foucault, liberalizm ya da biyo-politikayı bir "yönetim biçimi" değil bir yönetsellik, yani yönetmek için kullanılan pratikler bütünü olarak algılar (Foucault, 1993: 109-110).

Daha da temelden ele alırsak, endüstriyel üretim biçimiyle yeni, rasyonel bir akıl doğmuş dolayısıyla "devlet aklı" da rasyonelleşmiştir. Bu yeni devlet biçiminde, üretim ilişkilerinde eskisinden daha da önemli olan, toplumu da daha rasyonel biçimde yönetme ihtiyacıdır (Foucault, 2013: 248). Çünkü artık kitleler iktidar için sadece tebaa değil aynı zamanda ve öncelikle iş gücüdür. Ve bu işgücünün yönetilmesi için başka bir yönetsellik anlayışına ihtiyaç vardır. Burada yönetim kavramı "sürünün güdülmesi" çok devletin üretim ihtiyacını yönetmesi/düzenlenmesi anlamını taşır. Özetle iktidar kendisi için üretim yapacak kitleleri ihtiyacına göre dizayn etme amacı güder. Bunun için de kullandığı en önemli enstrüman nüfustur (Revel, 2005: 33). Nüfusun keşfi, beden keşfini de beraberinde getirir. Artık toplumun yönetimi, nüfusu oluşturan bedenlerin denetlenmesi, kategorize edilmesi ve kaydedilmesi gibi hayatın her alanına yayılan uygulamalarla mümkündür (Revel, 2005: 33). Bu uygulamalar ki doğum ve ölüm oranlarından yaşam süresine, doğurganlıktan sağlık durumuna, hastalıkların sıklığından beslenme ve konut biçimine kadar çok değişkenin belirlenmesini sağlar. Kürtaj tam da burada doğum ve ölümü aynı anda ilgilendiren bir uygulama olarak iktidar için iyice iştah açıcı hale gelir. Aynı anda nüfusu iki yönlü denetleme imkanı olan bir uygulama elbette ki denetlenecek ve düzenlenecektir.

Ne ilginçtir ki kitlelerin sanatı olarak sinema da doğrudan nüfusla ilgilidir. O da tıpkı biyo-politika gibi tek bir bedenle ilgilenmez. Salt bir bedene hitap etmez. Onun hitap ettiği, tıpkı biyo-politik iktidar gibi çokluktur. Bu sebeple bir filmin tek tek ne hissettirdiğinden çok salona yarı bütüne ne hissettirdiği önemlidir. Sinema deneyimi, diğer canlı ve anlık sanatlardan farklı olarak kitlelerin deneyimini içerir. Tiyatroda kişinin başka bir yere odaklanma, arkadaki oyuncuyu seyretme ve hatta izlemek için oyuncunun bedenini herhangi bir yerine odaklanma şansı vardır. Oysa sinema aynı anda aynı kitlenin aynı şeye bakmasıyla deneyimlenir. Bu sebeple nüfusun yönetimi biyo-politika ise, nüfusun sanatı da sinemadır. Biz de buradan yola çıkarak kürtaj ve biyo-politik iktidar arasındaki ilişkinin bağlarını ortaya koymaya çalışacak, kürtajın biyo-iktidar için ne ifade ettiğini *Araf* (2006) üzerinden çözümlemeye çalışacağız.

Foucault'nun iktidar kavramını anlamak için öncelikle, onun için iktidarın ne olmadığını anlamak gerekir. Foucault için iktidar, fiziki "zorlama" içeren mutlak bir "güç" değildir. Ona göre iktidar; "belli bir devlet içinde vatandaşların bağımlılığını garanti eden kurum ve aygıtlar bütünü" ya da "bir öge ya da grup tarafından bir başka grup üzerinde kullanılan bir egemenlik sistemi" de değildir. Foucault, tüm bunların nihai iktidarın biçimleri olarak tanımlar. Biyo-politikada iktidar, kendi örgütlenmelerini kuran ve bu örgütlenmelerde içkin olan bir güç ilişkileri toplamıdır (Foucault, 2007: 71). Net bir tanım yapmak gerekirse, Foucault'ya göre iktidar "bir kurum, bir yapı değildir; bazılarının baştan sahip olduğu belirli bir güç değil, belli bir toplumda karmaşık bir stratejik duruma verilen addır" (Foucault, 2007: 72).

Bu yeni iktidar biçimini anlamak için önceki iktidar biçimiyle bir karşılaştırmaya gitmek yerinde olacaktır. Klasik çağın egemenlik kurma biçimine bakıldığında, zorlayıcı, boyun eğdiren, tebaasının malına sahip olabilen, savaşmasına kanaat getirerek dolaylı olarak ölmesine ya da yaşamasına izin verme hakkına sahip hatta son kerte de öldürebilen bir iktidardır. Foucault bu iktidar biçiminin keskinliğini

“kılıcın sembolize ettiği bir iktidar biçimi” diyerek vurgular. Bu klasik iktidar yaşamla sadece dolaylı olarak ilgilidir. “Yaşatma hakkı” onun için ölüme göndermeme, öldürmeyerek yaşamasına izin verme biçiminde vuku bulur. İşte pastoral iktidar ve devamındaki biyo-politikayla bu değişime uğrayan yönetim biçimi bu klasik iktidardır. Artık “eski öldürtme ya da yaşamasına izin verme hakların yerini yaşatma ya da ölüme atma gücü almıştır.” Dolayısıyla iktidarın sürme alanı olan yaşam, durmaksızın kutsanmalıdır (Foucault, 2007: 101-102).

Biyo-politik iktidarın kürtajla çekışmelerinin temelini çoğunlukla bu yaşamın kutsallığı söylemi oluşturur. Artık iktidar yaşatmak için vardır ve ölüme atma gücü yalnızca kendisinde olmalıdır. Aksi bir hal iktidarı zayıflatacak, düzeneğe çomak sokacaktır. Bu yüzden kürtaj kadının bedeni üzerindeki tasarruf hakkına dayanan bir eylem olarak genel hatlarıyla biyo-politik iktidarın işleyiş biçimine terstir. Hem iktidarın “yaşatma” iddiasına bir muhaliflik hem de ölüme atma yetkisinin bireye devri gibi sembolik anlamlar taşır. Dolayısıyla iktidar fetüsün yaşam hakkını savunduğu çoğu durumda anneyi ölüme atarak iktidarı tekrar pekiştirir. Pek çok ülkede tecavüz mağduru kadını doğurmaya zorlamak, hayati tehlikesi bulunan kadına kürtaj yapılmasını engelleyecek düzenlemeler olması bundandır. İktidar için asıl mesele fetüsün yaşamı değil kimin yaşayıp kimin ölüme terk edileceğine karar veren olmaktır. Özetle kürtaj, her anlamda biyo-politik devlet için bir iktidar sorunudur. Çünkü potansiyel yaşam potansiyel iktidar demektir. Ve iktidar, yönetme halini yaşam üzerindeki düzenlemeleri ile sağlar. Dolayısıyla iktidar potansiyelinin azalmasına göz yummayacak ve yaşamın sorgulanmasına izin vermeyecektir. Aksi takdirde, yani kürtaja izin verdiği durumlarda ise bunu ölümlle eşlemeyerek yapar. Özetle biyo-politik iktidar yaşatarak ya da ölüme terk ederek de olsa kürtaj kendi bekası için önemli bir kilit noktasına koyar. Bu biraz da doğumun yaşamın kaynağı olmasından, yani olgunun doğasından gelir. Bu sebeple doğum, gerçekleyişı ya da gerçekleştirileyişıyle, fetüs doğması ya da doğmamasıyla, kadın doğurması ya da

doğurmamasıyla talihsiz bir biçimde biyo-politik iktidarın hedefine oturur.

Foucault'nun analizlerinde kürtaja dair özel bir atfı olmadığını, hatta pek çok sebeple analizlerinin "cinsiyet körtü" olmakla suçlandığını belirtmek gerekir. Bu suçlama genellikle cinsellik temelli analizlerinde cinsiyetler arasında bir ayrıma gitmemesi, kadın bedeni hakkında özel bir değerlendirme yapmamış olmasından gelir (Kubilay, 2014: 392). Fakat cinsiyetler açısından toptancı da olsa Foucault'nun analizlerinde barındırdığı eleştiri özü itibarıyla eril iktidarın ve eril tarihin eleştirisidir. Foucault, özel bir çağa göstermese de mevcut yıkımın ve biyo-politikanın (aslında tüm yönetim dönemlerinin) faili olarak eril iktidarı hedefe koyar. Bu, kasıtlı bir hedef gösterme ya da nihai hedefi toplumsal cinsiyet analizi olan bir yöntem değildir. Aksine mevzunun doğası gereği ve kendiliğinden olarak tarihin öznesi konumunda olan "erkeği" yargılar. Bu sebeple Foucault özel bir göndermede bulunmasa da onun kavramları kürtaj, kadın ve beden gibi feminizmi çokça ilgilendiren kavramları tartışmak için geniş bir alan sunar. Buradan yola çıkarak Foucault'cu bağlamda kürtaj ve cinsellik tartışması açarak, cinselliğin öznesi olarak/olmayarak kadını ve biyo-politik yönetimlerde kürtaj, özne ve cinsellik bağlantılarını tartışmak yerinde olacaktır.

Foucault biyo-politik iktidar ve özne ilişkisini şöyle anlatır:

"Bu iktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliği ile belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yarası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder. Bu, bireyleri özne yapan iktidar biçimidir" (Foucault, 2014: 63).

Buradan yola çıkarak Foucault'nun kast ettiği öznenin iktidarın düzenlenmelerine uygun olarak içsel ve dışsal dinamiklerle "inşa edil-

miş” bireylik olduğunu söylemek mümkündür. Dolayısıyla kadının özneliği de inşa edilebilir niteliktedir. Foucault, bu özneliği inşa etmede başat öğelerden biri olarak cinsellik bilimini öne sürer. Buradaki cinsellik bilimi, özgün bir beden deneyimi olarak erotik/ cinsel eylem biçimlerinin tamamını kapsayan bir yöntemi kast etmez. Foucault, tüm tarihsel incelemelerinin sonucunda cinsel varoluşun iki şekilde kendini gösterdiği çıkarımını yapar. Bunlardan ilki olan cinsel bilim (*scientia sexualis*), söylem tarafından belirlenerek cinsel pratiğin aslında hazzın silikleştirildiği bir biçimken, diğer erotik sanat (*ars erotica*) söylemin boyunduruğundan kurtulup bedenselliği deneyimleme imkanı sunar (Foucault, 2007: 48). Yani ilki tayin edilmiş, belirlenmiş bir cinsellik faaliyeti içerirken, diğeri tahmin edilemez ve özgündür. Dolayısıyla biyo-politikanın cinsellik biliminde üremeye dayalı heteroseksüel evlilik norm olarak belirlenirken delilerin, kadınların ve çocukların hazzı dışlanır (Foucault, 2007: 30).

Yukandaki açıklamalara bakarsak cinsel bilimin konusu olan cinsellik yalnızca bedene değil, yönetsel bir faaliyetin de ögesi olarak iktidara da ait bir deneyimdir. Fakat erotik sanat özgünlüğüyle kişisel, dolayısıyla yalnızca bedene aittir. Bu anlamda içinde bir direnme noktası, bir devrimci baz barındırabilir. Oysa cinsellik için bu söz konusu değildir. O, planlanmış, kategorize edilmiş dolayısıyla yönetimin bir parçası bazen de kendisi olmuştur. Bu anlamda Foucault, hazlan konu alan ahlaksal davranışı, iktidar mücadelesinin içinde konumlandırır (Urhan, 2012: 309). Bu bize aynı zamandan bir direnme noktasının da ip ucunu verir. Belki de hazla ve bedenimizle yeni bir ilişki kurmaya, söylemi sorgulayarak, söylemin düşünme biçimimizde yarattığı tahribatın ve insanın farkına varmaya başlamakla bir direnme mümkün olabilir. Sinema da hazzın ve iktidarı üretme biçimlerinden biri olarak bize bu konuda geniş bir alan sağlar. Çalışmamızın konusuna daha uygun biçimde daraltırsak sinemada kadın bedeninin yeniden biçimlenmesi, kürtajın yeni gösterim biçimlerinin bulunması başka bir “özne”yi mümkün kılabilir ve iktidarı bu yeni özneye uyumlanmaya zorlayabilir.

Yeni kategorizasyona dayalı yönetim, elbette ki bu denli sistematik bir disiplin formunu uygulayabilmek için yeni yöntemler geliştirecektir. Aksi halde bedeni her yönden kuşatan bu toplumsallık, yöneldiği bedenler tarafından kabul görmezse işlevsiz olacaktır. Çünkü, bu denli sistematik bir düzenleme ancak muhatapları tarafından kabul gördüğünde uygulanabilir kalır. Bu anlamda Foucault'nun cinsellikle ilgili açtığı tartışmanın yolu en nihayetinde gelip özne olma durumuyla kesişir (Zengin, 2012: 339) (Foucault, 2007: 151). Buradan yola çıkarak biyo-politikada özne, biyo-politikanın düzenekleriyle gündelik alışkanlıkları belirlenmiş ve iktidar için kullanışlı bir hale getirilmiştir. Hatta genellikle özne biyo-politikanın tüm kurum (okul, hastane, akıl hastaneleri, hapisane vb.) ve düzeneklerinin kendi iyiliğine çalıştığına ve kendini onlara teslim etmesi gerektiğine inanılır. Üstelik bu zorlayarak değil sızarak gerçekleştirilmiştir. İzlediklerine, okuduklarına, hizmet aldığı kamu kurumlarına ve kurallara sızarak.. Böylece özne iktidarla özdeşleşir ve iktidarın bir parçası, hatta kendisi olur. Bu teslim ya da tabi olma durumu gönüllü olduğu kadar mecburidir de. Çünkü iktidar, özneye ancak kendisine tabi olursa bireyleşme izni vermiştir. Birey, yaşamını verimli kalma kaygısıyla iktidarın var olan ilişki biçimleri içinde mevziler belirleyecek, tıpkı iktidar gibi kendini gerçekleştirebilmek için stratejiler kuracaktır. İşte kendiyle ilgili kurduğu bu stratejiler, bunlar için geçtiği eylemler bireyin "özne" olan, aktif kısmını oluşturur. Foucault, bireyin inşa edilen bu kısmına "kendilik kaygısı" adını verir (Foucault, 2007). Fakat aynı zamanda birey "kendilik kaygısıyla" iktidar ilişkileri içinde yer alacak, dolayısıyla iktidarın hem faili hem mağduru ama en nihayetinde iktidar pratiklerinin devamına yarayan bir rol üstlenecektir (Baştürk, 2013: 246).

Anlaşıldığı üzere biyo-politikada iktidar "özneleştirme"yle kol kola yürür. Çünkü iktidar söylem aracılığıyla belli normlar yaratacak, kategorizasyonlarla kimlikler belirleyecektir. Daha da vahimi bu kimliği "öznenin" kendisinin yarattığı yanılsamasını yaratacak bir düzenek kuracak ve bunun sonucunda kendi inşa ettiği kimliğe sahip çıkmak için tüm risklerden kaçınacak, sıkı sıkı kimliğine/kategorisine sahip

çıkacak, iktidar da böyle meşrulaşacaktır (Foucault, 2014: 19). Böylece bedensel deneyimler ve özgün düşünce değerini yitirir. Bu hal büyük ölçüde toplumsal cinsiyetin de zeminini hazırlar. Kimliğini kaybetmek istemeyen özne, cinsiyetinin ona getirdiği kategorizasyona sıkı sıkıya sahip çıkacak, giydiğinden konuştuğuna, mesleğinden duygularına cinsiyetinin kölesi olacaktır. İşte bu hal, erkeği ataerkiye, kadını anneliğe, ilişkiyi heteroseksüelliğe hapseder. Dolayısıyla tüm bunların bir yıkımı olarak kürtaj tehlikeli bulunacak, cinsellik biliminin normlarını parçalama tehlikesi taşıyacaktır. Bu sebeptendir ki hastaneler kürtaj olmak isteyen kadına “eş izni” sorarak erkeğin “erkini”, kürtajı zorlaştırarak ya da yasaklayarak kadının “anneliğini” garanti altına almaya çalışır. Böylece erkeğin “erk” kadının “anne” olarak kategorize edilmesi sağlanacak, iktidar öznenin nesneleşmesiyle tekrar kurulacaktır. Bu sebeple aslında pek çok alanda “öteki” olmaktan şikayet eden, bunun mağduru olan kadın, iktidardan pay alabilmek için kadınlık kimliğini annelik üzerinden kuracak, iktidarın ve aslında yaşamın bir parçası olmamayı göze alamayarak hem fail hem de mağdur olacaktır. İşte biyo-politikanın toplumsal cinsiyet rollerini besleyen çok stratejili başansı burada saklıdır. (Butler, 2005: 10).

Birey biyo-politikanın öznesi olmaya hazır biçimde doğmaz. Onu bu iktidarın paydaşı olarak şekillendiren en önemli unsurlardan biri olarak söylem çıkar karşımıza. Biyo-politika, normlar aracılığıyla işlenen, yaşamın tüm bileşenlerinin “iktidar” tarafından anlamlandırılıp, norm haline getirilmesi üzerinden işleyen ve düzenlemelerle hüküm süren bir yönetimselliktir ve hakikat, iktidar tarafından üretilen bir süreç, bilgi ise hem hakikatin hem de iktidarın biricik kaynağıdır (Foucault, 2007: 124). İşte biyo-politikada söylem, hakikatin üretimine yarayan bilginin üretilmesi, bireylere ulaştırılması ve düşünüş biçimlerinin söylem düzeyinde oluşturulmasının en etkin aracıdır. Bu bizi şu sorgulamalara iter. Kürtajla ilgili üretilmiş bir söylem var mıdır? Biz kürtajı nasıl düşünür, nasıl konuşuruz? Bu düşünce bize mi aittir yoksa söylemin içinden söylem mi beğeniriz? Kürtaj hakkında mevcut söylemi kırmak ve yeni bir söylem mümkündür? Sinema bu söy-

lemde nereye düşer ve nasıl işler? Foucault ve söylem incelemesini yaparken bu söylemin yalnızca dilsel ifadeler olmadığını belirtmeliyiz. Söylem derken ifade edilen yalnızca söze dayalı bildirimler değil, mekanların mimari düzenlemelerinden (hapishane, okul vb.), yasalara, düzenleyici kararlardan kurumlara tüm düzenleme ve denetim mekanizmalarının kullandığı deklarasyon biçimleri gelmelidir. Bu söylem ki tekil, homojen ve aynı şiddette uygulanmayandır. Tıpkı iktidar gibi çeşitli stratejiler bütünü olan, her durum ve kuruma uygun olarak yeniden düzenlenen karmaşık bir yapı olandır. Bu anlamda söyleme karmaşık ve istikrarsız bir bütün demek yanlış olmayacaktır (Foucault, 2007: 78). Bir söylem üreticisi olarak iktidar, söylemin anlaşılır kılınması, çeşitlendirilmesi ve sürekli hale getirilmesiyle ilgilenir. Böylece kendisi için makul ve makbul olan düşüncüyü üretebilecek ve denetleyebilecektir. Sinemada bu üretim önemli parçalarından biri olarak söylemin oluşturulmasındaki yerini alacaktır (Demir Güneş, 2013: 56-57).

Foucault söylemin üretimini ele alırken ilk üzerinde durduğu "dışlama" ilkeleri olur. Bu ilkeler biyo-politikanın söylem üretme tekniklerinden en aktif olanları olarak tarif edilmiştir. Burada işaret edilen, bir nesnenin dışlanarak işaret edilmesidir. Çünkü dışlanan nesne, kabul gören nesne kalabalıklarının içinden çekilip çıkarılmış, ayrı, ona has bir köşeye konarak adeta parmakla gösterilir hale gelmiştir. İktidarın dışladığı nesneleri görünür kılma çabalarının tümü işte bu dışlama ilkelerini oluşturur.

Biyo-politikada söylemi üretme ilkelerinden ilki "yasak"tır. Fakat yasak, burada suskunluğa sevk eden, sözü engelleyen bir uygulama olarak algılanmamalıdır (Foucault, 1993: 10-11). Burada işaret edilen, daha incelikli bir denetleme yöntemidir. Yasak ve baskı varsayımı bireylerde söyleme isteğini harekete geçirecek, böylece arzuyu ilgili itiraflar gelebilecek, iktidar ve arzu ilişkisi ancak böyle açığa çıkabilecektir. Buradan yola çıkarak söylemin iktidarı, baskıyı, arzuyu açıklayan şey değil, aynı zamanda onun için, onun aracılığıyla üretilen ve

aynı zamanda ele geçirilmek istenen erk olduğu yorumu çıkarılabilir (Foucault, 1993: 11). Peki sinemada da cinselliği söylemek bir arzu mudur? Cinselliğin ele alınış biçimlerine baktığımızda, "sex sells" sloganlarını hatırladığımızda bir fikir sahibi olmak zor değildir (Twenge, 2009: 236). Evet sinemada cinsellik hakkında konuşmak, cinsellik biçimlerini göstermek ve bunları genellikle biyo-politikaya uygun kategorizasyonlarda görmek kaçınılmazdır. Buradan yola çıkarak diyebilirsiniz ki sinema da söylemin bir parçası ve iktidarı yeniden üretim mekanizmalarından belki de en önemlisidir.

Cinsellik ve kürtaj ilişkisinden bahsederken, cinsel eylemin de kategorize edildiğini, söylemiştik. İşte tüm bu kategorizasyon doğal olarak bir öteki, bir karşıtlık yaratacaktır. Erkeğin karşısına kadın, yetişkinin karşısına çocuk, akıllının karşısına deli gelir. İşte bu akıllık-delilik karşıtlığı, söylemin üretilmesinde de dışlama fonksiyonu görür. Başka bir deyişle delinin söylediği artık yok hükmündedir. Duyulmaz, dikkat edilmez ve yayılmaz. Foucault bunun Ortaçağ'dan bu yana süregeldiğini söyler. Fakat ilginçtir ki o günden bu yana delinin söylemi, aynı zamanda bir hakikat barındırdığı inancıyla karşılaşılır. Yani yok sayılan karşıtı yaratmış ve fazlasıyla dikkate değer bir hakikat bora-zanı muamelesi görmüştür. Dolayısıyla delilik hala kurumlar ve başka yöntemlerle sürmekte ve deliliğin söylemi paylaşılarak devam etmektedir. Bu bazen psikanaliz yapan bir hekim bazen de deliliği "yayan" herhangi bir kurumdur (Foucault, 1993: 11-12).

Delilik ve akıllılık karşıtlığını yaratmada biyo-politikanın iki kurumu devreye girer; hapishane ve akıl hastaneleri. Foucault'ya göre deliler, zararlı oldukları, tehlike oluşturdukları ya da toplumda huzursuzluk yarattıkları için değil, başka bir söylem üretebilmek için kapatılmıştır. Burada yapılmak istenen delilik "suçunun" göz önünden kaçınması değildir. Aksine toplu bir tecritle delilik yeri yurdu belli, izlenir bir "hakikat" haline gelmiştir. Deliliğin dehşetini kurumsal olarak takip edebilme durumu özneye ağır bir sorumluluk kaygısı yükler. Çünkü artık deliliğin bedeli, yalnızca "deli olmak" değildir. Onlar

doktorlar tarafından yargılanan "suçlular" dır. Norm dışı/anormal olan deliler, normal olan doktorlar tarafından organize biçimde yargılanmış, akıl hastanesinde kalmak üzere hüküm giymiştir. Bu yargılarına kaygısı kişiyi norm içinde kalmak üzere sorumluluk almaya sevk eder. Böylece kişi toplumun yargılayan kısmında kalmayı garantilemiş, toplum dışı addedilmekten kurtulmuştur (Sarup, 1997: 99).

Suçlular da deliler gibi hapis haneye girdiklerinde amaç ıslah değildir. Amaç; suçun ve suçlunun imali, kurumsallaşması ve tıpkı deli/akıllı karşıtlığında olduğunda gibi suçlu/suçsuz düşüncesinin yeniden üretilmesidir. Bu üretim de elbette ki toplumu, norm ve norm dışı olarak kategorize etmeyi sağlar (Sarup, 1997: 107). Hakim söylem, öylesine katı biçimde toplumu/durumları tanımlar ki var olan sorunu ancak kökleştirir veya daha kötüsü yeni sorunlar üretir. Başka bir deyişle her gün yeni delilik ve suçluluk biçimleri ortaya çıkar. Dün delilik olmayan bugün deliliktir, dün suç olmayan bugün cezalandırılmalıdır. Dolayısıyla iktidar her halkada genişleyip, denetimini artırmıştır (Foucault, 1982: 85). Böylece delilikten ve suçluluktan kaçınmak isteyen birey git gide köşeye sıkışacak, makbul vatandaş olabilmek için otokontrolde vites arttıracaktır. Dolayısıyla kürtaj ya da türeme kontrolü de bundan nasibini alır. Dün kadınlar arası bir gerçeklik olan düşük bugün "canilik" sayılabilir ya da nüfus patlaması yaşandığında kürtaj yeniden rasyonel bir işlem olarak sınıflandırılabilir.

Foucault'nun söylemin üretim kaynağı olarak gösterdiği bir diğer dışlama ilkesi ise doğru-yanlış karşıtlığıdır. Artık bilme istenci tamamen tanımlanabilir, sınıflanabilir ve yararlı olana yönelmiştir. Dolayısıyla sadece ölçülebileni, gözlemlenebileni bilmekle kısıtlı özne, kısıtlı bir işleve sıkışmış, doğrulanabilir olanın mahkumu haline gelmiştir. Doğruluk istenci, ölçülemez olanı "öteki" kılar ve bu da ister istemez baskın söylemin diğeri üzerinde uyguladığı bir güç, bir tür ezici söylem oluşturur (Foucault, 1993: 14). Dolayısıyla biyo-politika istifledebileceği ve sayısallaştırabileceğinin bilgisine yönelir. Bu ilkeyi doğurganlık kontrolü, kürtajla ilgili istatistikî veri tutma ve benzeri uygulamaların temeline koyabiliriz.

Foucault tıpkı iktidar analizlerinde yaptığı tarihsel yöntem arkeolojisi gibi, söylem için de bir kazı yapmayı ve en nihayetinde bir dilbilim bileşenleri koleksiyonuna ulaşmayı önerir. Çünkü söylem de tıpkı dil gibi sınırlı kurallar biçimi içinde kısıtlı bir ifade olanağı sunar. Bu anlamda dilin içermediği “şeyleri” düşünmek çok da mümkün değildir. İşte bunun deşifresi Foucault’ya göre bu bize aynı zamanda bir teşhir imkanı verir: “Sürekli algıladığımız birliklerin süreksizliğini oraya çıkarma imkanı” (Foucault, 1999: 46). Burada bize kendi çalışmamızla ilgili bir düşünme imkanı doğar. Eğer sinema da bir dilsel belirli ifadeler ve gösterimler bütünüyse, sinemayı da söyleme dahil etmek mümkündür. Bu mümkünlük bizi, sinemanın söylemin oluşmasına ne şekillerde dahil olduğu, söylemi nasıl yeniden ürettiği ve ne biçimlerde kendini gösterdiği meralına iter. Dolayısıyla çalışmamızın film incelemesi bölümünün temelini bu düşünce oluşturur. Biz de tıpkı Foucault’nun dilbilim kazısı gibi, cinsellik arkeolojisi gibi *Araf* (2006) filmi üzerinden bir kürtaj kazısı yapacak ve biyo-politika, kürtaj ve sinema ilişkisini açığa çıkarmaya çalışacağız.

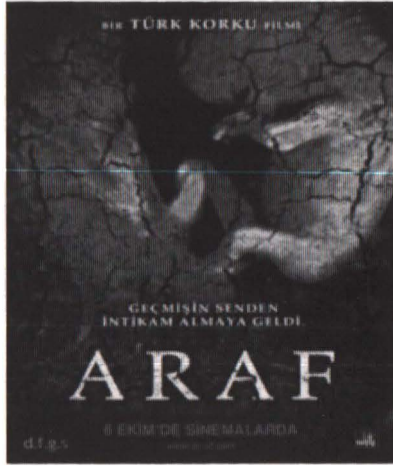
Bulgular

Araf Filminin Kısa Öyküsü ve Analizi

Eda (Akasya Asiltürkmen), güzel sanatlar akademisi modern dans öğrencisi genç bir kadındır. Önemli bir gösteri öncesi hamile olduğunu öğrenir fakat birlikte olduğu Cihan (Kubilay Tuncer) evli bir iş adamıdır ve bu olayın sorumluluğunu almaya hiç niyeti yoktur. 16 haftalık hamile olan Eda, yasal yollardan kürtaj olma süresini kaçırmış ve güvenli olamayan yollara başvurmak zorunda kalmıştır. Gösterinin olduğu gece yerini arkadaşı Oya alır ve Eda merdiven altı bir “klinikte” hayatını değiştirecek bir kürtaj yaptırır.

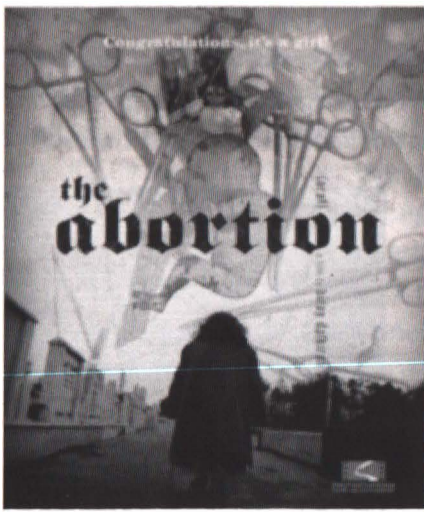
Aradan 3 yıl geçmiş ve Eda geçmişin yaralarını sarmıştır. Fotoğrafçı arkadaşı Cenk (Murat Yıldırım) ile evlenmiş ve yeniden hamile kalmıştır. Ancak hamileliğiyle birlikte beklenmedik bir şey olur; küçük

bir kız çocuğu hayaleti Eda'yı rahatsız etmeye başlamıştır. Eda, gerçek ve hayal arasında kalmış, akıl sağlığı bozulmaya başlamıştır. Eda ve hayatındaki diğer insanlar, küçük kızın gerçek mi yoksa vicdan azabının doğurduğu bir hayal mi olduğu sorusunun peşine düşer.



Resim 1 (sol): Araf filminin Türkiye afişi.

Araf (2006), kürtaji merkezine alan bir film olması ve bunu korku türünü kullanarak işlemesi bakımından kürtaj ve biyo-politika ilişkisine dair çarpıcı ortaklıklar barındırır. Filmi bizim için incelemeye değer ve ilginç kılan da budur. Kürtajın bir korku öğesi olarak kullanılması ve bunun işleniş biçimi, bize henüz filmi izlemeden bir şey söyler. Film, daha başlamadan kürtaji “karanlıklara” ait bir eylem olarak nitelenmiş ve olumsuzlukların başlangıcı olarak kodlamıştır. Ayrıca yönetmenin filmin İngilizce adı olarak “The Abortion” ı seçmesi kürtajın filmin odak noktasına yerleştirildiğini bir kez daha kanıtlayarak filmi çalışmamız açısından önemli bir noktaya oturtur (<https://www.biraydalkiran.com/bd/tr/>, 2019). Tüm bu sebeplerle *Araf*’ın (2006) kürtaj ve biyo-politika ilişkisine dair önemli deşifreler barındıracağına inanılmakta ve bu incelemede biyo-politikanın olası yansımalarının peşine düşülmektedir.



Resim 2 (sağ): Araf filminin yurtdışı dağıtımında kullanılan afişi.

Araf (2006), tanıtım çalışması olarak kullanılan dini referanslarıyla ve yönetmen Biray Dalkıran'ın filmin kürtaj karşıtı olduğunu ilan etmesiyle henüz başlamadan çalışmamız için verimli bir noktaya oturur (Güven, 2006, par.7). Daha filmin tanıtım aşamasında, filmin adını ve çıkış noktasını Araf Suresi'ndeki ifadelerden aldığına dair haberler çıkar. 41. Ayet'in "Onlar için cehennemden yataklar ve üstlerine örtüler vardır. Biz zulme sapanları işte böyle cezalandırırız" tümcelerinden ilham alındığını belirten yazılar, cezalandırma temasını film başlamadan önümüze koymuş olur. (<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/bu-film-tartisma-yaratir-4852677>, 2006). Fakat yönetmen daha sonra yaptığı bir açıklamada *Araf*'ın (2006) dini bir film olmadığını, kürtajı dini açıdan ele almadığını, sadece İslami ritüellere sırtını dönmediğini belirtir (Çakkal, 2006, par. 5). Zaten film boyunca da bir dini referansa ya da imgeye rastlanmaz. Aksine rastlanan imgeler daha çok biyo-politikanın enstrümanları, onun stratejileridir. Bu sebeple çalışmada (yönetmenin de beyanları esas alınarak) *Araf* (2006)

filminin yorumu biyo-politika temelinde yapılacak, biyo-politik yönetimlerin temsilleri aranacaktır.

Araf (2006), afişindeki kuruyup çatlamış fetüs imgesi ve spot cümlesiyle film henüz başlamadan odak noktasını koyar ortaya. "Geçmişin senden intikam almaya geldi." Böylece intikam alan bir fetüs fikri filmin anlatısından önce zihinlere ekilmiş olur. Nitekim vaat edildiği gibi intikam teması filmin tamamında karşımıza çıkacak, filmin baş karakteri Eda (Akasya Asiltürkmen) ve onun nezdinde diğer kadınlardan alınacak bir intikama işaret edilecektir.

Afişle uyumlu biçimde film, kırmızılar içinde ağlayan bir oyuncak bebek imgesi üzerine akan jenerikle başlar. Karanlıkların içinden sızan ışık kullanımı ve görüntünün kontrastı keskin renkleriyle, vakit kaybetmeden izleyicinin türe ait (korku) atmosfere girmesi sağlanır. Bu gergin atmosfer dansçı Eda'nın (Akasya Asiltürkmen) dansı sırasındaki devinimler ve Eda'nın arkadaşı fotoğrafçı Cenk'in (Murat Yıldırım) deklanşör sesleriyle devam eder. Böylece bizi intikama ve gerginliğe götürecek anlatının da görsel ve işitsel temeli atılmıştır.

Film, Cenk'in Eda'dan hoşlandığını fakat Eda'nın soğuk, mesafeli, zengin ve işkolik başka bir sevgilisi olduğunu anlatarak devam eder. Eda'nın sevgilisi Cihan (Kubilay Tuncer) acımasız, umursamaz ve Eda'ya karşı kayıtsız bir adamdır. Buna evli olması da eklenince Eda, hamile kaldığını ve kürtaj süresinin çoktan geçtiğini dahi söyleyemeden Cihan'dan ayrılmak zorunda kalır. Eda 16 haftalık hamiledir ve yasal yollardan kürtaj imkanı kalmamıştır. Sevgilisinin bebeği asla kabul etmeyecek bir adam olduğunu anlayan Eda, bebeği aldirmaya karar verir. Hayatını değiştirecek karan böyle almıştır.

Kürtaj sahnesi filmin en can alıcı ve belki de biyo-politik iktidar hakkında en çok söz söyleyen sahnelerinden biri olarak çıkar karşımıza. Eda, bodrumdan bozma, merdiven altı, muayenehane bile denemeyecek bir yerde kürtaj olmakta, doktor ise bir hekimden çok bir kasabı andırmaktadır. Ne steril bir kıyafeti ne de doğru düzgün ekipmanı vardır. Hemşire ise gotik makyajlı, garip görüntümlü ve korku-

tucudur. Bu durum bizi biyo-politikanın kategorizasyon kavramını düşünmeye iter. Kürtaj yapan ekip “öteki”, “olmak istenmeyen” olarak stilize edilmiştir. Anlatmak istediğimiz güvenli olmayan bir ortamda gerçekleştirilen kürtajın “normal” olduğu değildir. Fakat günlük hayatta bunu yapanların gözle görülür biçimde stilize olmadığı, filmdeki gibi ilk bakışta aynalamayacağı açıktır. Bizi ilgilendiren norm dışı olan doktor ve hemşirenin sinemasal bir estetikle norm dışılıklarına işaret edilışıdır.

Sahnenin biyo-politik bağlantıları yalnızca hemşire ve doktorun norm dışılığıyla sınırlı kalmaz. Biyo-politikanın kurumu olmayan her yerin güvensizliğinin de altı çizilmiştir. Kürtaj yapılan mekanın abartılı iptidailiği, pisliği ve doktorla hemşirenin lakaytlığı filmi izleyenlere bir uyarı gibidir. Eda’ya, maç izleyen bir doktor ve doktoru asiste etmeye çalışırken bir yandan telefonuyla sevgilisine mesaj atmaya çalışan bir hemşire tarafından kürtaj yapılır. Bu şartlar altında acılı bir kürtaj olan Eda’ya doktorun söyledikleri manidardır. “Yapıyorsunuz, yapıyorsunuz sonra biz uğraşyoruz.” Böylece, bir kez daha kurumsal olmayanın tehlikesi gösterilmiş olur. Bir kez daha bireye kendini, biyo-politikanın kurumlarına ve düzenlemelerine teslim etmesi gerektiği salık verilir. Çünkü kurumsal tıbbın dışındaki her müdahale sağlıksız ve öznenin “kendi iyiliği” için riskli olandır. Eda da yaptırdığı sistem dışı kürtajın bedelini çektiği acıyla öder. Bu bedel, Eda için yasayla belirlenen 10 haftalık sınırı (Türkiye) uymamasının sonucu gibidir (Çokar, 2008: 217-219). Bu durum filmde sık sık 16 haftalık sürenin kürtaj için tehlikeli olduğunun vurgulanmasıyla sunulur. Oysa literatürde, Dünya Sağlık Örgütü’nün bunun için belirlediği uygun üst sınır 20 hafta, maksimum 22 hafta olarak geçmektedir (FIGO Komitesi, 201: 102). Filmdeki hastane sahnelerinde verilen 16 haftanın tehlikeli olduğu bilgisi, hem tıbbın, hem bir söylem biçimi olarak sinemanın biyo-politik iktidarın düzenlemelerine uyumlanması ve itaat beklentisi olarak yorumlanabilir.

Film zamanda bir sıçramayla devam eder. Üç yıl sonra Eda ve

Çenk evlenmiş, Eda tekrar hamile kalmıştır. Eda'nın ve filmin gidişatını değiştiren de bu olur. Eda hamileliğiyle birlikte kabuslar görmeye başlamıştır. Kabuslara karşısına çıkmaya başlayan, üç yaşlarında bir kız çocuğu hayaleti eklenir. Kız çocuğunun yüzü gözü yara içindedir ve Eda'yı rahatsız etmeye çalışıyor gibidir. Zamanla hayalet Eda'yla konuşmaya başlar. "Anne" demesiyle hayaletin Eda'nın aldırdığı "bebek" olduğunu anlarız. Kız çocuğu hayaleti Eda'ya ceza vermeye, filmin spot cümlesinin de belirttiği üzere intikam almaya gelmiştir. Eda için artık gerçek ve sanrı arasındaki sınır silikleşmiştir. Geçmişe giderek kürtaj anını tekrar tekrar yaşamaya başlar. Etrafındakiler Eda'nın akıl sağlığından şüphe etmeye başlamıştır. Böylece akıllılık-delilik karşıtlığıyla karşı karşıya gelinir. Biyo-politikanın söylemi üretmedeki önemli ilkelerinden biri olan akıllılık-delilik karşıtlığı *Arafta* da (2006) kendini Eda'nın deli olarak nitelendirilmesiyle kendini gösterir.

Karşıtlık ilkesinin doğası gereği, Eda deli olarak nitelendiğinde, karşısına bir akıllı konumlandırılmalı ve durumun sağlanması bu "akıllı" üzerinden yapılmalıdır. *Arafta* (2006) Eda'nın karşısına konumlandırılan bu "akıllı kadın" Oya'dır (Deniz Soyarslan). Eda, kürtaja gittiğinde gösteride Eda'nın solo performansını kapan, sonrasında okulda hoca olan ve iyi bir evlilik yapan Oya... Dolayısıyla kürtaj yaptıran kadın deli olarak tanımlanmış, "diğer" kadın ise akıllı olarak kategorize edilmiştir. Böylece filmi izleyen kadınlara da üstü örtük bir soru yönelir biyo-politik söylem. "Hangi kadın olmak istersiniz, kabuslar gören, akli melekelerini yitirmenin eşiğine gelmiş Eda mı? Yoksa okulda hoca olabilecek kadar yükselmiş akı başında Oya mı?" Böylece film izleyen kadınlardan olmak istedikleri "özne" yi seçmesi ve benliklerini buna uygun kurgulaması istenir. Buradan yola çıkarak "inşa edilen özne" kavramlarının ve sinemadaki temsillerin, bu özneyi inşa etmede nasıl bir işlev gördüğünün önemi bir kez daha ortaya çıkar. Tıpkı biyo-politikanın kategorizasyonu gibi sinema da öznelere kategorilere ayırmakta ve dolayısıyla öznenin kendini biyo-politikaya uygun olarak tekrar tekrar üretmesine katkıda bulunmaktadır. Üstelik

bu katkı ana akım anlatının öyküleme biçimi sayesinde öyle sorgulanmaz olur ki, birey tıpkı biyo-politik iktidarı öngördüğü gibi kendini "kendi isteğiyle" iktidarı onayından geçecek biçimde kurgular.

Filmin devamında Eda'nın kabusları sıklaşmış, hayalet artık yalnızca evde değil başka yerlerde de karşısına çıkmaya başlamıştır. Fakat henüz Eda'ya bir zarar gelmemiştir. Hayaletin geliş amacı, Eda'nın Oya'ya yaptığı ziyaretle ortaya çıkar. Okul koridorunda yalnız kaldığı sırada tekrar hayaletle karşılaşmıştır. Kız çocuğu hayaleti bu kez koridorun ortasında, elindeki kanlı et parçasıyla oynamaktadır. Bu kez önceki beyaz elbiseli halinin aksine kanlar içindedir. Kız çocuğu Eda'ya yaklaşp geliş amacını ortaya koyan soruyu sorar: "Anne beni neden öldürdün?" Böylece fetüsün bireyleştirilmesiyle de karşılaşmış oluruz. Fetüsü bireyleştiren kürtaj karşıtı söylem kendini "yaşam hakkı" düsturuna dayandırır ve fetüs, kadının bedeninden bağımsız yaşama yetisine sahipmiş gibi davranmayı seçer. Bu sebeple fetüsün gelişimini tamamlamış bir bebek, potansiyel insanı aşmış bedenlen bağımsız bir birey olarak gösterimi kürtaj karşıtı söylem için önemlidir. Dolayısıyla genelde fetüsün sinernadaki temsili gelişmiş ve bebek görünümlü almış görsellerle gerçekleştirilir. Böylece fetüs ve bebek zihinlerde eşitlenecek ve aldınılacak fetüsün doğmaya hazır bir canlı olduğu yarılmasıyla yeni bir gerçeklik inşa edilecektir. Şüphesiz ki bu fetüsü kadının bedenine ait bir parça olarak görmemenin, kadın ve fetüsü ayrı ayrı ele alan balaşın da önünü açar. Böylece gebelik kadın bedenine ait bir deneyim olmaktan çıkıp toplumsallaşmış dolayısıyla iktidarı konusu halini almıştır.

Araf'ta (2006) kürtajla alınan fetüs temsili ise bebekten de fazlasıdır. Tamamen kendine yeterli, yürüten konuşan ve sorgulayan bir kız çocuğudur. Burada filmi ya da fetüsle ilgili genel söylemi bizim için değerli kılan şeyin haklılığı ya da haksızlığı değil, biyo-politik öğeler içermesi olduğunu tekrar belirtmek gerekir. Başka bir deyişle çalışmamız için önemli olan söylemin ne söylediği kadar nasıl üretilmiş olduğu ve inşa edilmiş yapısıdır. Dolayısıyla burada da kadının be-

denini ve biyolojisini hedef alan bir anlatı olduğundan biyo-politik bir söylem inşası söz konusudur. Çalışmamızdaki amacımız da bu söylemi deşifre etmek ve anlatının hangi üretilmiş söylemleri kullandığını tespit etmektir.

Kız çocuğunun Eda'ya "Anne beni neden öldürdün?" diye sormasının hemen ardından Eda fenalaşır. Kanaması vardır. Kız çocuğunun hayaleti Eda'yı o şekilde bırakıp, arkasını dönerek uzaklaşır. Fakat bu kez beyaz elbisesinin üzerinde kırmızı bir palto belirmiştir. Sonraki sahnelerde anlayacağımız üzere kırmızı palto, Eda'dan yaptığıının bedeli olarak alınan ikinci fetüsü simgelemektedir. Zaten sekansın devamında, kız çocuğunun peşinden sürüklediği kanlı et parçasının bir fetüs olduğu fark edilir. Fakat ilginçtir ki kız çocuğunun sürüklediği fetüs olması gerekenden çok farklıdır. Eda iki aylık hamile olmasına rağmen düşen fetüsün görüntüsü bir bebeği andırmaktadır. Böylece bir kez daha fetüs ve fetüsün her aşamasını, tam yaşamaya yetkin bir bebek olarak kurgulayan göstergelerle karşı karşıya gelinir. Şüphesiz ki bu göstergeler anlarnı ve söylemi üreten parçalar olarak önemlidir. Dolayısıyla filmin iktidarının fetüsü biyolojik insan olarak kabul ettiği ve bu "insan"ın yaşamını bitiren kadını bedensel olarak da cezalandırdığı açıktır.

Eda'nın bedensel ve zihinsel olarak cezalandırılış meselesi, biyo-politika ve filmin başka bir ortaklığını ortaya koymak için ayrıca önemlidir. Biyo-politikanın aynı zamanda beden disipliniyle işleyen bir yönetsellik biçimi olması bu ortaklığı kurmamızı sağlar. Filmde Eda karakteri, evli bir adamla birlikte olduğu için hamilelikle, kürtaj olduğu için ise düşükle cezalandırılmıştır. Bu dizin, bedenini disipline almayan ve norm dışı davranışlar sergileyen (evli bir adamla birlikte olmak) Eda'ya verilmiş bedensel bir cezayı, izleyenlere de bir beden disiplini öğütünü imler. Filmin devamında Eda da, geçmişte yaptığı şeylerin bedelini ödediğini söyleyerek bu tezi doğrular. Hatta kendi bile bu bedelin ona hak olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla bir yardım ya da kurtulma isteği yok gibidir. Eda, kendini çoktan yargılamış ve bu

cezaı hak ettiği sonucuna varmuştır. İşte bu sonuç tam da Eda'nın kendini nasıl bir özne olarak kurguladığı ile ilgilidir. Foucault, biyo-politika ve öznellik ilişkisini incelediğimiz bölümde de anlattığımız üzere söylem, yani üretilmiş olan, kendiliğin önüne geçmiştir. Böylece bireyin kendi bedensel ve ahlaki deneyimi önemini yitirmiş, yerini biyo-politikanın normlarına uygun olup olmadığını sorgulayan içsel bir mahkeme almıştır. Dolayısıyla Eda, kürtaj yaptırdığı koşulları analiz etmeden, çocuğa bakacak parasının olmadığı, bebeği babasız büyüteceği gibi durumları hesaba katmadan kendini yargılama yoluna gider. Üstelik bu yargılama lehine hiçbir "delilin" hesaba katılmadığı bir yargılamadır. Çünkü biyo-politikanın ahlaki davranış beklentisi koşullarla değil öznenin norma uygun olup olmadığıyla ilgilenmektedir. Dolayısıyla norm dışı ilan edilen her bireyin cezası çoktan kesilmiştir.

Eda'nın kabusları ve düşüğüyle ilgili vicdan azabı bize pastoral iktidarın itiraf mekanizmasını ve sonrasında biyo-politikayla gelen öznellik halini hatırlatır. Pastoral iktidarda selameti için papazın onayına ihtiyaç duyan sürünün bireyi, kendi iyiliği için bedenini çobana teslim etmiş ve bedensel deneyimini "kurtuluşunun" kurbanı haline getirmiştir. Üstelik işini şansa bırakmamış, bedenine dair her şeyi en ufak ayrıntısına kadar papaza aktararak onun onayına sunmuştur (Foucault, 2014: 65). Oysa modern çağda artık papazın yönetici vasfı devreden çıkmış, yerini Foucault'nun biyo-politikasına bırakmıştır. Varlığını insan biyolojisi ve bedeni üzerine kuran bu yeni yönetimsellik de en az pastoral iktidar kadar bedenlere muhtaçtır. Dolayısıyla bedeni discipline etmek ve bedenlerin toplamı olan nüfusu yönetmek için yeni enstrümanlara ihtiyaç duyar. İşte bu enstrüman bireyin özneliği, yani kendini inşasıdır. Biyo-politika yasaları, düzenlemeleri ve söylemiyle özne, bedeni ve bedensel deneyimleri hakkında ne düşünmesi gerektiğini öğretir. İktidarın bir paydaşı olarak özne de, iktidar ağıının dışına atılmamak için bu inşa edilmiş özneliği gönüllü kabul eder. İşte Eda'nın vicdan azabını ve sancılarını çalışmamız için ilginç kılan budur. Eda, kürtaj olması konusunda ne düşünmesi gerektiğini öğ-

renmiş, kadınlara biçilen özneliğin bir parçası olarak “annelik” söylemini içselleştirmiştir. Kendini doğmamış bir fetüs üzerinden “anne” ilan etmiş, buna uygun vicdan azapları geliştirmiştir.

Eda, ikinci düşüğün ardından bir daha çocuğu olamayacağını öğrenir. Doktor ilk kürtajın çok fazla hasar verdiğini dolayısıyla tekrar çocuk sahibi olamayacağını söyler. Burada gücü ve bilgiyi elinde bulunduran bir unsur olarak doktor, hem biyo-politik iktidarı hem de onun kurumu olarak tıbbi temsil eder. Cezası (tekrar çocuğunun olmayacağı), iktidar tarafından bildirilir. Yaşama son veren biri olarak yeni bir yaşama kaynaklık edememekle cezalandırılmıştır. Yaşatma iddiasının biyo-politika için ne kadar önemli bir idda olduğu hatırlanırsa, “öldürme”nin yani kürtajın da iktidara nasıl bir başkaldırı olduğu anlaşılabacaktır. Biyo-politika açısından kürtaji sorunlu kalan da budur. Dolayısıyla yaşatma iddiasını gerçekleştiremeyen iktidar, kürtaj yaptıran kadını cezalandırmak isteyecek, kendini tekrar kanıtlamanın peşine düşecektir. Filmde bu cezalandırma aracılığıyla iktidar, yaşatma iddiasının arkasında durduğunu göstermiş olur.

Kürtajın biyo-politik iktidar için türün devamını tehlikeye atan bir nitelik taşıyabileceği hatırlanırsa buradaki cezalandırma daha büyük bir anlam kazanır. Hem biyolojik bir tür olarak insana, soyunu tüketen bir davranış olarak “kürtaj” tehlikesi hatırlatılmış, hem de tıp, “bedensel hazları patolojiyle eşleştiren, bunları ‘bozukluk’ olarak tanımlamaya yarayan, hazza yönlendirmeyi mümkün kılan bir biyo-politika aygıtı” olarak karşımıza çıkmıştır (Foucault, 2011: 80). Bu yönlendirme Eda kadar izleyiciye de bir uyarı taşır. Salt hazza yönelik bir etkinlik olarak cinselliğin tehlikesi bir kez daha vurgulanmış, tıp kurumu aracılığıyla kadınlığın bedensel deneyiminin nasıl kurgulanması gerektiği bir kez daha hatırlatılmıştır.

İkinci hamileliği de düşükle sonlanan Eda, kabuslara dayanamaz psikiyatraya gitmeye başlar. Böylece psikanaliz ve itiraf mekanizması devreye sokulmuştur. Biyo-politika ve öznellik meselesinden hatırlanacağı üzere, iktidarın bireyleri biçimlendirmesi için veriye ihtiyacı

vardır. Bireyin biyolojisinden, bedensel deneyimlerine, bedensel deneyimlerinden zihinsel isteklerine ve fantezilerine kadar uzanan geniş bir yelpazede eğilimleri bilmeli, söylemini ve düzenlemelerini bunlar doğrultusunda gerçekleştirmelidir. Pastoral iktidarda papaza yapılan bu itirafın yerini biyo-politikada psikiyatr yani psikanaliz almıştır (Foucault, 2012: 71). Dolayısıyla filmdeki bu terapi sahneleri itiraf mekanizması ve itirafa ihtiyaç duyan biyo-politik iktidarın temsili açısından önemlidir. Başka bir deyişle bir kadının kürtaj üzerinden aktardığı deneyimler iktidarın kendine yeni stratejiler belirmesini sağlamaktadır. Belki de *Araf* (2006) filmi de bu itirafların sonucu oluşturulan bir anlatı olarak iktidarın veri havuzunda yerini almıştır.

Eda, terapiye gitse de iyileşmez ve hatta kötüye gider. Yine bir sanrı sırasında, koluna yapışan hayaletten kurtulmak için çırpınmaya başlar. Eline geçen ilk bıçağı koluna yapışan hayalete (aslında koluna) geçirmeye başlar. Onu kendini bıçaklarken bulan kocası Cenk, artık Eda'nın kendine zarar vermeye başladığını fark edip Eda'yı bir kliniğe götürür. En nihayetinde Eda'ya şizofreni teşhisi konmuştur. Böylece delilik-akıllılık karşıtlığı yerini kesin bir teşhise bırakmıştır. Üstelik bu kez bir kategorizasyon kurumu olarak klinik de devreye girer. Tıpkı Foucault'nun belirttiği gibi biyo-politikanın bir kurumu olarak klinik, işlevini yerine getirmiş ve kategorizasyonun gerçekleştirilmesini sağlamıştır. Böylece cinselliği üremeye yaramayan bir kadın olarak Eda norm dışı ilan edilmiş ve delilik kategorisine alınmıştır. Başka bir deyişle biyo-politika, biyolojik olarak üremeyeni ve onun için bir yaşam vaat etmeyi bertaraf eder. Çünkü artık o bedende iktidara yarayan bir nitelik kalmamıştır. Hem deli hem üremeyi reddetmiş bir kadın olarak Eda, toplumdan dışlanmakla cezalandırılır. Tıpkı Foucault'nun dediği gibi "Üremeye yönelik olarak düzenlenmeyen ya da onun tarafından çehresi değiştirilmeyen hiçbir şeyin ne yeri vardır ne yasası. Ne de söz hakkı..." (Foucault, 2007: 12).

Filmdeki cezalandırmanın yalnızca üreme yeteneğinin elden alınmasıyla olmadığı açıktır. Ayrıca bir tecrit ve disiplin mekanı olarak

linik aracılığıyla kategori dışına atılınca nereye gideceğiniz özenle hatırlatılır. Burada Foucault'nun kurumların bireyin ıslahında kullanılması ve mimarının buna uygun düzenlenmesiyle ilgili düşüncelerine tekrar değinmek gerekir. Foucault, söylemi oluşturan bileşenlerin yalnızca sözel ifadeler olmadığının özellikle altını çizer. Okul, hastane, kışla ve klinik benzeri bütün kurumlar ve onların mimarileri inşa edilmek istenen özneyi oluşturacak biçimde, söyleme uygun tasarlanmıştır (Urhan, 2000: 19-21). İşte filmdeki kliniğin mimarisi de bize tam olarak bunu söyler. Kurum öylesine düzenlenmiştir ki, uzun koridorları, açılmayacak gibi görünen kapıları, insansızlaştırılmış koridorlarıyla sadece tecride imkan sağlamaz, bizzat tecridin yani ötekileştirmenin kendisi, mekanı, bedeni olmuştur. Böylece film de söylemin mimarisini görüntüleyerek söylem içinde söylem oluşturan, onu yeniden üreten bir işlev üstlenir.



Resim 3: Kurum öylesine düzenlenmiştir ki, uzun koridorları, açılmayacak gibi görünen kapıları, insansızlaştırılmış koridorlarıyla sadece tecride imkan sağlamaz, bizzat tecridin yani ötekileştirmenin kendisi, mekanı, bedeni olmuştur.

Filmin çözüm bölümünde Eda kliniğe kapatılmış, artık gerçekte bağı tamamen kopmuştur. Yalnızca “bebeğinin” oyuncaklarıyla ilgilenmektedir. Eda’yı klinikte bırakıp eve giden Cenk’in aklına kamera kayıtlarına bakmak gelir. Eda’nın söylediklerinin gerçek olup olmadığını sorgulamaya başlamıştır. İzlediği görüntülerde Eda’nın yalan söylemediğini ve gerçekten bir kız çocuğu hayaletinin onun peşinde

olduğunu görür. Hemen Eda'nın yanına gitmek ve ona yardım etmek istemektedir. Fakat gittiğinde Eda'nın odası boştur. Çalmakta olan oyuncak telefonu açtığında konuşan Eda'dır. "Beni merak etme. Ben kızımın yanındayım." Böylece "olması gereken" olmuş ve Eda kızına kavuşmuştur. Eda hiç "yapılmaması gereken" kürtaajın cezasını ölererek bitirir.

Film bittiğinde aklımızda biyo-politik iktidarın eril yöntü ve filmin buna uygun önermesi hakkında pek çok soru işareti kalır. Filmin cezaı, neden kadını buna iten acımasız erkeğe değil de kadına yüklediğı bunlardan biridir. Yine ebeveynlik konusunda erkek pas geçilmiş bütün yük kadına yüklenmiştir. Bu yüklemde elbette ki gebelik yetisinin biyolojik olarak kadında olmasının payı büyüktür. İşte filmi ve hamileliğı biyo-politikanın konusu yapan tam da bu biyolojik nitelik-tir. İktidar, biyolojik bir yasanın sonucu olan üreme halinin tüm sorumluluğunu söylemsel düzeyde kadına yüklemiştir. Kendine bu rolü biçen ve özneliğini böyle biçimlendiren kadın da kürtaaj gibi doğurmanın aksi bir durum söz konusu olduğunda söyleme uygun olarak cezalandınır. Hatta filmde de yer yer işlendiğı üzere bunu bizzat kendisi üstlenerek, bilinçaltı yoluyla kendi kendini cezalandınır. Nasıl ki biyo-politikaya uygun bir özne olma hali gönüllü kabulleri gerektiriyorsa, özne bu kabulleri yerine getirmediğinde cezalandınılmasını da aynı gönüllülükle yapar. Başka bir değışle, biyo-politikanın bedeni disipline eden söylemini ve düzenlemelerini öylesine içselleştirmiştir ki kendi kendinin hem "günahkarı" hem de "aforoz eden papazı" dır.

Filmde de görüldüğü üzere kendini biyo-politikaya uygun bir özne olarak kurgulayan kişinin, bedeniyle ilişkisi deneyimler üzerinden değil, biyo-politikanın kabulleri üzerinden işler. Fakat ilginç olan biyo-politikanın da kabullerini nüfus politikalarına uygun olarak değıştirdiğı ve özneleri buna uygun olarak tekrar tekrar biçimlendirdiğidir. Değışen kürtaaj yasalarını ve buna uygun değışen söylemi düşündüğümüzde bu söylenilen daha da anlam kazanacaktır. Eda da biyo-politikanın stratejilerini kabul eden ve kendini buna uygun

biçimlendiren bir kadın olarak, biyo-politikanın günün şartlarına göre düzenlediği doğurganlık, annelik söylemini kabul etmiş ve kendini gönüllü olarak cezalandırmıştır.

Aslında yalnızca kürtaj olduğu için cezalandırılmaz Eda. Haz aldığı için de cezalandırılır. Yalnızca haz için cinsel birliktelik yaşayan bir kadın olarak, biyo-politika tarafından inşa edilen cinsellik bilimine uygun değildir. Burada Barthes'in evliliği kutsal yapanın hazdan yoksun oluşu ve çekilen çile olduğuna dair sözlerini tekrar hatırlamak gerekir (Barthes, 1999: 187). Özetle, norm olarak belirlenen heteroseksüel evlilik dışındaki haz tehlikelidir ve Eda bu tehlikeli sulara girmiştir. Bu sebeple, cinselliği üremeye yaramayan bir özne olarak patolojik sayılmıştır. Filmin cezalandırma temasının altında tam da bu patolojik ilan etme hali yatar. Onun cinselliği, anneliğe yarayacak "kutsal" bir cinsellik değildir. Dolayısıyla biyo-politikanın, kadın için normu annelik olarak belirleyen stratejileri anneliğin değil olan her şeyi patolojik sayacak, delilikle eşleyecektir. Eda da tam bu sebeple anneliğin değil olan kürtajı seçtiği için kategori dışına itilmeye mahkum olur.

Filmde Eda karakterinin fonksiyonu, iktidar tarafından kategori dışına atılmakla, "deli" ilan edilerek cezalandırılmakla kalmaz. Aynı zamanda biyo-politikanın belirgin yöntemlerinden biri olarak söylemi yeniden üretmekle görevlendirilmiştir. Demir Güneş, iktidar ve söylem ilişkisinden bahsederken "Söylem sahibi bir kimse, delideki gibi söylemi iktidarla hiç buluşmamış olan değil; aksine söylemini üretip yaygınlaştıran iktidarın sahibidir." der (Demir Güneş, 2013: 61). Burada da tıpkı onun dediği üzere, deliye ortaçağdan bu yana gelen alışkarlıkla iktidarın "hakikati"ni söyleme görevi verilmiş, iktidar onun söylemi aracılığıyla yeniden üretilip yaygınlaştırılmıştır. Dolayısıyla *Araf* (2006) izleyiciye, kürtaj olan kadının cezalandırılacağı söylemini iletir ve bu söylem, bir deli aracılığıyla üretildiğinden tıpkı biyo-politikadaki gibi "hakikat" vaadi taşır. Böylece kürtajla ilgili kadınlık bilgisi ve hakikati yeniden üretilmiş, dolayısıyla biyo-politik iktidar yeniden üretilmiştir.



Resim 4: . Eda hiç “yapıbnaması gereken” kürtaajın cezasını ölererek bitirir.

Araf (2006), makul kadınlık, anneliğe yarayan bir kutsallık olarak cinsellik, türün devamını sağlayan ve istatistiki veri toplanan mekanlar olarak hastane gibi pek çok gösterimle biyo-politika ile ortak söylemler sunar bize. Filmin ilk tanıtımları sırasında dini referanslara sıkça başvurulsa da filmin tamamına baktığımızda anlatırın, biyo-politikanın unsurlarını ve onun kurumlarının temsillerini kullandığını görürüz. İlginçtir ki bu durum, Türkiye’de 2010’lu yıllarda artan kürtaaj tartışmalarıyla da ortaklık taşır. Çağla Kubilay *İslami Muhafazakâr Kadın Yazarların Perspektifinden Kürtaaj Tartışması* makalesinde 12 İslami muhafazakar kadın köşe yazınının kürtaaj tartışmalarına bakışlarını inceler ve çalışmamızda *Araf* (2006) filmi ile ilgili vardığımız sonucun bir benzerine varır. İslami muhafazakar kadın yazarlar arasında kürtaaj tartışması dini boyutuyla değil biyo-politik bir mevzu olarak ele alınmıştır ve yazarlar, iktidarın mevcut kürtaaj söyleminin biyo-politik sebeplerle kurulduğu savunmaktadır (Kubilay, 2014: 399-407). Bu ortaklık, yönetmenin de bilinçli ya da bilinçsiz söyleme ne derece teslim olduğunun ve onu nasıl tekrar ürettiğinin bir kanıtı gibidir. Filmde, öyle ya da böyle kürtaaj “şeytani” durumlara sebebiyet veren bir öge olarak işlenmiş, anormal ilan edilmiştir. Tıpkı biyo-politikanın insanın üremesine yaramayan cinsel haz biçimlerini patolojik ilan etmesi ve kürtaaj türün devamını tehlikeye atan bir işlem olarak işaretlemesi gibi, film de kürtaajın üzerine bir çarpı koymuş, onu öteki ilan etmiştir. Nüfus politikaları ve söylem değişinceye dek, şimdilik.

Sonuç

Foucault, akışkan iktidar tanımı gereği, tartışmalarında bir kategorizasyon amacı gütmemiştir. Onun amacı, iktidarın stratejilerini açığa çıkarmak ve iktidarın pratiklerini deşifre etmektir. Foucault, direnme ihtimalinin de ancak deşifre ile mümkün olduğunu savunur. Buradan yola çıkarak çalışmamız, filmin kürtaj temsiliinin doğru olup olmadığını belirlemeye değil, iktidarı deşifre etmeye ve kürtaj deneyiminin nasıl inşa edildiğini açığa çıkarmaya odaklanmıştır. Bu anlamda filmlerde kürtajın temsil edilmesi, suskunluk stratejilerinin aşılması, iktidarın konu üzerindeki stratejilerinin deşifresi imkanı da beraberinde getirmiştir. Filmler, bazı durumlarda iktidarı yeniden üreten, ama çağın ruhuna uygun olarak yeniden üreten yapıda olabilmektedir. *Arıf* (2006) bunu korku unsurlarıyla kadınların kürtajla ilgili travmatik bilgiler üretmesine yol açarak yapar. Bu durum, söylemin bilgisini alan ve özneliğini bu şekilde oluşturan kadının, iktidarı beden deneyiminde yeniden üretmesine yol açmıştır. Fetüs kürtajda gitmiş, yerine doğurulacak bir iktidar bırakmıştır. Kadın da tüm pişmanlık bilgisiyle onu (iktidarı) beslemiş, onu büyüttüştür.

Film ve biyo-politika arasındaki ilişki, ısmarlama şekilde, propaganda yapma amacıyla gerçekleşmemiştir. Aksine tam da Foucault'nun nitelermelerine uygun olarak, bu durum kendiliğinden ve "gönüllükle" olmuştur. Burada bahsettiğimiz gönüllülük, iktidarın iktisadını yapma ya da bilinçli bir iktidar yaratma durumu değildir. Filmler "yönetmenlerin bilinçli ve bilinçsiz niyetlerinin toplamı" ise eğer, öznellikleri biyo-politik iktidar içinde oluşturulan yönetmenlerin, senaristlerin kimliklerine uygun anlatılar oluşturmaları ve iktidarın normları içinde hareket etmesi her zaman ihtimal dahilindedir. Dolayısıyla filmdeki kürtaj temsili, bilinçli veya bilinçsiz biyo-politikanın söyleminin izlerini taşıyabilmektedir. Bu izlerden en yoğun kullanılanlar; kürtaj olan kadının norm dışı ilan edilişi, cinselliğin öznesi olarak erkeğin atanması ve kürtaj olan kadının delilikle eşleştirilmesi olmuştur. Bu veriler, aynı zamanda biyo-politik iktidarın eril niteliğini

de göstermiştir. Daha önce de bahsettiğimiz üzere, biyo-politikanın kadın bedenini bir nüfus enstrümanına çeviren, dolayısıyla kadın bedeni üzerinde erkeğinkinden daha fazla tahakküm kuran söylemi, filmdeki temsillerde de devam etmiştir. Bu sebeple filmde, (Foucault'nun biyo-politika kavramının toplumsal cinsiyet temelli tartışıldığı çalışmalarda olduğu gibi) kadınların kürtaj deneyiminin belirleyicisi, biyo-politik iktidar ve onun eril niteliği olmuştur.

Biyo-politikada iktidarın erilliğine yapılan atıf, bizi toplumsal cinsiyet üzerine de düşünmeye iter. Şüphesiz ki filmde karşımıza çıkan en başat toplumsal cinsiyet rolü; kadının annelik üzerinden tanımlanması olur. Filmin kadın karakteri bu toplumsal role uygun davranmadığı için anlatı boyunca yargılanmış ve sonuç olarak anlatı tarafından felakete uğratılmıştır. Fakat asıl ilginç olan; bu felaketin karakterin kendi içsel dinamikleri sonucu tezahür ettiği önermesidir. Bu önerme kesinlikle hayattan kopuk değildir. Çünkü kendini "annelik" rolüne göre inşa etmiş kadın, annelikten azlini hayatın sonu olarak algılar. Artık hayatta bir rolü, bir var olma amacı kalmamıştır. Bu rol elbette ki gerçekte olan değil toplumsal cinsiyetin ona biçtiği roldür. Dolayısıyla kadın karakterin akıbeti bireysel olduğu kadar toplumsal dinamiklerin de sonucudur. Buradan yola çıkarak filmin temasının yalnızca bireyin iç dünyasına yönelen psikiyatrik öğelerden oluşmadığı, kadını toplumsal cinsiyet rolleri bağlamında yalnızca "anne" ya da "anne olmayan" olarak kodlayan bakıştan beslendiği ve aynı zamanda onu beslediği söylenebilir.

Gerçekten de film boyunca baş karakterin bir amacına, bir yaşam motivasyonuna rastlamayız. Ne nasıl bir eş olduğu bellidir, ne nasıl bir dansçı olduğu ne de hayattan ne beklediği. Sadece "kürtaj olan", "hamile kalan", "düşük yapan" ve "bir daha çocuğu olmayacak olan"dır Eda. Bir filmin baş karakterinin kişilik özellikleri, meraklan ve kim olduğuna dair bu kadar az bilgi verilmesi, onun üzerinde bir birey, bir kadın karakter olarak ne kadar az düşünüldüğünün de yansımasıdır aslında. Erkek karakterin sevecen kocalığı, aile içindeki dav-

ranışları, Eda'ya olan sevgisi gibi bireysel halleri detaylandırılmışken kadın karakter donmuş, dondurulmuş gibidir. Bunun kürtajdan sonraki ruh halini betimlemek için özellikle tercih edildiği düşünülse dahi aynı sonuca varılır. Filmde kadın karakterin varlığı, ruh hali, karakteri ve rolü (hem toplumsal hem filme özel) yalnızca annelik ve anneliğe dair (kürtaj, düşük ve hamilelik gibi) kavramlar üzerinden tanımlanmıştır. Böylece kadın bir kez daha bireyliğinden arındırılmış, toplumsal cinsiyete uygun bir "motif" olarak temsil edilmiştir.

Biyo-politika üzerinden yaptığımız tartışmalarda ve film incelemesinde ortaya çıkmıştır ki iktidar, toplumsal cinsiyet ve sinema kavramları birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu bağ, sinema filmlerini, yer yer biyo-politik iktidarın yeniden üretildiği, yer yer de direnme biçimleri öneren alanlara dönüştürmüştür. Görülmüştür ki özellikle anaakım sinema kadın bedenini yalnızca bakışın nesnesi, arzunun hedefi olarak metalaşturmaz. Metalaştırma, kadın bedenini salt üremenin bir aracı, yalnızca annelik kimliğinin muhatabı kılarak da gerçekleşebilir. Tıpkı biyo-politikanın kadın bedenini iktidarın bir enstrümanı kılarak tekrar metalaştırması gibi...

AYARTMA, KÖTÜLÜK VE SİNEMADA FAUST UYARLAMALARI

Hilseyin Kaya¹

Özet

Aydınlanma ve Romantizm değerlerinin, sanat ve bilimin birliğinin ve iyi ile kötünün ayrılmaz varlığının sorgulandığı bir eserdir Faust. Goethe'nin kendinden sonraki kuşaklara ve her alandan sanatçıya ilham verdiği bu coğrafya tanımaz eserinin cazibesi sinemacıları da büyülemiştir. Dil kadar görüntünün de kadim tartışmalarda söz söyleme yetisi, yaratıcı yönetmenler tarafından ortaya konulmuştur. Çalışmanın amacı kötülük kavramı karşısında savunmamıza ve direncimizi sağlayan, insanlığın ortak birikimi olan değerler sistemimizin önemini ortaya çıkarmaktır. Bu doğrultuda düşünce dünyamızda tartışmaların şekillenmesine yol açan ve edebiyatla sinemanın birlikte değerlendirilmesine imkân sağlayan felsefi yöntem kullanılmıştır. Seçilen beş farklı ülkeden beş yönetmenin bakış açısı, sadece uyarlama senaryoların özgünlüğü açısından değil aynı zamanda sinemanın geleneksel sanatlar karşısında özerkliğinin gösterilmesiyle de önemlidir. Şeytanın varlığının kabul edilmesi aynı zamanda kötülüğe karşı mü-

1- Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi.

cadele vermek için somut bir kavrama ihtiyaç duyulmasıyla ilişkilendirilebilir. Ancak, rasyonalizmin kabulleriyle hareket eden toplumların manevi değerleri ve tarihsel kültürel kodları reddedemeyeceği düşünülürse, Goethe'nin insanı günahlarıyla bir bütün olarak gördüğü sonucuna ulaşılabilir. Faust mitinin geleneksel anlatısı karşısında Goethe, kötülük tarafından ayartılan masum insanın cehennemle değil sevgiyle kurtulacağına işaret eder. Aşkın bu derece ilahileştirildiği metne sadık kalan Yönetmen F. W. Murnau'ya karşın, J. Svankmajer okültist bir atmosfer yaratmıştır. A. Sokurov metnin anlam dünyasını yansıtmak için, sinemanın biçimsel olanaklarını genişletmeye çalışmıştır. István Szabó isimleşmiş kötülükle iş birliği içinde olmayı sorgulamış, Taylor Hackford ise modern iş dünyasında yükselme hırsını anlatarak günlük hayatta bile şeytani duyguların ne derece ön planda tutulduğunu sorgulamıştır.

Anahtar Kelimeler: *Sinema Felsefesi, Kötülük, Faust, Goethe, Edebiyat ve Sinema, Uyarlama Film.*

Giriş

Yasak konmayacak sana:

Yanılır insan, çabalayıp araştırdığı sürece

(Goethe 2016: 34).

Kim olduğumuz, nerden gelip nereye gideceğimiz, toplum olarak nasıl bir arada, birey olarak nasıl hayatta kalacağımız ve mutluluğa nasıl ulaşacağımız çağlar boyunca aklımızı kurtalamıştır. Soruların sayısı giderek artarken kişisel yetersizliğimiz ve toplumsal problemlerin çözülememesi bizi karşısında birleştirecek bir düşmanı bulmaya itmiştir. Suçumuzu, günahımızı yansıtabileceğimiz bu varlığa karşı savaş açmamızın nedeni kendi masumiyetimize olan inancımızdır. Giderek zaafımızı kullanarak bizi ayartan ve iyinin karşısında ko-

numlanmamıza neden olan bu saf kötülük açıklaması, olaylar karşısında sorumluluk duygumuzun azalmasına, iradi olarak da kararlılık geliştirmemizin önüne geçmiştir. *Faust miti*, Hristiyan kültürünün İsa, Meryem ve Şeytan'dan sonra en sık rastlanan temasıdır (Russell, 2019: 81). Kötülüğü kişisel yaranımız için kullanabilme noktasında, hareketimizi neyin belirleyeceği sorusuna verilecek teolojik yanıtlar bizi sınırlama olgusuyla karşılaştırmıştır. Bir halk anlatısı olan Doktor Faust'un insanlara vermek istediği temel mesaj, büyük bilginlerin bile acziyet içine düşebilecekleri ve bilmek kadar inanmanın da önemli olduğudur.

Çalışmada felsefi eleştiri yönteminden yararlanılmış, işlenen konunun geniş kapsamı kaçınılmaz olarak metinler arasılığı dayattığından, tarih, felsefe ve psikanalizden yararlanılmış. Zafer Özden çalışmasında film eleştirisinin bilimsel olarak sekiz farklı yöntemle geliştirildiğini tespit etmiş (2004: 106), kitabının sonuç bölümünde de araştırmacının farklı yaklaşımlardan haberdar olmasını ve bunları birlikte kullanmasını tavsiye etmiştir (2004: 297). İnsanlık tarihi kadar eski olan kötülük kavramının sanat eserleri üzerin incelenmesi ve buna karşı olarak değerler sisteminin oluşturulmasında ilk akla gelen referans noktalarını felsefe oluşturmaktadır. Ionna Kuçuradi'ye atıfla felsefi eleştirinin ölçütünü "insan" olarak belirten Hakan Savaş, eserlere yaklaşımda "yenilik" arayışının değerlere katkısını irdeler (2003: 16). Temel metnin yaklaşık üç yüz yıldır farklı sanatlar üzerinden yorumlanması ve son olarak sinemada yıllar içinde tekrar tekrar gündeme gelmesi konuya ilginin hiç azalmadığını göstermektedir. Sadece dinsel olarak değil insanın değerler sistemi oluşturması, kötü olanı tanımlaması ve ona karşı mesafe geliştirmesiyle mümkün olacaktır. Nitel araştırma yönteminin benimsendiği çalışmada farklı ülkelerin bakışını yansıttak şekilde, rastgele seçim yöntemiyle 5 film belirlenmiştir. Mur-nau'nun 1926 yılında çektiği film esere en sağdık kalan uyarlama olduğu ve diğer filmlerle kıyaslama yapılması için, incelenen temanın özeti niteliğinde öykü şemasıyla aktarılmıştır.

Birçok yazar tarafından ele alınan Faust anlatısı, Goethe'nin kaleminde etkilerini günümüzde bile hâlâ hissettiğimiz bir trajedi olarak şekillenmiştir. Faust yapıtının nesneleşmiş Alman ruhunu ve dilini temsil ettiği kolaylıkla savunulabilir. İnsan aklının (zihninin/ruhunun/tininin) ulaşabileceği son nokta, kuşkudan bağımsız değildir ve sürekli sınanmaya mahkûmdur. Bu sırama sonucunda, elde edilebilecek bütün nesnel bilgi, hakikat ve bilimsel birikim, bir ömür boyu süren çabalar bir 'anlaşmayla' takas edilebilecek kadar değersizleşebilir. Şüphe, pişmanlık, iç sıkıntısı, melankoli ve yalnızlık insan olmanın getirisidir ve sisifosun yükünü hafifletmez aksine engellerini artırır. Halk masallarının ve mitlerin *toplumsal belleğe* aktardığı *özgecilik* (kendini feda etme), İkarus ve Prometheus karşısında, âlim (scholar) için bir ömür boyu 'yaşamak', hayattan vazgeçememe ve aramaya mahkûm olmak olarak gerçekleşir. Test sözcüğünün etimolojisine bakıldığında "Latince *testum* sözcüğünden gelen, Eski Fransızcada değerli metalleri (altın, gümüş) ayırmak için kullanılan toprak kap²" tanımlamasıyla karşılaşmaktadır. Test edilmeyen iman/inanç değerini bulamaz. Testin zorluğu imanın gücünü de gösterecektir.

Bilimsel çalışmalarda yapıtın hem yazanın hem de içinden çıktığı toplumun *bilinç dışını* yansıtmayı incelenmektedir. John Fowles ünlü romanı *Büyücü*'nin son sözünde "Hiçbir yazar yapıtları üzerindeki daha derin biyografik etkileri güle oynaya ifşa etmez..." demektedir ve hemen bu ifşanın kaçınılmaz olduğunu, beslenen kaynakların başında kişinin duygu ve düşünce dünyasının geldiğini vurgular (2008: 676). Bu herkesin bildiği bir sır olarak eserde yer alan başkarakterin veya anlatıcının yazanın *alter egosu* ve diğer karakterlerin çevresindeki insanlardan esinle oluşturulduğu sonucunu çıkarabilir. Bu noktada Freud'un psikanalizi ruhsal rahatsızlıkların yanı sıra *bilinçdışının bilimi* olarak tanımladığı hatırlanursa, zihinsel üretimin özünü oluşturan *ruhsal enerji yükünün* (kateksis) (2006: 61), tespit edilmesi imkânı doğar. Yine de Sigmund Freud'un bile kendisini Goethe'nin karşısında çaresiz hissetmesinin nedeni yazanın ustalıklı kendisini saklaması (2006: 204) ve nesnel akla yaklaşma çabasıdır. Bu çalışmada eser ve yazar

üzerinden ulaşılabilir. Çıkanlara sayısız yenileri eklenebilir. Bu zengin metin yönetmen, senarist, uyarlama ve oyuncular üzerinden de yorumlara ulaşmamızı sağlayacaktır.

Edebiyatın sinemaya uyarlanmasında temel tartışmaları aktaran Zeynep Ç. Erus, 3 temel yaklaşımdan bahseder: 1. Doğrudan aktarma şeklinde uyarlamalar (Transposition), 2. Yorumlamayla şekillenen uyarlamalar (Commentary), 3. Serbest uyarlamalar (Analogy) (1999: 152). İncelenen uyarlamalarda yönetmenler özgünlüklerini ortaya çıkarmak için her ne kadar esinlenme, serbest uyarlama yöntemini tercih etseler de metnin şiirselliği ve edebi etkinin aktarılması için Goethe'nin sözlerinin birebir kullanıldığı görülür.

Fransız besteci Hector Berlioz, Gérard de Nerval'in etkisiyle Goethe'nin Faust'undan etkilenerek "Huit scènes de Faust" (Faust'un sekiz sahnesi) eserini 1829'da yazmıştır (Bali, 2019: 104). 1848 yılında ise *La Damnation de Faust* isimli opera prömiyerini yapmıştır (www.opera-online.com). Önceden *The Damnation of Faust* (1898) filmiyle ilk Faust uyarlamasını gerçekleştiren, sonrasında Berlioz'dan uyarladığı *Faust aux enfers* (Faust Cehennemde, 1903) filminde Mefisto karakterini canlandıran yönetmen Georges Méliès, kötü sonla biten öyküye odaklanmıştır. Méliès'nin filminde Faust'un cehennemde cezalandırılması ve Mefisto karakterinin zaferi vurgulanırken bundan yaklaşık yirmi yıl sonra Murnau'nun filminde kazanan taraf Baş Melek olarak tasvir edilmiş, tövbe etmenin, sevginin önemi vurgulanmıştır. Bu çalışmada örnekten de anlaşılacağı üzere farklı ülkelerden farklı yaklaşımları tespit edebilmek ve edebiyat ile sinema arasındaki ilham verici ilişkiye dikkat çekmek için beş ülkeden beş yönetmenin filmleri incelenecektir.

Faust'un Morfolojisi

Vladimir Propp'ün çalışması "Masalın Biçimbilimi" Goethe'den alıntıyla başlar (2017: 9). 1790 yılında "Bitkilerin Morfolojik Yapısının Açıklanması" kitabıyla kavramı ilk defa kullanan Goethe'nin (Cassi-

rer, 2017: 62) doğa bilimine ilişkin bu yaklaşımı zamanla dili ve kültürü de incelemek için kullanılan bir disiplin haline gelmiştir.

Kelime anlama şanslı olan ve tarihi bir karakter olduğu savunulan *Faustus*'un üzerine On altıncı yüzyıldan itibaren üretilen sayısız metnin en kayda değerleri, 1587'de Johann Spiess'in *Dr. Faustus'un Hikâyesi* ve ertesi yıl İngilizce çevirisinin etkisiyle yazılan Christopher Marlowe'un oyunudur (Russell, 2019: 81-82). Avrupa tarihinin bu evresinde, Luthercilik, Din savaşları, veba salgınları, dini otoritelerin ve Engizisyon mahkemelerinin sorgulanmasıyla dini anlayış ve yorumların çeşitlenmesinin sanatın her türüne sirayet ettiği görülür. J. Burton Russell 1589 yılında Reginal Scot'un yazdığı *Cadılığın Keşfi* kitabında *demonoloji* yorumlarının aşırı olduğunu, önceleri *cadı çılgınlığı*yla yaşanan, kara büyüye, simyaya, cadıcağa ve hermetik büyüye olan inancın ise şeytanın varlığına delil olarak gösterildiğini belirtir (2019: 33-35, 114). Yazarın *diaboloji* (2019: 11) olarak andığı bu şeytanın yeryüzündeki temsilcilerine açılan savaş, İskoçya Kralı VI. James'in *Daemonologie* (1597) kitabıyla *cadı avcılığı* şekline bürünmüştür (Russell, 2019: 115). Öte yandan tüm bunlara karşı şüpheciliği temel alan ve akılcı yaklaşımların dinin yorumlanmasında katkısını önemseyen filozoflar Aydınlanma düşüncesini geliştirmişlerdir. Hobbes, Descartes, Locke gibi düşünürlerin, şeytanın insana ait günahları üstlenmesi için sembolik değeri olduğunu ileri sürmeleri (Russell, 2019: 116), Voltaire'in iyi ve kötünün ebedi mücadelesini aslında *İran düalizminin* Hristiyanlığa etkisini olarak açıklaması (Russell, 2019: 208), kavramların farklı olarak yorumlanma özelliklerini açığa çıkarmıştır. Diderot'un *Ansiklopedi*'de Etiyopyalıların Avrupalıların tersine şeytanı beyaz olarak tasvir etmeleri ise kültürel olarak dini argümanların değişiklik gösterebileceklerine delil olarak sunulmuştur (Russell, 2019: 225).

Yeni bir kötücül ruhun adı olarak ilk defa 1587'de Johann Spiess'in eserinde karşılaşılan *Mephostophiles* kavramı; "Başlıca unsurlarını Yunanca 'değil' me; 'ışık' anlamındaki phos, photos ve 'seven' anlamında philos oluşturmaktadır ki bunlar bir araya geldiklerinde 'ışığı seven-

yen' anlamı ortaya çıkar" (Russel, 2019: 84). Teolojinin bir hiyerarşi içinde açıkladığı *Beelzebub* (Sineklerin Tanrısı), *Chamagusta*, *Dythycan*, *Anabis*, *Serafin*, *Kerub* (Russell, 2019: 87) gibi sayısız şeytanı arasında ışık taşıyıcısı olan Lucifer'in tam zıddı olan bu kullanımı yazarın ortaya çıkarmak istediği bir alegoridir (Russell, 2019: 84).

Düşüncenin/felsefenin, edebiyattan/sanatlardan ayrılmadığı, zihnin ürünlerinin kategorize edilerek tanımlarla sınırlandırılmadığı bir yapı içerisinde metnin gücü birçok başyapıtı ilham olacaktır. Johann Wolfgang von Goethe 62 yılda tamamladığı (1770-1832) eserinde yaşamına tanıklık edecek bir varlık yaratmış, neredeyse hayatının son anına kadar esere son noktayı koymamıştır. Goethe, varsa insan ruhuna karşı bu sorumluluğunu aceleci bir tavırla, bir an önce toplumla paylaşarak, getirisini merak etmektense, son ana kadar adanmışlığıyla arayışını sürdürmüş ve beklemiştir. *Saf kötülük* insani olamayacak kadar yabancı ve tanınamayacak/seçilemeyecek kadar uzaktayken, var olanın/gerçeğin/hakikatin farklı yorumlanması kadar içsel de olabilir. İnsan kendini kandıran/inandıran bir varlık olarak nesiller boyunca yarattığı kültürün içinde var oldu, bilmediğini aradı, bile bileceğine inandı. Gereksinimlerini doğadan, doğaya karşı bir biçimde giderirken, duygusal olarak eksikliğini tamamlama eğiliminde oldu.

Tanrı imajı ve benlik kavramı arasındaki ilişkiyi konu alan çalışmalar, tutarlı bir bağlanma tanımına ilişkin önemli sonuçlar ortaya koydular. Bowlby (1973), bağlanma figürleri modelleri ile benlik modellerinin, birbirlerini bütünleyici bir eğilime sahip olduklarını vurgulamıştır (Kirkpatrick, 2006: 150).

Bağlanma ihtiyacının (teorisinin) giderilmesi, benlik ve kişilik üzerinde olumlu bir etki yaratmaktadır. Bu kendini inandırma ve sorgulama tezatlığı içerisinde şekillenir. Kendisine hâkim olamayan ve düşüncesini gem vuramayan birey sorularına yanıt arar ve kutsal metinlerden, anlatılardan yararlanır. "Yorumlama sözcüğünün edebiyat eleştirisinde 'exegesis' [kutsal metinlerin tefsiri] kavramının eş anlamı

olarak yer bulduğu...”na dikkat çeken Seymour Chatman *Anlatıda boşluk doldurma* (2009: 27) eylemiyle, insanların bir eserle/anlatıyla karşılaştıklarında, anlama etkinliğinin nasıl oluştuğunu tanımlar. Dini yasa-klar insanların zihinlerine hâkim olamazlar, kişiler dillendiremeseler bile, aklına gelen ‘aykırı’ sorulara sahiptirler. Kınlgan inanç, güçlü inanç, boş inanç, gibi kavramlar üzerinden kişinin karakterine dair sonuçlar çıkartılabilir. Akıl ve inanç, din ve bilim arasında oluşan/oluşturulan gerilim ve karşıtlık, metafiziğin felsefeden ayrılması yaklaşımını güçlendirmiştir. Buna karşın teoloji, din felsefesinde, *Fideizm* “İman ya da inancın akıldan bağımsız olduğunu veya akla bütünüyle karşıt olan imanın dini hakikatlere ulaşmak açısından fazlasıyla yeterli olduğunu” (Cevizci, 2015: 183) varsayan yaklaşımlar gelişmiştir.

Başlangıçta Ne Vardı Sorusuyla Başlamak

“Thomas Mann, aslında Faust’un Mefisto ile aynı kişi olduğunu, eserdeki rol dağılımı uyanınca değişik iki kişilik altında gözükməsi gerektiğini, onun diyalektik bir anlayış ürünü olduğunu söyler” (Can-korel, 2016: 17). Ne yaparsa yapsın ve ne kadar değişirse değişsin asla kendisinden başka bir şey olamayacak olan insan, sürekli bir başkası olmayı ister. Karşısındaki bilincin yerine geçmeyi ve kendisine bakabilmeyi. Felsefe tarihinin, aslında bilmek ve düşünmek üzerinden insanlık tarihinin temel arayışı *eudaimonia*³yla tanımlanabilir. Mutlu olmak sadece yeterli değildir tam/eksiksiz ve iyi yaşamak felsefecinin arayışıdır. Faust’un içinde bulunduğu *yanılma* kendisinin yapamadığı ve geçmişte yapmamış olduklarını telafi etmek için işine yarayacaktır. *Ayartılma* kişinin zayıf olduğunu göstermekten çok bir zaaf işaretidir. Tam olamayan ve yaşamında arayışını tamamlayamamış kişi bu eksikliğini kapatmak için kötüye teslim olur.

Goethe’nin Faust’u büyük bir isabetle “*Im Anfang war die Tat* (başlangıçta fill vardı)” der. “Filler” icat edilmedi, yapıldı, oysa düşünceler insanın oldukça geç bir keşfidir. İnsan önce bilinçsiz faktörlerde yapıp etmeye yönelmiş,

bundan çok uzun zaman sonra onu harekete geçiren nedenler üzerine düşünmeye başlamıştır (Jung, 2017: 77).

Faust çalışma odasında İncil'i "Sevgili Almaca" (Goethe, 2016: 69), sına çevirmeye koyulmuştur ancak daha ilk satırda kendisini yalnız hissedecektir. Omuzlarındaki yükü hissederek kelime kelime özen göstermesi gerekmektedir. Kutsal metni bir dile kazandırmak önemlidir ancak yapacağı bir yanlışlık nesiller boyunca günaha kapı aralayabilecektir. "Anlam mıdır her şeyi oluşturan ve yaratan?" (Goethe, 2016: 70). Faust sorgulamasını derinleştirirken kendisini sınar adeta. *Exegesis*, 'yorumlama' her insanın kolaylıkla sorumluluğunu almayacağı bir yüküdür. Kusursuz olmak ve en temel kabulleri bile yeniden gözden geçirmek gerekmektedir. 'Logos' kavramının derinliği karşısında tercihini ilk olarak "Başlangıçta Söz vardı!" sonra da "Başlangıçta akıl vardı" olarak kullanır. Yalnızlığı karşısında aklından yardım alarak son kararını "Başlangıçta eylem vardı" olarak belirler (Goethe, 2016: 69-70).

Yeni Ahit'te Yuhanna İncili'nin ilk sözü olan "Önce Söz Vardı" Kelam'ın Tanrısına gönderme yapmaktadır. Kelam'ın Tanrısının 19. yüzyıldaki Alman kültüründe Eylem Tanrısıyla bir müsadereye girdiği ve Alman düşünce tarihinde gecikmişlikle de ifade edilen özgürlüğün bu Söz Tanrısına olan imandan kaynaklandığı düşünülmüştür. Almanlar Yahudice bir Eylem Tanrısına tabi olmuş gözüken Fransa, İngiltere ve Amerika'nın tuttuğu yola girip girmeme tartışmasını geç Aydınlanma döneminde bu söz-eylem tartışması bağlamında yapmıştır (Göka, Topçuoğlu, Aktay, 1996: 10).

Eylem, insanın her şeyden önce, özellikle de bilmeden önce, 'yapmaya' başlaması, düşüncenin sonradan gelişmesini gösterir. "Hayvan çalışma aracılığıyla insan olmuştur. Çalışma her şeyden önce bilginin ve aklın temeli olmuştur" (Bataille, 1997: 24). Ancak sosyal bir varlık olarak insan, dini dogmatizmin baskıcı yapısıyla şekillendirilmeye

başlamıştır. Toplumsal yapının temelini oluşturan kurumların devam-
lılığı adına, düşünme geri plana itilerek, çalışma kutsanmış, yaşamın
amacı kazanmak ve biriktirmek üzerine temellendirilmiştir. Ö. N. Er-
balaban Gürbüz kitabının “Çalışma’yı İdeoloji Olarak Düşünmek”
bölümünde, *çalışma ideolojisini Nietzsche’den aldığı yetenekli sürü insanı*
kavramı ve yaptığı bir diğer alıntıyla Hegel, Marx ve Hristiyanlığın
çalışma üzerinden aynı antropoloji ve tinsel okumalara sahip oldu-
ğunu vurgular (2019: 19-21).

Weber’den alıntıyla Richard Sennett de *zamanın demir kafesini* (2008:
42), çalışan kişinin zaman algısıyla açıklar. Çalışma, istek dışında zo-
runda kaldığımız bir durumun tarifidir. Faust’un gönüllü olarak ken-
dini adadığı çalışmaları, zamanı yitirmesiyle sonuçlanır. Erdemli
davranışları kendisine huzuru getiremez. Çok şey bilmek tıpkı kazan-
maya ve sahip olmaya doymayan açgözlüler gibi amacından sapabilir
ve sıradan olan ulaşamaz hale gelebilir.

Teori ve pratik arasında bulunan uçuruma dair tartışmaların fitilini
ateşleyen başlangıçta ne olduğu sorusuna günümüzde bile tatmin
edici bir yanıt bulunamamıştır. Adorno ve Horkheimer’in diyalogla-
rıyla şekillenen kitaplarında Adorno; “Öncelikle düşünmenin bizzat
pratik biçimi olduğunu belirtmemiz gerekir; düşündüğüm zaman bir
şey yapıyorumdur” der (2013: 46). Cassirer neredeyse hiç üzerinde
durulmayan bir nokta olarak Kant’ın Goethe üzerindeki etkisini in-
celediği yazısında, yazanın kavramsal düşünce üzerinden Kant’tan et-
kilendiğini ancak, *naif* bir tutuma sahip olduğunu, Kant için ise “...
Dünyanın anahtar teorik akılda değil, pratik akıldaydı” yorumunu
kaleme alır (2017: 72). Althusser de Kant’ın bir bilimin diğerlerinden
aldığı kavramları araştırdığını belirterek psikanalizin bu özelliğini ön
plana çıkartır ve *praxis*le iç içe olduğunu vurgular (2006: 121). Freud
da bir nevroza ilişkin tespitinde eylemin yerini düşüncenin almasıyla
ortaya çıkan hareket yanılışına işaret ederek (1999: 255) günümüzde
içinde bulunduğumuz *narsisizm* kültürünün haberini vermiştir.

“Tanrı ve şeytanın insan ruhu üzerine girdikleri iddia, insanın zevk

arayışı ve ahlak kuralları ile bencillik ve iyilikseverlik arasındaki gelişkinin bir sembolüdür” (Cankorel, 2016: 16). Goethe’nin eseri, kutsal kitapların iyi insan olma tarifine getirilen bir yorumdur. “Her varolan zorunlukla iyi ve kötüdür; “iyi”nin ne olduğunu anlamak için, «kötü»nün olması, «kötü»nün üstünlüğü ve sıkıntısının yaşanması gerektir” (Gökberg, 1993: 205). İyinin sadece çıkar ve insanlığa fayda olarak tanımlanması yeterli değil, her dönemde düşünülmesi ve yeni tanımlar getirilmesi görevidir. Logosun yeniden düşünülmesi ve öğretilmesi her eylemin sıranması için hayatın merkezine konulması gereklidir. İncil’de “İsa deneniyor” ayetinde İsa’nın çölde şeytan tarafından ayartılmaya çalışılması anlatılmaktadır (Cankorel, 2016: 16). Şüphe insani bir özellik olarak Faust eserinde önemli bir yer tutar. İnanç sadece Tanrı’yla kurulan bir bağ değil, içsel bir anlatı olduğu için yüzleşmeden kaçınmak, şüpheyi yok saymak veya reddetmek, ayartmadan kaçmaya yeterli olmayabilir. Bir bütün olarak kusurlarımızın farkında olmak, hatalarımızdan ders çıkarmamızı sağlar.

Reformasyon çağının bir getirisi olarak akla olan güven ve vicdanların dini sınıfın hizmetinden bağımsızlaşması Alman toplumlarının yapısını değiştirmiştir. Gökberg, Luthercilik hareketlerinin öncüsü olarak ‘Alman mistisizmi’ni vurgulamaktadır. “Ben ki Tanrı’nın sureti!” (Goethe, 2016: 42). Faust, karşısında bulunan ‘ruh’ a böyle seslenir, ancak sıklıkla kendisiyle de konuşmaktadır. “İnsan da Tanrı’nın özünden türemiştir, onunla aynı özdedir, dolayısıyla insan Tanrı’yı kendisinde bulabilir” (Gökberg, 1993: 201). Goethe, Hintli bir yazardan (2016: 23), Antik Yunandan, Hristiyanlık tarihinden yararlanmaktadır. Dolayısıyla kendi bulunduğu Alman coğrafyası, tarihi konular, dini tartışmalar diğer kültürlerde yaşanan ve yaşanacak olan problemleri aydınlatmak için kolaylıkla kullanılabilirler.

Carlo Ginzburg, “Efsaneler Amblemler İzler. Morfoloji ve Tarih” isimli kitabında (2007), Orta Çağ’a ait engizisyon yargulamalarının dö-kümlerini incelemiştir. Aklın hükümünü, ruhban sınıfına devrettiği ve bu sınıfın kilise kurumunun varlığını güçlendirmek ve sorgulanamaz

bir hale getirmek için bilinemezden/doğatüstü varlıklardan bahsederek korku yaydığı tarihsel bir gerçektir. Halk anlatılan Avrupa'nın bu tarihlerde içinden geçtiği sosyal ortamın taşıyıcıları olmuştur. Veba gibi bir yıkım ve doğal afetlerin Tanrı'yla, mistik öğelerle ilişkilendirilmesi, bilinemezden korkulması geniş halk kesiminin bağlılığını arttırmıştır. "...Cadılık gerçekten de, hiç abartmadan, toplumsal mücadelelerde bir savunma ya da saldırı aracı olarak görülebilir" (Gingburg, 2007: 28). Gingburg, Madam Margherita Pazzani örneği üzerinden 'kara büyü' vakasını anlatır. 16. yüzyılda geçen davalarda, "Şeytanın ona bir çocuk gibi belirdiği", "Beş parmağımı duvara dayıyorum, beş şeytanı çağırıyorum" (2007: 36), şeklinde ifadelere rastlanmıştır. Halk anlatılarının bu davalardan etkilendiği açıktır. Faust'un simya, büyü ve ilahiyat (Goethe, 2016: 36) gibi ilimlerle ilgilenmesi, bilimsel gelişmelerin başlangıcında olan bir çağda yadırganmaz. İnsanlardan uzak olan ve kendi başına kitaplarını gömülü bir halde çalışan Faust, insanları kurtarmak için tanrıya dua eder ancak sonuç alamayınca kötülüğün tarafını seçmek zorunda kalır.

*Sturm und Drang*⁵ Almanya'da, 1770-1790⁶ yılları arasında aydınlanmadan sonra ve romantizmden önce yer alan düşünsel ve sanatsal akımın adıdır. Cassirer'e göre bu dönemin en belirgin figürlerinden olan Rousseau, *doğa incili*yle rasyonalizmin duyguları yok eden tutumuna ve aklın sorgulanamazlığına karşın inancın bireyselleşerek bir tür özgürlük alanı oluşturmasına olanak sağlar (2017: 13, 105).

Bu "deha çağı" (Cankorel, 2016: 9), aklın hükmü karşısında duygunun ve coşkunun, kültür karşısında doğanın tercihiyle şekillenir. Goethe romantizm gibi bu akımdan ve Fichte, Herder gibi düşünürlerden etkilenir (Güldürmez, 2017: 324-325). Birikimlerinin neredeyse hepsini bu kitaba sığdırmak ister gibidir. Kitabını son ana kadar bitirmekte ısrarlıdır. Kendi bilgisini test etmekten yorulmaz ve asırlar boyunca kalıcı olmayı hedeflemiştir.

Faust Bir Alman Halk Hikâyesi Film;

Goethe'nin eserinden uyarlanan, *Faust: Eine deutsche Volkssage* (Murnau, 1926), Alman Dışavurumcu (Expresyonist) sinemanın önemli örneklerinden biridir. Trajedi tekrar yorumlanmış, ortak temalar olmakla birlikte özellikle finalinde bulunan 'aşk' vurgusuyla F.W. Murnau'nun seçimleri ön plandadır. İlk uyarlama filmi olan *Nosferatu, Eine Symphonie des Graunes* (1922) gibi bu filmde de kötücül davranış ve varlığa olan ilgisi ortaya çıkmaktadır.

"Tanrı, Melekler Ordusu (Rafail, Cebrail, Mikail), Mefistofeles" (Goethe, 2016: 31) olarak kurguladığı sahnede, Murnau sadece melek ve Mefisto'yu kullanmayı tercih etmiştir ve Tanrı'nın sözlerini bir melege söyletmiştir. 'Kutsal Paskalya Yortusu' (Melekler korusu. İsa dirildi! (Goethe, 2016: 50-67)), veba (Goethe, 2016: 62) filmin ve eserin ortak temalandır ancak olay örgüsünde yerleri değiştirilmiştir. Eserde metafizik yaratıklar fazlasıyla yer alırken filmde Mefisto'nun bindiği at, 3 ata binen ve yüzleri görünmeyen yaratıklardan başka bir varlık yoktur. Eserdeki bazı karakterler filmde yer almaz (Örneğin, Wagner) ve olay örgüsü oldukça kısaltılmıştır. Anlaşma (Goethe, 2006: 77) ve "bir damlacık kanla" (Goethe, 2006: 90) atılan imza ortak temalardır. Goethe, esere girişte Müdür ve Yazar arasında kurduğu diyalogla kendi amacını vurgulamak istemiş ve eserine açıklama getirmiştir (2006: 23-30). Sahneleri gotik olarak tasvir etmiştir (Goethe, 2016: 34).

...Gotik, belirsizlik, düzensizlik ve yığıntı gibi anlamlara geliyordu. Goethe ise gotik sanatı özgün Alman sanatı, olarak görür ve onu Almanların hakiki ruh anlatımı olduğunu, bir ihtiyaçtan doğduğunu savunur (Salihoğlu, 1988: 206).

Goethe eserini bir trajedi olarak sahne için hazırlamıştır. Ancak klasik Yunan eserlerinden farklı olarak, kendi içinde bulunduğu dönemin düşünsel tartışmalarını ve sorunlarını kaleme alırken biçim tarafından

sınırlanılmadan, okumaya dönmek bir yapı oluşturmuştur. Murnau, "Alman ruhu" nu yansıtan gotik tasavvuru, çarpık, biçimsiz ve orantıyı dışlayan, "Kammerspiel -oda tiyatrosu-" (Kafalı, 1998: 54), dekorlarıyla oluşturmuştur. Filmin başında melek ve Mefisto arasında yaşanan diyalogda, ilahi atmosfer ışık ve gölge zıtlığı üzerinden aktarılmaktadır. Melek 'iyilik ve kötülük hakkında seçme özgürlüğü' nden bahsederken, Mefisto, Faust'un 'metali altına çevirmek istemesi' üzerinden, insanların çıkarıcı olmalarını dile getirir. Film, metafizik olayların anlatımında döneminin teknik imkânlarını aşan bir kullanıma sahiptir. Metafizik karakterler uçarken, kentlin görüntüsü, maket kullanımıyla kuş bakışı açıyla verilir. Ateş ve sis büyü öğeleri olarak kullanılmıştır. Büyü sayesinde, Faust'un elinde tuttuğu anlaşma dumanlar çıkararak ateşle yazılının belirmesine neden olur.

Faust, Bir Alman Halk Hikâyesi (Murnau, 1926)

Filminin Olay Örgüsü

Melek ve Mephisto insanın ruhu hakkında iddiaya girer. →	Mephisto şehre veba salgını yayar. →	Faust vebaya çare bulmak için, Mephisto'yla anlaşma yapmak zorunda →	Faust insanların iyileştirmek için yanlarına gider. Ancak hastaların ellerinde tuttukları haçlara bakamaz. →	Vebalılar Faust'un şeytanla işbirliği yaptığını anlar ve onu taşlar	Mephisto, yaptıkları anlaşmanın ebedi olması koşuluyla Faust'a gençliğini geri vermeyi vaat eder. →	Faust gençleşir ve kendisini zevk âlemlerine adar. →
Faust sıkılır ve Mephisto'ya memleketine gitmek istediğini söyler. →	Memleketinde genç bir kadına aşık olur. →	Mephisto kadına büyüdü bir kolye verir. →	Faust ve Gretchen isimli kadın birbirlerine aşık olurlar. Teyzesi de Mephisto'ya aşık olur (Komedi ögesi)	Faust, Gretchen'in gece odasına gelir. →	Mephisto, Gretchen'in abisi uyarır ve tahrük eder. →	Gretchen'in annesi Mephisto tarafından uyarılır. Anne kızını görünce dayanılmaz ve ölür.
Gretchen'in abisi Faust'la kılıç dövüşü yapar ve Mephisto tarafından öldürülür. Mephisto cinayet diye bağırarak herkesi uyandırır	Abi son nefesinde kız kardeşinin bir kütüğe bağlanarak şehvet düşkünü olarak sergilenmesini ister. →	Gretchen'in "karakışta" bir çocuğu olur. Çocuğuna yemek bulmak için yollara düşer ancak onu tanıyan halk yardım etmez →	Çocuk donarak ölür. Yoldan geçen askerler kadını çocuğu bulmak için öldürdü diyerek tutuklar. →	Gretchen, Faust'un adını haykırarak yardım ister. →	Kadın yakılarak öldürülme cezası alır. →	Gretchen'i gören Faust Gençliğine lanet eder. Mephisto onu tekrar yaşlı haline döndürür. →
Gretchen kütüğe bağlı bir şekilde ateşe verilir. Faust yanına koşar. Birbirlerini anırlar ve öpüşürler. →	Ateş birden ışığa dönüşür. Gretchen ve Faust birlikte göğe yükselirler. →	Melek ve Mephisto tekrar konuşurlar. Mephisto anlaşmayı sunar.	Melek tek bir söz anlamayı bozdu der.	"İnsanın tüm suçlarının kefaretni ödeyen söz AŞK."		

Masal Biçimbilimi (Propp, 2017) ve Kişilerin İşlevleri Üzerinden Faust Bir Alman Halk Hikâyesi;

*Dönüşümler üstüne temellenmiş bir genel türün bütün
örgensel varlıklardan geçtiğini ve bunun herhangi bir
orta kesitte bütün bölümleriyle kolayca
gözlemlenebileceğine kesinlikle inanmıştım.
(Goethe'den Akt. Propp, 2017: 22)*

Yasak çiğnenir : (tanım: yasak çiğneme, simgesi 6) Masalda bu aşamada yeni bir kişi ortaya çıkar: bu kişi saldırgan (kahramana saldıran ya da kötü kişi) (2017: 29) = Mephisto.	⇒ "Karanlığın ruhu sana yardım etmen için yalvanyorum" diyen Faust, Tanrı'dan yardım etmek ten vazgeçer ve şeytandan yardım ister.
Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener: (tanım: aldatma, simgesi n) (2017: 32).	⇒ Mephisto, Faust'un ruhunu almak için ve meleklerle girdiği iddiayı kazanmak için veba salgını başlatır. Mephisto bir anlaşma yapmaları karşılığında Faust'a yardım edeceğini söyler.
Kahraman yeni bir görüntü kazanır: (tanım: biçim değiştirme, simgesi T) (2017: 63).	⇒ Mephisto, Faust'a gençliğini geri verir.
Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur: (tanım: suça katılma, simgesi 8) (2017: 33).	⇒ Faust anlaşmayı imzalar.
Büyülü nesne kahramana verilir: (tanım: büyülü nesnenin alınması, simgesi F) (2017: 44).	⇒ Mephisto, Gretchen'i aşık etmek için Faust'a büyülü bir kolye verir.
Alleden birinin bir eksikliği vardır; allenden biri bir şeyi elde etmek ister: (tanım: eksiklik, simgesi α) (2017: 37).	⇒ Faust hayatını bilmek için adamıştır, ancak mutlu değildir. Gençliğini geri ister.
Saldırgan allenden birine zarar verir: (tanım: kötülük, simgesi A) (2017: 33).	⇒ Mephisto, Gretchen'in abisini öldürür, annesinin ve bebeğinin ölümüne neden olur.
Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin veril (tanım: aracılık, geçiş anı, simgesi B) (2017: 33).	⇒ Mephisto, "cinayet var" diye bağırarak insanları uyandırır. Faust kaçmak zorunda kalır.

+ 3:57'de halen bebeği tutmakta olan Yeşim'e yaklaşan kamera onun bebeği oyuncak standına koyduğunu ve iç çektiğini gösterir. Emre'nin gittiği tarafa doğru bakan Yeşim, onun bulunduğu tarafa doğru gider.

Bir sonraki sahnede, Emre'yi koltukta uzanırken, Yeşim'i de onun yanında yere oturmuş, mchpada düğün yemeğine gelecek misafirleri hangi masalara oturtacağını planladığı kağıtlarla görürüz. Kimin kimle oturacağını konuşurken, ortak arkadaşları hakkında da muzip oyunlar kurduklarına şahit oluruz.

3. 'Bulguların Grelmas'ın Göstergebilimi Bağlamında Değerlendirilmesi

Yaşlanmanın eğlenmekten vaz geçmek anlamına gelmediği günümüzde, medyanın geleneksel toplum kültürü için üretmiş olduğu yetişkin anlatılarının bugünün çocuklarının ve yetişkinlerinin hep birlikte anlayabilenlerle yer değiştirdiği açıkça görülmektedir.

Bu çerçeveden bakıldığında, "Kendime İyi Bak" kategorik olarak yetişkinlere yönelik bir filmde ve sevginin, aşkın, ilişkinin sorgulandığı yetişkin hayatından bir kesit sunmaktadır. Özetle, "aşkın farklı hallerini, iki kadın ve bir erkeğin etrafında, incelikte ve akıl almaz bir fedakarlıkla ören filmde Aslı Tandoğan, Begüm Bingören ve Çağdaş Onur Öztürk başrolde. Emre (Çağdaş Onur Öztürk) ve Yeşim (Begüm Bingören), düğünlerine bir hafta kala yoğun bir hazırlık içerisindeyken, Emre düğün davetiyelerini vermek için arkadaşlarıyla buluşur ve burada öldüğünü öğrendiği eski nevgilisi Begüm'ün (Aslı Tandoğan) tekrar hayatına girmesiyle aklı karışır. Bu yüzden, Yeşim'le arası açılmaya başlar. Üstelik Begüm bu kez yanında Emre'nin hiç bilmediği sırları ve sürprizleri de getirmiştir. Tam evlenme arifesinde, biri geçmişte biri de günümüzde aşık olduğu iki kadının arasında

Faust Bir Alman Halk Hikâyesi filmi'nin şeması; $\delta \pi T \theta Fa A B \downarrow H R s U W^0$

Aleksandr Sokurov'un Faust'u (2011)

Sokurov'un iktidar üzerine yapmış olduğu; *Molokh* (1999), *Boğa* (Taurus, 2001) ve *Güneş* (Solntse, The Sun, 2004) dörtlemesinin son filmi *Faust*'tur⁷. Filmin girişinde gökyüzünde bir ayna sallandığı görünmektedir. Tıpkı Murnau'nun filminde olduğu gibi kamera gökyüzünden kente doğru hareket ederek, kuş bakışı bir perspektif verilir. Faust ve yardımcısı Wagner, bir kadavra üzerinde çalışmaktadırlar. Anatomisi üzerine her şeyi Faust'tan öğrenen 'filozof' Wagner, ruhla ilgili bir şeyler duymak ister ancak Faust'un çaresizlikle kendisine sorduğu soru da budur. İclal Cankorel "Küçüçük bir ruh bu, kanatlı Psyche" dizisine yazdığı dipnotta psişerin Yunancada kelebek olduğunu söyler ve "ruh, soluk, can ile eş anlamlı" olduğunu vurgular (2016: 558). Faust'un kendisiyle konuşması filmde dış ses olarak verilmektedir. Bu ses kullanımı, Mauriciusla karşılaşmasıyla birlikte, kaotik bir etki yaratacaktır. Mauricius, Mephisto yerine filmde şeytanı tarafı temsil eder ve çift sese sahiptir. Faust'un iç sesi 'Bu adamın iki dili mi var' der. "Konuşma sanatıdır fısıldamak, şeytanın" (Goethe, 2016: 321).

Konuşurken, aynı anda farklı bir ses daha duyulmaktadır. Peşi sıra gelen diyaloglar ve birbiri üstüne binen konuşmalar, seyircinin takibini zorlaştırır ancak Faust'un ruh halini aktarmak için tercih edilmiştir. Sokurov eserin etkisini daha iyi aktarmak için, sahnede görüntü deformasyonunu da kullanır. Balıkgözüne yakın, Geniş aç lenslerle hareketli kamera kullanılarak, büyüteç görüntüsü efekti oluşturulmuştur. Eşyaların ve yüzlerin deforme olması filmin masalsı doğasını oluşturur. Görüntüler panayır eğlencelerinde kullanılan komik aynalar gibidir. Sallantılı kamera kullanımı ve yamuk çerçeveler gerilimi arttırmak için kullanılmıştır.

Filmin sonlarına doğru Mauricius isminin anlamını 'karanlık olan' olarak açıklamaktadır. Latincesi "Işık taşıyıcısı"⁸ olan Lucifer'in karşıtı olduğu düşünülebilir. Jan Svankmajer'in 1994 yapımı Faust isimli filminde Mepisto, Lucifer'in hizmetçisidir (uşağıdır). Christian Dietrich Grabbe romanından uyarlanan Svankmajer filminde, tıpkı Faust'un babasının histeri içinde olan bir kadın hastasının rahminde 'yumurta' bulması gibi, 'Faust rolünü üstlenen' karakter de ekmeğinin içinden 'yumurta' bulacaktır. Faust'un "fino" diye seslendiği köpeği, Mefisto'ya dönüşmüştür (Goethe, 2016: 68-70). İnsanlar gibi hayvanlarında işbirliği içine girebileceğini vurgulamak için Svankmajer'in filminde başkarakterin evinden tavuk çıkar. Sokurov'un filminde aydaki maymun, ayı, köpekler, kargalar, fareler, değişik sahnelerde kullanılmıştır ve tedirginlik uyandırmaktadır. Mefistofeles; "Takılmış birçok isim var bana!" der, Cankorel bunları şöyle sıralar; "Sineklerin tanrısı, oyun bozan... farelerin ve sıçanların efendisi" (Goethe, 2016: 359). Mauricius, Faust'u ziyarete geldiğinde evden dışarı çıkarlar ve karşılarında muhtemelen savaş nedeniyle göç eden Yahudi grupları görürler. Faust ben 'kurtancı' değilim der. Toplumun kurtuluşundan daha çok kafasına takılan 'ebedi ikilem'e odaklanmıştır.

Film, Yuriy Arabov'un romanından uyarlanmıştır ve senaryo Sokurov'a aittir. Faust karakteri yaşlı değil, orta yaşlarında ancak çirkin (abartılı burnuyla) biri olarak tasvir edilmiştir. Klasik eserin günümüze

yakın veya günümüzde olan uyarlamalarında, Faust'un meslek değiştiği görülür. Filmde Faust tıp doktorudur. Toplumdan uzak münzevi yaşantısıyla Faust'un anlam arayışı neredeyse her uyarlamaların temasıdır. T. Todorov, Rus Biçimcilerin "şiiir dili" üzerinde tartışmalarını aktarır (2017). Faust metrinin şiirsel dili, anlamın katmanlarını, sonsuz patikalarla şekillendirebilir. "Yeni şiir"i, "Kendi dışında olabilecek hiçbir şeye göndermeyen bir dil nedir?" sorusuyla inceleyen Todorov'dan (2017: 13-14), yola çıkarak, klasik metinlerin kapsayıcılığını düşünebilirsiniz. "Gece ve mezar ozanları, yeni ortaya çıkmış bir vampirle, belki yeni bir şiir türünün doğabileceği son derece ilginç bir konuşma içinde olduklarından..." (Goethe, 2016: 274). Modernist yaklaşım, biçim üzerinden çok anlamlılığı, metne bağlı kılarken, klasik eserlerin metne anlama ulaşmak için bir araç olarak yaklaştığı söylenebilir. Anlamın her yerde aranması gerekmektedir, "...Metin hiçbir zaman bütün gerçeğini dile getiremez" (Todorov, 2017: 1), metnin gerçeği yorumlamayla ve çok yönlü araştırmalarla ortaya çıkarılabilir.

Diyaloglar sırasında, görüntü konuşan kişiyi dışında başka karakterleri ve çevresini göstermektedir. Kimin, kimle konuştuğu ve nereye doğru hareket ettikleri anlaşılamaz. Sürekli bir karmaşa içinde gelişen filmde hayal ve gerçek arasında ayırım yapılamaması, ilerleyen sahnelerde 'gerçek dünyanın dışına' çıkıldığında yadırgatıcı bir etki oluşmamasına neden olur. Ayaklarını sürüyerek yürüten, dengesini sağlayamayan Mauricius, Faust'un şehvet sahibi olduğunun farkındadır. Sinsi ve küstah bir karaktere sahip birisidir ve yapmak istediği kötülöklere kaza süsü verir, tuzaklar kurar. Margarete'in abisini Faust'a öldürtür ve onun pişmanlığından yararlanarak kendisine bağlar. Murnau'nun filmindeki veba teması, yerini cüzama bırakmıştır. Murnau'nun filmindeki Mefisto kiliseye girmekten ve ayin seslerinden korkarken, Mauricius, çarmıha gerilmiş İsa'ya ve Meryem Ana tasvirlerine sarılarak şehvetle öpmektedir. Parayla kilise papazını kendisine bağlamıştır ve tuvaletini kilisenin içine yapmaktan bile çekin-

mez. Faust'un yardımcısı Wagner, şeytanın inancına sahiptir ve simyasıyla *humunkulus*⁹ yani yapay bir canlı üretmiştir.

Jan Svankmajer'in Faust'u (1994)

*Duruma uygun kullanışlı ahlak dersleri,
Ancak kuklaların ağzına yakışır böylesi!*
(Goethe, 2006: 45).

Svankmajer, Faust anlatısını güçlendirmek ve detaylandırmak için çeşitli sanatlardan yararlanarak sürrealist (gerçek üstücü) bir dil oluşturmuştur. Fotoğraflar, resimler, çizimler, stop motion çekimler, animasyonlar, tiyatro ve kukla tiyatrosu, filmin içerisinde yer almaktadır. *The Death of Stalinism in Bohemia* (1991) kısa filminde olduğu gibi kilden yapılmış insan ve yaratık heykellerinin fotoğraflanmasıyla hareket imajını yakalayan yönetmen, Faust'ta insan, kukla ve heykelleri paralel bir şekilde kullanır. Edebi eserlere esin kaynağı olan Faust'un sinemaya uyarlanmasıyla yaşanan sorunlar, metnin zenginliğinden kaynaklanmaktadır. Eserin, karakterlerinin ve mekânlarının çokluğu, felsefi ve şiirsel dili, tahayyülü zorlayan tasvirleri ve metafizik göndermeleri yoğundur. Bu yüzden Svankmajer, tiyatro sahnesiyle, gerçek hayat arasında paralellik kurar, neyin gerçek neyin 'oyun' içinde olduğu aynına varamayız. Chrisian Dietrich Grabbe'nin romanından uyarlanan filmde, başkarakter, sıradan bir insan mıdır, Faust mudur, yoksa bir oyuncu mudur bilemeyiz. Tiyatroda oynanan oyun ve dekor, birden sokağa iner. İnsan boyunda kuklalar canlanır ve halkın arasına karışır. Kapılar başka mekânlara ve zamanlara açılır. Başkarakter sahneden inip bir odaya geçtiğinde, aynada Mephistophelesle konuşurken, birden tiyatro tekstine bakma ihtiyacı duyar. Oyun sahneden inmiş, seyirci olmadan da devam etmektedir.

Filmin başında karakter, metro çıkışında el ilanı dağıtan bir gruba rastlar. İlanı alır ancak umursamaz. Evine vardığında içeriden bir tavuk çıktığını görürüz. Bu filmin gerçeklikle temasının koptuğunu vurgular. El ilanı şehrin bir krokisidir ve bir yeri tarif etmektedir. Karakter ilanı kullanarak terk edilmiş, depo gibi görünen bir yere ulaşır. Yerde kenarları yarılmış eski bir tekst bulur, nedensiz bir şekilde kostüm giyer ve kendisine makyaj yapar. İlanı dağıtan kişileri film boyunca farklı rollerde görmeye devam ederiz. Her seferinde başka bir teklif ve malzemeye ayartılmaya çalışılır. Karakter daveti ve yardımı her seferinde kabul eder. Evde yemeğini yerken elmeğinin içinde bulunduğu yumurtayı kırduğunda, içinin boş olduğunu görür ve birden karanan havayla birlikte eşyaları hareket eder. Karakter merakla ya da korkuya kapılmaz, sanki uzun süre ara verdiği bir uğraşa geri dönmüş gibidir. Yakın çekimlerle yönetmen gerçek üstü anlatısını detaylandırır. Stop motion, görüntüyle elmalann hızla çürüdüğünü gösterir. Kullandığı imgeler çok anlamlıdır. Filmin hikâyesine katkı yapmakla beraber farklı okumaları yapma imkânı sağlar. Nesneler doğalarının dışında özellikler gösterir ve hareket yeteneği kazanırlar. Karakter bulunduğu teksten, yüksek sesle Faust'a ait pasajlar okumaya başlar (bu aşamadan sonra karakterden, Faust olarak bahsedeceğim).

Faust, kostümlü olarak gittiği yerde dolaşmaya başlar ve birden tiyatronun içinde bulur kendisini. Mekânların birbirlerine koridorlarla açıldığını görürüz ve değiştiklerinde farklı zamanlara geçildiği görülmektedir. Yüzyıllardır sahnelenen oyunlara inat, bu kes Faust seyirciyi gözetler ve makyajını silip kostümünü çıkarır. Dekorunu yırtarak başka bir mekâna ve zamana geçer. Burada *humunkulus* yapılan bir ortaçağ laboratuvarındadır. Hareket eden nesnelere, iskeletler ve küçük varlıklar da katılır. Sürreal anlatının içine metafizik varlıklar eklenir. Humunkulus'un yüzü birden Faust'a dönüşür. Simyanın tüm çabası ve mistik bilgiyle uğraşan âlimlerin hayat boyu verdiği uğraşlar, kendilerini bulmakla sonuçlanır. Birden dekor değişir. Nesneler anlatılar arasında bağlantı kurmak için hareket ederler. Kukla tiyatrosu sahnesi oluşur. Faust her kaçtığında kendisini farklı yöntemlerle anlatılan bir

hikâyesinin içinde bulur. Hikâyeye oyuncu olarak dâhil olur ya da sey-
reder. Her terk ettiği sahne ve mekân, kendisini takip etmekte ve şekil
değiştirmektedir. Şeytanın yöntemleri, oyalamaları ve hileleri bitmez.
Kukla tiyatrosunda, Goethe'nin tasvir ettiği melek ve mefisto sahnesi
oylanır. Kuklalar sahneden, Faustla konuşurlar ve kuklacını ellerini
gödürür. Faust umursamaz ve önceden duyduğu bir hikâyeyi dinler
gibidir.

Şeytanın uşakları, Faust'a yapacağı ayin için yardım ederek Mep-
histo'yu çağırmak için kullanacağı malzemeleri verirler. Faust Latince
büyütlü sözleri okur ve elindeki kırbacını şaklatarak Mephisto'yu ça-
ğırır. Bu esnada birçok zorlu testten geçer ve engelleri aşar. Faust ruhu
karşılığında, Mephisto'dan yaşamı boyunca tüm dileklerini yerine ge-
tirmesini ister. Dilekleri tiyatro sahnesinde, *oyun* içerisinde gerçekle-
ştirilir. Faust başına geçirilen bir maskeyle dev bir kukla haline gelmiştir.
Zorla sahne için hazırlanır. *Theatrum mundi*(Dünya sahnesi), (Marx,
Engels, 2013: 48), üzerinde, eğer kaçma rolümüz yoksa verilen rolle-
rimizden kaçamayız.

István Szabó'nun Mephisto'su (1981)

Jeffrey Burton Russell *Şeytan* adlı kitabında; "Kötülük, anlamsız,
nedensiz yıkımdır. Kötülük yıkar inşa etmez; parçalar ve onarmaz;
keser ve bağlamaz. Daima her yerde imha etmeye, hiçliğe indirge-
meye çalışır" tanımlamasını yapmıştır (1999: 18). Ruhani olmaktan
çok cisimleşmiş, maddi belirtilerle reddedilemez bir gerçeklik olarak
Nazizm insanlık tarihinin en utanç duyduğu eylemleri gerçekleştiri-
miştir. Kendisinden başka kimseye değer vermeyen sadizmin resmi
bir görüş olarak benimsendiği ve diğer uluslara köle olmak dışında
başka bir rol hakkı tanımayan bu ideoloji aynı zamanda içinden çıktığı
kültüre de en büyük kötülüğü yapmıştır.

Hendrik Höfgen (Klaus Maria Brandauer), için tiyatro bir bütündür.
Oyuncuların sadece tiyatronun bir parçası olduğunu savunur ve

sahnenin, seyircilerin, tiyatronun duvarlarının bile sanatın parçası olması gerektiğini vurgular. Dönemin avangart yaklaşımlarından etkilenen bu oyuncu başanya aç bir şekilde kendisini işine adamıştır. İşçilere ulaşabilmek ve onları edilgen konumlarından kurtarabilmek içindevrimsi bir tiyatronun gerektiğini savunur. Hamburg'dan Berlin'e taşınarak burada burjuvaziye ağır bir dille eleştiren devrimci oyunlar sergiler. Yükselişe geçen Nazizmin için *kültür Bolşevizmi* anlamına gelen bu davranışlar, oyuncunun başarılı bir şekilde Mefisto karakterini canlandırması nedeniyle görmezden gelinecektir. Çünkü başarılı olan sevilen ve kitlelerce tanınan insanlar ideolojinin yaygınlaşması için kullanışlıdır ve yapılan bazı hatalar görmezden gelinebilir.

István Szabó'nun bilinçli olarak Faust oyununun replikleriyle, günlük hayatın konuşmalarını birlikte sunduğu görülür. Faust'tan pasajlarda filmde sıklıkla yer alır. Höfgen'in Afrika kökenli Alman metresini duygusal olarak önemsermesi yanında karakterin doyumsuz bir şehvete sahip olduğu da gösterilir. Öte yandan Cumhuriyet için endişelenen burjuvalar olarak eşini ve ailesini küçümser.

Yurt dışına film çekimleri için çıkan Höfgen geri dönmeye korkar ama Mefisto'yu tekrar canlandırması için geri çağırılır. Oyunu seyretmeye gelen Nazi Mareşali, oyuncuyu yanına çağırır ve 'kutsal kötülük' olarak andığı Mefisto'nun gücünü oyuncuda bulamadığını söyler. Alman kültürünün yenilenmesi için tiyatronun önemini vurgular. 'Her Alman'da bir parça Mephisto'luk yok mu?' diyesorar. Mephisto generale göre bir Alman ulusal kahramanıdır.

Sonuç ve Şeytanın Avukatlığı

İyi ve kötü arasından yapmış olduğumuz tercihlerimiz inançlarımız doğrultusunda şekillenir. Bilmek ve inanmak arasında bir ayrım vardır. Daha fazla bilmek için, zamandan, çıkardan ve hayatımızdan ödünler veririz. Paylaşmak, mesleğimizde yükselmek ya da kendi tat-

minimiz için öğrenmeye ve araştırmaya çalışınız. Her açtığımız kitap kapağı bizi başkalarına yönlendirir ve ne kadar az bildiğimizin farkına varınız. İnsan ömrüyle sınırlı olduğumuz için bildiklerimiz daima bil-mediklerimizden az olacaktır. İnanmak her şeyden önce bile bileceğimize yönelik bir duygudur. Bu iki kelime arasında öncelik inanmaya aittir. Kendimize inanmak ve yanlış olanı tercih ettiğimizde suçlaya-bileceğimiz bir varlığa inanmak. Kötünün varlığı ürettiğimiz bahane-lerle ortaya çıkar. Sorumluluğumuzu doğüstü bir kötü varlığa yıkmak omzumuzdaki yükü hafifletir. İrademiz dışında bize kötülük yaptıran bir gücün varlığı savunmamız olur. Af dilemek, özür veya tövbe etmek anırmamızı sağlarken, söylediğimiz en büyük yalan tek-rarlamayacağımıza dair verdiğimiz sözler olur. Manevi dünyamızda yaptığımız yanlış tercihler, suçluluk duygusu ve kendimizi sorgula-maya dönük bir döngü içerisinde yaşarken, toplum içerisinde hukuk kurallarıyla sınırlanınız. Suç tarurru yaşanılan çağa ve coğrafyaya göre değişiklik göstermekte, gelişen teknoloji ve toplum yapısıyla birlikte yeni suçlar ortaya çıkmaktadır. Manevi suçlanmanın, hatalarımızın so-nucunda vicdarımız dışında bir yaptırımla karşılaşmazken, yasalara aykırı hareket etmenin sonucu ağırdır. Yasama, yürütme, yargılama erkleri, toplumun bir aradalığını ve hakların korunmasını amaçlarken 'maddi dünya' nın sınırlarını çekerler. Taylor Hackford' un yönettiği *Şeytanın Avukatı* (The Devil's Advocate, 1997), filminde, Lomax, Mil-ton'a (Devil, Şeytan) 'Neden hukuk?' diye sorduğunda, 'Çünkü hukuk, yeni ruhban sınıfıdır' cevabını alır.

"Freud, Goethe'nin şeytan imgesinin rakibinin; iyi/kutsal olan değil doğanın yaratma/çoğaltma gücü yani 'Eros' olduğunu belirt-mektedir..." (Kaplan, 2017: 368). Freud'a göre Goethe tüm yapıtlarında *Eros*'un hakkını teslim etmiş, cinsel çekimin varlığını yadsı-mamıştır (2006: 201). Freud yazının kahramanlarını okuyucuya ya-kınlaştırma çabasını vurgular ve onun tarihsel gelişimi, kusurları, za-afları ve *ilke*lliğiyle insanın özünü arama çabasında olduğunu belirterek, Platon'un felsefesiyle ilişkilendirir(2006: 201).Kaplan, Freud'un eros (yaşam içgüdü) ve ölüm (yıkım içgüdü) karşıt kav-

ramlarının uygarlık denilen hayatta kalma, iz bırakabilme ve birikimlerin aktarımı üzerinden şekillenen mücadelenin kültürel alanı belirlediğini vurgular (2017: 368).

Cassirer'e göre "...Goethe için 'edebiyat' ve 'hakikat' arasında bir ayrım yoktu; 'idealizm' ve 'realizm' arasındaki geleneksel karşıtlığında bağlayıcı olduğunu kabul etmiyordu" (2017: 84). Cassirer'in *idea* ve gerçek olan üzerinden yazarın bu bütünlük hissini açıklaması Freud'un tespitiyle uyuşur. Bu doğrultuda filmin uyarlandığı romanın yazarı Andrew Neiderman'ın, Faust'un içinde bulunduğu ve sonu gelmeyen kronolojik bir tekrar olan ikileminin günümüzdeki yansımaları kaleme aldığı söylenebilir.

Faust'un insanlık tarihinde eksikliğini hissetmediğimiz toplumsal krizleri, kişisel buhranları yansıtmalarının nedenlerinden biri de çözüm önerileri geliştirmek kadar önemli olan *kaderin* bizi, insanlığı ortak bir çaresizlik algısında birleştirdiği yaklaşımıdır. Fritz Lang'ın *Yedinci Mühür*'e (The Seventh Seal, Bergman, 1957) ilham kaynaklığı eden filmi *Der müde Tod*'da (Destiny/Kader, 1921) kaderi yani ölümü (veya Başmelek Azrail'i) bir aktörün canlandırması fikri, onu kavramsal düzlemde hayatin sıradanlığına taşıyan bir kullanım olmuştur. Aklımıza ölüm dendiğinde gelen kötücül, Mefisto'nun ve Şeytan olan Milton'un (Al Pacino'nun canlandığı karakter) bir insan kılığında olması, aynı şekilde korkutucudur. Epikür'ün "Ben varken ölüm yok, ölüm geldiğinde ise artık ben yokum" (Çakmak: 364) sözü düşünülürse öleceğini bilen bir varlık olarak insanın kendini teselli etmesi mümkündür. Ancak sürekli bir gerilim ve endişe içinde olması da aynı şekilde anlaşılabilir. Foucault 19. yüzyılda ortadan kaldırılmak istenen bir sınıf olarak aristokrasinin anlatılarda olumsuz, kötücül karakterler olarak tasvir edildiğini ve vampirlerin kont gibi unvanlarla anıldığından bahseder (2016: 150). 1926 yılında Mefisto'yu canlandıran Emil Jannings'in de kostümü ve tavırlarıyla aristokratları taklit ettiği ortadadır. Milton karakteri düşünülürse bu kez antipatik olan sınıf burjuvazidir.

Başarılı avukat Kevin Lomax, hızla kariyer basamaklarını tırmanırken, bir hukuk şirketi sahibi olan John Milton'ın dikkatini çeker. Çocuk tacizi hakkında zor bir davayı kazanan Lomax, bu şirketin temsilcisi tarafından 'juri seçimleri' için Newyork'a davet edilir. Amerikan hukuk sisteminde juri, halkı temsil eder ve sanığın suçlu ya da suçsuz olduğuna karar verir. Duygulanımdan bağımsız bir profesyonel olarak hareket eden Lomax, juriyi etkileyerek suçlu olduğunu bildiği tacizci matematik öğretmenin serbest kalmasına neden olmuştur. Yaşadığı ikilemde işini yapmayı tercih etmiştir ve insanları kandırmıştır. Ahlakî yargıların ve yasal sistemin kesiştiği noktada profesyonellik, Lomax'a gerçeği manipüle etme hakkı vermiştir. Her ne kadar şüpheyeye düşse de, adalet duygusunu kaybetmiş bir avukat olarak başanya ulaşmıştır.

'... "Career" [kariyer] kelimesi eskiden taşıtların [carriage] kullandığı bir yolu ifade ediyordu" (Sennet, 2008: 9). Sürekli büyümeyi ve başanyı temel alan şirketler, insan faktöründen kaynaklanan hata oranlarının düşürülmesi için birbirine benzer performanslar talep ederler. Kriterler sürekli yeniden tanımlanır ve çıtalar yükseldikçe yükselir. Çalışanlardan tereddüt duymamaları ve kendilerine verilen görevleri sorgulamadan yerine getirmeleri beklenir. İş dünyası böylece birbirine benzeyen 'karakterler' oluşturur.

Filmin ilerleyen kısımlarında 'Ben kuklacı değilim' diyen Şeytan (Milton), hile ve tuzaklarla insanlar üzerinde etki yapmaktadır ancak son söz insana aittir. Dinsel anlatının insan doğasına karşı övgüyle söz ettiği *özgür irade* kendi içerisinde bir ödev niteliği taşır. Filmin sonunda Lomax hayatına son vererek ayartmaya karşı çıkar. Nikos Kazantzakis'in eseri "Günaha Son Çağn" (The Last Temptation of Christ) da, İsa da şeytanın teklifine karşın ölmeyi tercih eder. Tanrı'nın oğlu ve Şeytan'ın oğlunun özgür iradesi aynıdır.

.. İsa'dan üç yüzyılı aşkın bir zaman önce Eski Ahit'i Yunancaya çeviren ve İbranice Satan'ı Yunancaya diabolos olarak geçiren İskenderiyeli Yahudiler bir joker sunmuş

oldular. Böylece Eski Ahit'teki ve Yeni Ahit'teki Şeytan, farklı anlama gelse de aynı adı paylaştı. Sonuç olarak, İngilizce'deki "devil" (şeytan) sözcüğünün biçimi Latince diabolus'tan gelir. Ancak "şeytan"ın anlamları İbranice, Yunanca ve Latince üç farklı sözcükten - satan, diabolos ve diabolus- gelir; bu da yüzyıllardır insanların aklını karıştırıyor. Bu anlamlar M.S. birinci yüzyılda bile çakıştı ve Kitabı Mukaddes ve tefsirlerde birbirlerinin alternatifi olarak tutarsız bir biçimde kullanıldı." (Link, 2003: 29).

"Takılmış birçok isim var bana!" (Goethe, 2016: 359), diyen Faust gibi Milton'da "o kadar çok ismim var ki" demektedir. Teolojik, dil bilimsel ve tarihsel tartışmalar zorla kötülük yaptıramayan ancak gücünü insanların zayıflıklarından alan bir figürdür. Milton, Mary'e (Lomax'ın eşi) iltifat ederken, onun boynu ve omuzları için 'Akıl ve gövdenin sonsuz savaşında ikisine de ait olmadığını' söyler. Bedensel istekler ve arzular insanların kötülük yapmalarına neden olur onların gözlerini kör eder.

Filmin sonunda Milton başka birinin görünümüne bürünerek Lomax'a medyanın kendisine büyük ilgi göstereceğini söyler. Sinema devam etmektedir ve 20. yüzyılda, ayartma başka meslek kollarını kullanır. Şeytanın hileleri tükenmez, kılık değiştirir. 'Kibir' yüzünden döngü tekrarlanmaya devam eder.

Kültürel Bir Stereotip Olarak İslami Barbie Bebek Olgusu Üzerine Psikanalitik Bir İçerik Analizi

Ali Barış Kaplan¹

Öz

Bu çalışmanın amacı, çağdaş birey ve toplumun, özellikle çocukların günlük yaşamının önemli bir parçası haline gelen ve onların davranışsal/ zihni yapılarını etkileyen stereotipal Barbie bebek olgusunun İslami Barbie alternatiflerini ana hatlarıyla irdelemektir. Çalışmanın evreni, çocuk oyuncağı alanıdır. Kapsamı ve sınırlılığı ise dişil oyuncaklar kategorisinden İslami biçimsel formdaki Barbie bebeklerdir. Örnekler rastgele seçilmiş; ürün çeşitlemeleri ve yaş gruplarına göre kategorik ayrımlar yapılmamıştır. Bunun nedeni, çocuklarda kültür, uyruk, yaş ve cinsiyete bağlı olarak olağanüstü çeşitlilikte veri değişkeninin bulunması ve bunların ancak ayrı ayrı çalışmaların konusu olacak denli geniş kapsamda olmasıdır. Bu nedenle bu çalışma; daha sonra bu alanda yapılacak olan detaylı çalışmalar için, ön zemin hazırlayan bir araştırma şeklinde değerlendirilmelidir. Bu çalışmanın yöntemi, psikanalitik içerik çözümlemesidir. Çalışmanın konusu olan stereotipal Barbie bebek imgesinin İslami alternatifleri, psikanalitik

¹ İbn Haldun Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yeni Medya ve İletişim Bölümü, Dr. Öğretim Üyesi.

bağlamda çözümlenecektir. Toplum ve birey psikolojisi birbirini etkilediği için, çalışmada sosyolojik verilere de başvurulmuştur. Bu çalışma, stereotipal Barbie bebek ürünleri ile alternatif versiyonları arasında temel benzerlikler olduğunu ortaya koymuştur. Barbie bebek imgesinin İslami alternatifleri, klasik çocuk oyuncaklarının işlevleriyle benzerlik göstermektedir. Diğer yandan, bu alternatif formlardaki Barbie bebekler; ait olduğu kültürün psikolojik ve sosyolojik dünyasını yani anlam dünyasını göstermektedir. Bu çalışmanın literatüre katkısı, Barbie Bebek imgesinin İslami formdaki ikamelerinin; hem çağdaşlığı simgelemesi hem de geleneksel çizgileri üzerinde taşıması bakımından farklı bir estetik ve içeriği simgelemesidir.

Anahtar Kelimeler: Barbie Bebek, Fulla, Oyuncak, Stereotip.

Giriş

Özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısından günümüze medya, erişkin modası ve oyuncak sektörü temelinde şekillenen çağdaş yaşam, modern bireyin davranışlarında ve alışkanlıklarında değişimlere neden olmuştur. 19. Yüzyılda sanayide gerçekleşen ilerlemelerle kitlesel üretim artmış ve ürün çeşitliliği gerçekleşmiştir. Moda, reklam ve pazarlama sektörlerinin gelişimiyle koşut bir biçimde özellikle tefrika romanlı gazeteler, moda mecmuaları, radyonun ortaya çıkmasıyla Soap Operalar, TV'nin ortaya çıkmasıyla TV program ve reklamları çağdaş bireyin gündelik hayatını belirler hale gelmiştir. Her çeşit ürün, medya üzerinden ve moda sektörü vasıtasıyla tüketimine arz edilmeye başlamıştır. Toplumsal alanı ve bireylerin toplum içindeki konum ve tercihlerini belirleyen kapitalist hegemonyadır. Sermaye ve üretim aracı sahipleri, aşırı miktarlarda üretilen ürün arzının sönmelenmesi için düzmece/sahte ihtiyaçlar türetmiş ve bu ihtiyaçların elzem olduğu şeklinde algısal bir iklim yaratmıştır. Dolayısıyla sermaye sahipleri, kitlelerin psikolojisini ve ihtiyaç algısını, simge üretimi yoluyla etkilemektedir. Ürünler sembolik anlamlarıyla birlikte pazarlanmakta ve satın alınmaktadır. Marjinal fayda elde edilmesi için, "sektöre" dönüşen yeni alanlar türetilmiştir. Bu alanlardan en önem-

lileri, ABD’li John Watson’un davranışçı (Behaviorismé) psikolojik metodolojisine dayanan ve bu argümanları hala kullanan Reklam& Pazarlama Ajansları ve sektörüyle birlikte, Radyo-TV’dir (Hergenhahn, 1992: 30-77).

Oskay’ın da belirttiği gibi, kapitalist hegemonya ikonolojik bir dil kullanarak ve ikonlar yaratarak; her şeyi “trendy” hale getirmekte, geçici bir metaya dönüştürmektedir. Günlük yaşamda yer alan ve anlamlı olan “eşyalar/aletler//cihazlar”, farklı versiyonlarıyla üretildiği için metaya dönüşmekte ve “sözde-ihtiyaçların” benimsenmesinde kullanılmaktadır. Sahte ihtiyaçların benimsenmesi için, “imaj-tasarım-marka” gibi sahte değer üreten kavramlar icat edilmiştir. Kapitalist sistem, kadın bedenini ve çocuk unsurunu da kullanmakta ve modernleştirdiği toplum ve kültürleri özellikle bu iki unsur üzerinden dönüştürmektedir (Oskay, 2000: 86, 200-206).

Bu bağlamda kadının dönüşümünde yoğunluklu olarak kullanılan ilk katalitik mecralar; tefrika romanlı gazeteler, moda ve kadın mecmualarıdır. Daha sonra radyo devreye girmiş ve “kozmetik ürünlerin” pazarlanmasında etkili olmuştur. Soap Opera kültürü yaygınlaşmıştır. Sıradan insana yeni hayat tarzları, diziler ve reklamlarla benimsenmektedir. Dizilerin de ürünlerin de kalıcılığı yoktur ve adeta sabun köpüğü gibi her şey geçicidir. Soap Opera dizileri ve kültürü, kitleleri aldanım içine düşürmektedir. ABD’de radyolarda türlü kozmetik ürünlerin; sabun, krem, şampuan, deodorant, çocuk bezi, çocuk maması, kadın bezi, ince kadın çorabı, korse, şapka, kaban vb. gibi tanıtım ve pazarlanması yapılmıştır. Böylece kitle iletişim araçlarının dün olduğu gibi bugün de “sağlıklı yaşam için altın kurallar” benimsettiği ve kitle psikolojisini etkilediği görülmektedir. Moda dergileri, radyo ve televizyon programlarıyla; “yeni tüketim formları” benimsenmiştir. Tüketim kültürü ve dili ortaya çıkmıştır ve sanal/sahte ihtiyaçların kitlelere benimsenmesinde “moda-medya-alışveriş merkezleri” ciddi bir işlev görür hale gelmiştir. Soap Opera kültürünün kadınlar için tanımladığı “çağdaş ve elzem” olarak dayattığı ürün alanını; analogik olarak esasen “kadınlara sunulan bir oyun ve oyuncak

alanı” olduğu ileri sürülebilir (Farwell, 2011: 446; Baudrillard, 2003: 16).

Zira ihtiyaçlar ve tüketim abartılı bir hal almıştır. Öyle ki çağdaş kadının oynadığı ve çocuklara da -plastik tematik bebek oyuncaklar üzerinden- sirayet eden bu abartılı oyun; neşter, silikon ve botoks eşliğinde kendi bedeni üzerinde gerçekleştirdiği “estetik operasyonlara” dönüşmüştür. Yüzyılın başında insan sağlığı ve konforunu ilgilendiren “Soap Operalar” sabun, deterjan, kozmetik ürünler gibi birçok “yeni” nin zamanla kültürde ve gündelik yaşamda gerçekleştirdiği estetik ve etik dönüşümlere neden olmuştur. İnsanın dış görünümü gibi, dili ve davranışları da “abartılı davranışsal formlara” dönüşmüştür. Tüketme biçimleri değişmiştir ve lüks tüketimin; “estetik ve plastik operasyonlar” a evrilen yeni bir biçime büründüğü apaçık ortadadır. Bu yaratılan yeni kültür; anne-çocuk, karı-koca, kadın-erkek, yetişkin-çocuk ilişkisini ve toplumun yapı çekirdeği olan aile olgusunun biçim ve içeriğini değiştirmiştir. Bu dönüşüm, olumlu ve olumsuz unsurlar içinde olabilmektedir. Bu çalışmanın konusu olan “oyuncak” lar da modernleşmeyle birlikte değişim yaşamıştır. Çocuk oyuncakları alanında; “çocuk-oyuncak” ilişkisinin yenilikçi ve modern ilk deformasyonu (yapısal bozumu) ve bağlamın klasik anlamından kopması (yapıbozumu) ise 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmiştir. Modern-konforlu-yetişkin stereotipal kadın imajı, oyuncaklar evrenine taşınmıştır ve “sanşın-sıfır beden-sosyete-zengin” Barbie Bebek imgesi yaratılmıştır. Böylece modern-yetişkin kadın imajının sanşın versiyonu olarak ve modern oyuncaklar evreninin bir alt kategorisi olarak Barbie Bebek tasarlanmış ve küresel ölçekte pazarlanmıştır (Çevrimiçi [https://en.wikipedia.org/wiki/J. Walter Thompson](https://en.wikipedia.org/wiki/J._Walter_Thompson), 11.02.2018).

Kuramsal Yapı: Eleştirel Kuram Çerçevesinde Kadın İmgisine Kısa Bir Bakış

“Lâikleşmiş tüketim toplumunun tek îmarı olan tüketimin ve onun ardındaki reklamlılığın felsefesi, kadın öncülüğünde topluma benimsenmiştir” (Oskay, 2000:106-111).

Televizyon dizilerinin konseptleri, TV programları, magazin programları, gazetelerin magazin ekleri, moda ve eğlence sayfaları, çeşitli eğlence programları, kişisel gelişim kitapları, *pilates ve yoga* gibi çağdaş sporlar, kozmetik ürünler gibi çoğaltılabileceğimiz birçok ürün ve hizmet daha ziyade kadınlara yönelik olarak hazırlanmaktadır. Günümüzde ise tüm bu ürün, hizmet ve aktivite seçenekleri; kolay erişilebilir seçenekler halinde, internet evrenine taşınmış durumdadır. Kadınlara yönelik tasarlanan her ürün ve hizmetin “gösterim ve pazarlama yeri” medya ve yeni medya araçlarıdır. Günlük yaşamda kullanılan birçok meta, daha ziyade kadınlar ve geleceğin toplumunun yapıtaşları olan çocuklar hedef tutularak kitle tüketimine sunulmaktadır (Oskay, 2000: 13, 169). Kapitalist kültür, kadını ve çocuğu mevcudiyetini meşrulaştırmak için araçsallaştırmakta ve medyayı sahte değerlerin benimsenmesi yönünde kullanmaktadır. Mevcut kültürün benimsenmesi, bireylerin psikolojilerinin bu kültüre rıza gösterecek şekilde değişmesiyle mümkün olmaktadır. Oskay’ın Frankfurt Okulu çalışmalarının da gösterdiği gibi, medya bir kültür endüstrisi gibi işlev görmek ve algılamaları etkilemektedir. Belleksiz kalma ya da yanlış bilinç, günümüz insanının psikolojik durumunun yansımasıdır.

Kadın ve çocuk tüketimin başat itki gücü, lokomotif durumundadır. Günümüz modüler kadını; “imajı, ihtirasları, arzuları, eğilimleriyle” reklam filmlerinin, ürün tasarımlarının ve Barbie bebek gibi stereotipal çocuk oyuncaklarının hem konusu/ aracı hem de çocuklarıyla birlikte hedefi/ tüketicisi durumundadır. Kadınlar, çocuklarıyla birlikte sahte ürünlerin tüketeni olmaktadır; zira kendinde benimsediği, ego ideali haline getirdiği ve algıladığı Barbie bebeğin yansıttığı çağdaş kadın imajını satın almaktadır. Bu çağdaş kadın imajı algısının, çocuklar üzerinde de işler kılınması güdüsüyle, çocuklara Barbie bebek satın alındığı görülmektedir. Eşyaların modüler olması gibi, kimlikler de modüler olmuştur ve her şeyin “ikame”si üretilmiştir. Çocuk oyuncağının çağdaş bir ikamesi olan Barbie Bebek imgesi de, esasen çağdaş kadın imgesinin çocuklar için tasarlanmış bir ikamesidir (Kaplan, 2006: 193-234; Bauman, 2000: 167, 202).

Bununla birlikte, internet evrenindeki çeşitli arayüzlerde; Instagram, Flickr, Youtube, Facebook gibi sosyal medya ortamlarında “kendini gösterme” şeklindeki paylaşımlar ve “Selfie” olgusu dikkate değer sonuçlar ortaya koymaktadır. Sosyal medya ortamlarındaki fotoğraf paylaşımlarında; yetişkinlerin çocuksulaşma, çocukların ise yetişkin rolü yapma eğiliminde olduğu dikkatleri çekmektedir. Çeşitli kostümlerle, beden ve mimik biçimleriyle kompoze edilerek bu platformlara yüklenen fotoğrafların yansıttığı imajlar; kadının çocuksu, çocuk ya da gencin ise yetişkin rolündeki bir versiyonudur. Özellikle çocuk ve gençlerin “vamp/şuh” kadın imajını taklit etmeleri önemli bir sorunsaldır. Zira bu olgu, çocuğun ve yetişkinin psikolojik durumunun sorunlu yanlarını ortaya koymaktadır. Moda, reklamcılık, pazarlama gibi sektörler; özellikle kadınları hedef almakta ve tüketimi körüklemektedirler. Kadın, adeta kapitalist toplumun bilinçaltı olarak konumlandırılmaktadır. Kadının mutlaka tatmin edilmesi gereken, “lüks meta” tüketicisi olarak konumlandırılması; kapitalist pazanın işleyişini kolaylaştırmaktadır (Demir, 2014: 311-332).

Kültürel Aidiyetin Korunması: Bir Alternatif Olarak İslami Barbie Bebek Örneği

Suudi Arabistan devleti Fazileti Teşvik ve Günahı Önleme Komitesi (CPVPV: Committee for the Promotion of Virtue and the Prevention of Vice) Barbie bebeğin yansıttığı imaj ve görüntünün İslami değer ve ideallerle örtüşmediği gerekçesiyle satışını ülke çapında 2003 yılı Eylül’ünde durdurmuş ve yasaklamıştır. Kararın dayandırıldığı gerekçenin detaylarında komite şu ifadeleri kullanmaktadır: “... tamamlayıcı araçları, aksesuarları, utanç verici postürü ve baştan çıkarcı kostümüyle Barbie bebekler, Sapık Batı’nın sefahatinin ve ahlaki çöküşlüğü’nün bir sembolüdür. O’nun [Barbie Bebeğin] saçtığı baştan çıkarcı türlü tehlikelere karşı farkında, temkinli ve dikkatli olmalıyız.” (Çevrimiçi, “Jewish Barbie Dolls Denounced in Saudi Arabia”: <https://web.archive.org/web/20110525154306/http://www.adl.org>

Suud hükümetinin aldığı bu karardan hemen sonra, aynı yılın Kasım ayında, ön çalışmalar 3 yıl öncesinde yapılan ve Ortadoğu ülkeleri çocuklarına hitap etmesi ve İslami-geleneksel değerleri muhafazanın temini amacıyla; Dubai'li Newboy FZCO adlı şirket Yasemin çiçeği anlamına gelen *Fulla* isimli bir alternatif Barbie bebeği piyasaya sürdüğünü ilan etmiştir. İslami sosyo-kültürel değerlere uygun olarak tasarlanan ve buna göre bir imaj ve kişilik verilen Fulla; 60 milyon Müslüman azınlığın (Hui) yaşadığı Çin'de, Brezilya'da, Kuzey Afrika ülkelerinde, yoğunluklu olarak Mısır'da, Endonezya'da ve hatta ABD'de Müslüman kesimlerce çok büyük bir ilgi görmüştür. İslami sosyo-kültürel değerlere uygun olarak tasarlanan bu alternatif Barbie Bebek örneği, İslami kesimin çocuklarını ve dolayısıyla gelecek neslini, Batılı değerleri temsil eden Barbie etkisinden arındıracak ve ait olduğu kültüre yaklaştıracaktır. Koruma içtepisine dayanan bir tasarım olarak Fulla bebek, Batılı Barbie'nin bir alternatifidir. Fulla bebeğin tasarımından önce de çeşitli Barbie alternatifleri üretilmiştir. 1996 yılında Filistinli bir tasarımcı tarafından geliştirilen Razanne (Yasemin, arp.), Simba Toys Middle East şirketi tarafından 2006'da geliştirilen Jamila (Güzel, arp.), Fas'lı oyuncak üreticisi *Saghira Sarl* şirketi tarafından 2007'de Fas'ta piyasaya sürülen *Saghira* (Küçük Kız, arp.) ve 2001-2002 yıllarında İran'lı bir oyuncak şirketinin tasarladığı *Sara ve Dara* adlı oyuncaklar; Fulla öncesinde üretilen ve İslami kesimin kaygı ve ihtiyaçlarına cevap veren Barbie alternatifleridir (Tsibiridou, 2015: 60-72).



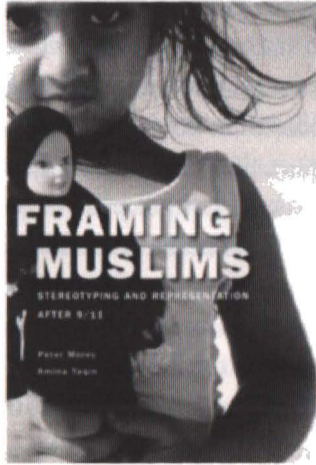
Resim 1: "Razanne", Barbie Alternatifi (Lansman 1996)²

Amerika Birleşik Devletleri Michigan'da yaşayan Filistin'li işadamları ve tasarımcı Ammar Saadeh tarafından tasarlanan ve ABD'de 1996 yılında piyasaya sürülen Razanne (Yasemin, arp.) bu bağlamda deneysel ilk Barbie alternatifidir. Razanne'nin satışları ve tanınırlığı uzun yıllar ABD ile sınırlı kalmıştır. Bu alternatif Razanne Bebeğin, ABD'de medya tarafından kısa zaman içinde "Razanne, Müslüman Barbie!" biçiminde alaysı bir nitelemeyle damgalanması; Batı'nın Doğu kültürüne karşı ötekileştirici bakışını sergilemiştir. İslami kültürel değerlere göre biçimlendirilmiş alternatif Razanne bebek; bir yandan ait olduğu kültürü imlerken, diğer taraftan "kültürel-zihinsel-dinsel" ayrımların bir göstergesine dönüşebilmektedir. Batılı Barbie bebeğe alternatif olan bu bebek, Doğu-Batı karşıtlığının imgelemelerde bir ifadesine dönüşmüştür (Tsibiridou, 2015: 66).

Öte yandan yukandaki resimlerde; kostüm, renkler ve aksesuarlarla birlikte Razanne bebeğin nasıl kompoze edildiğine kısaca bakmak yerinde olacaktır. Pembe ambalaj ve pembe tarak yorumcunun imgeleminde bebedeki ve masalsı bir dünyayı çağrıştırmaktadır. Bu ise evrensel bir dil ve uzlaşma olarak "feminen olanı", "kadının dünyasını" simgelemektedir. Bunun paralelinde, tarak ve çanta aksesuarları da "kadına özgü bu alanı" simgesel olarak desteklemekte ve pekiştirmektedir. Birinci resimdeki ambalajın iç fonunda "eid mubarak" yazısı bulunmaktadır. Bu ise mübarek (kutsal) bir iş ve oluşa işaret etmektedir. Nitekim bu yazının altında el ele tutuşmuş iki sevgili Hilal Ay'ın üzerinde ve kendilerini sarmalayan birçok çiçeğin arasında gösterilmektedir. Hilal Ay'ın pozisyonu sandala ya da salıncağa benzemektedir. Eid mubarak sözü ve iki sevgili motifinin imgelemlerimizde çağrıştırdığı anlam; dişil unsurun yani kadın ögesinin en önemli toplumsal rolünün "vefalı, sadık bir eş olmak" ve "evlilik kurumu içinde yer almak" şeklinde yorumlanabilir. Çünkü geleneksel, kültürel ve İslamî değerleri simgeleyen Razanne bebek, ait olduğu kültürün değerlerini imlemekle birlikte, toplumsal cinsiyet tanımına dayalı kültürel düzeni de pekiştirmektedir. Evlilik kurumu, toplumsal alan içinde yer alan ve toplumsalın onayladığı bir kurumdur. Çiftin üzerindeki "Eid

Mubarak" bunu açıkça ortaya koymaktadır. Şu halde Razanne bebek; ambalajı, kostümü ve aksesuarlarıyla verili ataerkil, geleneksel, törel, dinsel, ahlaki norm ve formların bir projeksiyonudur. Toplumsal cinsiyetin bir gösterenidir. Hem stereotipal formasyonların bir dışavurumu, hem de Batı değerlerine karşı geleneğe tutunmuş bir kültürel aidiyetin gösterenidir. Ait olunan değerleri koruma içtepisinin göstergesidir. Batılı Barbie bebek ve Razanne bebek birbirinin ötekisi durumundadır. Nitekim Batılı Barbie ve Ken bebek karşısında üretilen bu alternatif oyuncaklar, "öteki kültürün" içeri sızan olumsuz etkilerinden korunma amaçlı geliştirilen savunma mekanizmalarıdır. Hegemonik kültürler tektipliliği hedeflediği için, bu hegemonya karşısında, her kültür kendi değerlerini koruma amaçlı varoluşsal içtepiler sergileyebilmektedir.

Yukandaki resimler üzerinden dikkatlerinize sunulan bu genel analitik bulgular; aşağıda sunulan ve Batılı Barbie bebek karşısında Doğunun kültürel korunum refleksi olarak ortaya çıkan ve kısmen çağdaş motiflerle tasarlanmış olan diğer alternatif oyuncaklar için de, ana hatlarıyla geçerlidir.



Resim II: "Framing Muslims: Stereotyping and Representation After 9/11"

Ki tap Kapağı³

Medeniyetler çatışmasının görünür hale gelmesi ve Batı'nın *ötekane* müdahale etme girişimi, 11 Eylül ikiz kulelerin yıkılması ile ivmelenmiştir. İkiz kulelerin yıkılmasından hemen sonra ABD ve Batı'nın Afganistan, Irak gibi coğrafyalara müdahalesi yoğunlaşmıştır. Afganistan'ın nadir elementler olan Platinyum, İridyum, Rubidyum ve Litium gibi madenlerce zengin yataklara sahip olduğu bilinmektedir. Irak, Suriye ve İran'ın ise zengin maden yatakları, petrol ve doğalgaz bakımından stratejik olduğu ortadadır. Bu olgular dikkate alındığında, "düşman imgesi yaratma" konusu ve "demokrasi götürme vaadiyle yapılan müdahaleler" tartışılmalıdır. Zira ekonomi-politik bağlamda küresel dengeler değişmektedir.

11 Eylül sonrası, radikal bir şekilde artan İslam düşmanlığı, İslamofobia, Doğu halklarının uygarlığının barbarlıkla eşleştirilmesi, kötücül gösterilmesi, şeytanlaştırılması söz konusu olmuştur. Yukandaki Resim II'de, Atlantik'in her iki yakasında yükselen faşizmin yarattığı iklimde ve Arap Baharı'nın arefesinde; Morey ve Yaqin tarafından kaleme alınan "Müslümanların Fragmanlaştırılması, Stereotipleştirilmesi ve Temsili" adlı eserin kapağı dikkatlerinize sunulmaktadır.

Kitap kapakları genellikle, eserin ana fikrini, anatematiğini imleyen, eserin içeriğini önceden haber veren bir işaretçi (article, ing.) konumundadır. Kapak resmi seçimi ve tasarımı, içeriğe atıp yapacak bir kompozisyon gerçekleştirilir. Buna göre yukandaki resimde; yeşil tişörtlü, elinde Barbie alternatifi olan Fulla bebeği tutan kız çocuğu imgesinin ve fonda yer alan açık mavi gökyüzü ile çölleşmiş bir tepe imgesinin metaforik anlamları önemlidir. Kapakta çocuğun kullanılması, çocuğun bebeğe sanılması, fondaki kurak topraklar; iç savaşlarda ebeveynlerini kaybetmiş olan çocukların ve ölen çocukların doğrudan bir gösterenidir. Yeşil tişört, hem dinî bir içeriği hem de yaşamı-cennetiumudu çağrıştıran metaforik anlamlarla yüklüdür. Daha iyi bir gelecek, esenlik ve barışı sembolize etmektedir. Ayrıca bu anlamı tamamlayan fondaki açık gökyüzü, aydınlık bir gelecek ve barışın özlemi olarak belleklerde canlanmaktadır. Bununla birlikte Fulla bebeğe sanılan (elinde tutan) bu kız çocuğu; yerli, geleneksel değerlere sımsıkı

tutunmanın ve öteki karşısında bir mevcudiyet savlamanın metaforik bir göstergesidir.



*Resim III: "Sara ve Dara" [Arkaik, Samsat&Dareius], Barbie Alternatifi
(Lansman 2002)⁴*

Yukarıdaki resimlerde Batı'lı Barbie ve Ken'in ikameleri olarak; İran İslam Cumhuriyeti'nin kültürel-dini değerlerine ve ülke politikasına göre tasarlanmış olan, *Sara ve Dara* adlı ikiz kardeş bebekler dikkatlerinize sunulmaktadır. Törel, yerel, dinî değer ve hassasiyetler gözetilerek tasarlanmış olan kostümler; İran toplumunun geleneksel kültürel kodlarına hitap etmekte ve bu değerleri biçimsel olarak yansıtmaktadır. Bununla birlikte oyuncaklarla beraber tasarlanan çeşitli tamamlayıcı aksesuarlar, gündelik yaşam pratiğine uygun bir şekilde akan hayatın, çocuklar tarafından oyun yoluyla yeniden üretimini sağlayacak biçimde sunulmuştur. İçerisinde Sara ve Dara'nın çeşitli serüvenlerinin aktarıldığı hikâye ve boyama kitapları da, İran kültürel değerlerinin kurgulandığı ve yeniden üretildiği tematik kompozisyonlardır. Aksesuarlar içinde, toplumsal cinsiyet rollerini gösteren unsurlar dikkat çekicidir; oklava, tarak, ayna (Sara için) ve kemer, kalpak, askerî üniforma, silah (Dara için) tasarlanmıştır. Batı'lı Barbie ve Ken bebeklerin oyuncaklar evrenine getirdiği yenilik; değiştirilebilir çeşitli kostüm ve aksesuarlarının olmasıdır. Eklektik, modüler bir yapıda olmalıdır. Bu yenilik, kostüm ve aksesuarlarda farklılıklar olsa bile, Sara ve Dara için de geçerlidir.

Sara ve Dara'nın standart üretiminde; vücudun cinsel bölgeleri, standart iç çamaşırları şeklindeki boyamalarla örtülmüş, kapatılmıştır. Dolayısıyla Sara ve Dara'nın üzerindeki kıyafetler çocuk tarafından çıkarılsa bile çıplaklık söz konusu değildir. Oyuncaklar, fabrika çık-

şında iç çamaşırlıdırlar. Çocuklar yalnızca bebeklerin üst çamaşırlarını giydirip çıkarabilmektedirler. Oyuncaklar düzleminde, mahremiyetin sürdürülmesinin nedeni, törel ve dinî normlardır. Nitekim Barbie bebekten İran çocukları ve gençliğini korumanın dayandığı ana reflekslerden biri; çocukların çok erken yaşlarda oyuncakla uyanılmamasıdır. Ayrıca İranlı çocukların, Barbie bebeğin kostüm ve aksesuarlarıyla yaratılan Batı tipi yaşama öykülerini bu yolla minimize edilmektedir. Batılı Barbie ve Ken, tasarımları ve aksesuarları ile; aşırı libido yatırımlarıyla erken uyanılmış ve yetişkinliğe erken özendirilmiş kız-erkek ilişkisini canlandırmaktadır. Çocuk için zarar verici olabilecek bu erken uyanılma sebebiyle; Sara ve Dara ikiz kardeşler olarak tasarlanmıştır. Arkadaş olarak tasarlanmamıştır, zira aşırı derecede merak ve libidinal enerji yüklü çocuk, bu arkadaşlığı er ya da geç sevgili ya da karı-koca ilişkisine çevirebilecektir. Çocuğun merak ve libidinal enerji yüklü olması konusu ise; kültürel değildir, psikanalitik ve türe özgü evrensel bir gerçektir. Çocukluk döneminde yaşanan deneyimler, çocuk psikolojisinin gelişmesinde ciddi önem arz etmektedir. Zira bastırılarak bilinçdışına atılan arzu ve istenciler, yetişkinlikte sorunlar yaratabilmektedir. Çocuk cinselliğinin gelişme evreleri türe özgün şekilde olmaktadır. Ancak çocukların yetişkinliğe erken özendirilmeleri bir sorunsal olarak tartışılmalıdır (Freud, 2017: 49-73; Freud, 2015: 84-103; Ayrıca bkz. Freud, 1996: 51-58).

İran Millî Eğitim Bakanlığına bağlı bir enstitüsü tarafından gerçekleştirilen araştırma ve tasarım çalışmalarından sonra, 2002'de tarihinde, tüm dünyayı kuşatmış olan Barbie ve Ken oyuncaklarının yerine, yerli olanı ve geleneği yansıtan ikiz kardeş *Sara ve Dara* adındaki oyuncak bebekler üretilmiştir. *Sara ve Dara* adları; kadim "Med-Pers-Assur" kültür topografyasında yaygın bir şekilde kullanılmış olan, mit ve masallardaki kahraman motiflerine verilen bazı adlarla fonetik benzerlik göstermektedir. Etimolojik açıdan *Shamshat/Ishatra* (güneş, yıldız, bereket timsali anatanınça) ve *Darius* (Hitit ve Urartularda 'Tarhuntassa/Darundas' olarak adlandırılan savaş ve fırtına tanrısı) adlarının güncel iz düşümüdür (Özyar, 2005: 10-15, 31).

Görüldüğü üzere Barbie ve Ken'e karşı üretilen Sara ve Dara, gerek aldıkları adın etimolojik semantiği ve gerekse kostümlerle birlikte tasarlanan aksesuarları dikkate alındığında; yerel, geleneksel, dinsel değerlerin çocuk oyuncakları üzerinden yeniden üretilerek aktarılması ve aile değerlerinin korunması amacıyla hizmet etmektedir. Sara ve Dara oyuncak bebeklerinin tasarımından önce, İran Milli Eğitim Bakanlığına bağlı ilgili enstitü tarafından Sara ve Dara'nın sertüvenlerini anlatan öykü kitapları yayımlanmıştır. Bu hikâye ve boyama kitapları, geleneksel değerlerin yeniden üretildiği düzlemlerdir. Sara ve Dara'nın kahramanı olduğu öyküler; 'değerler' eğitiminin bir parçası ve Batılı Barbie ve Ken'in yerel ikameleridir.

(<https://www.news24.com/xArchive/Archive/Sara-Dara-vs-Barbie-Ken-20020307>, 27.01.2018).

Küreselleşmenin etkisiyle Batılı Barbie ve Ken bebek motifleri tüm dünyaya yayılmıştır. Yerel kültürleri ve değerleri korumaya yönelik politikalara rağmen, içinde çocuk oyuncaklarının da olduğu birçok ürün ulusal sınırları aşmıştır. Ürün çeşitliliği, marka ve tasarım boyutunda gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda, çocukların Batılı Barbie bebek imgesini arzu ve idealize etmesi de kaçınılmaz olmaktadır. Çocuksu dirençlerin önlenmesi onları yok etmez ve ancak bastırılmış bir kılığa sokar. İdealize edilmiş imgeler, baskı kalktıktan ya da zayıfladıktan sonra kendini gerçekleştirme yolu arar. Bu durum, klinik psikolojinin ve sosyo-psikolojik çalışmaların göstermiş olduğu olgusal bir realitedir. Buna göre, çocukların dışsal otoritenin (aile/kamu/devlet) zorlaması ya da teşviğiyle Sara ve Dara'yı biricik "ben idealine" dönüştürmesi zordur. Çocuk, bastırıldığı ve ileride yüzeye çıkacak olan arzularını tatmin edecek olan imgeyi arar. Dolayısıyla Barbie ve Ken motiflerinin temsil ettikleri yaşama kavuşma arzusu, doğrudan olmasa bile çeşitli yollarla geri dönecektir. Nitekim Jung'un da katıldığı üzere Freud'un sık sık dediği gibi *bastırılan içerikler ne kadar tehir edilirse edilsin bir gün çıkıp gelecek ve bilinci basacaklardır* (Freud, 1998: 66; Freud, 2004: 174).

Batılı Barbie bebek ve alternatifleri konusundaki görüşlere kısaca yer vermek yararlı olacaktır. Kültürel açıdan Hükümet ve Enstitünün çabasını takdir edip destekleyen örneğin akademisyen Parvin; “Ben bir üniversite hocasıyım ve kız evladımın Barbie’nin tüketicisi ve yalnızca onun dış görünümünü üzerine düşünen bir kafa yapısıyla büyümesini istemiyorum” beyanında bulunmaktadır. Tahran’ın en zengin muhitlerinden birindeki bir oyuncak mağazası sahibi; “Çıktı çkalı pek çok insan mağazaya Dara ve Sara’yı görmeye geldi, ancak sadece müstehzi ve alaycı bir şekilde gülüp, mağazadan ayrıldılar. Henüz Sara ve Dara’dan bir çift bile satmış değiliz” ifadesini kullanmıştır. Bir öğretmen olan Shahla; “6 yaşındaki kızım bile orijinal ve sahte Barbie’ler arasındaki farkı anlıyor. Onu, üzerinde Barbie yazısı bulunan sahte Barbie kıyafetleri satın alarak aldatıyorum. Orijinalini almaya bütçem elvermiyor” şeklinde konuşmaktadır. Oyuncak mağazalarından birinin sahibi olan Ali Javaheriyani; “5-16 yaş arasındaki kızlar sadece Barbie Bebek ve aksesuarlarını soruyorlar ve gelirimizin çoğu buna dayanıyor” ifadesinde bulunmaktadır. Bu durum, kültürü koruma amaçlı bile olsa iktidarın tasarladığı ve ürettiği bazı politikaların, yaşanan realiteyle uyuşamayabileceğini göstermektedir. Zira bastırılan bireylerin, zihinsel düzlemde sorun yaşayacakları bilinmektedir (<https://www.cbsnews.com/news/irans-answer-to-barbie/>, 29.01.2018; Ayrıca bkz. <http://www.sacitaslan.com/barbie-ve-kene-karsi-sara-ve-dara-haberi-17518>, 31.01.2018).



Resim IV: “Jamila ve Jamil”, Barbie Alternatifi (Lansman 2006)⁵

Jamila ve Jamil, 2006'da piyasaya sürülmüştür. Kategorisi içinde, kendinden önce gelen Fulla bebeğin ciddi bir rakibi olmuştur. Ortadoğu ülkelerindeki marketlerde satışa sunulan Jamila; türlü elbiseleri, ayakkabı, çanta ve çeşitli aksesuarlarıyla geniş bir yelpazede satışa sunulmuştur. Jamila; fiziksel olarak Ortadoğu kadınına yansıtacak bir stereotip şeklinde tasarlanmıştır. Geleneksel Abaya kıyafeti içindeki Jamila, aynı zamanda modern Arap giyim tarzını da yansıtmaktadır. Kendine güvenen, görece bağımsız ancak geleneğine de bağlı bir genç kadın olarak tasarlanmıştır. Bu bağlamda, ideal bir Arap kızını imlemektedir. Jamil (Yakışıklı, arp.) tipinin tasarlanmasından sonra, Jamila ile Jamil evlendirilmiştir ve bu evliliğin ürünü olarak Asad ve Almira adında iki çocuk motifi yaratılmıştır. Hem modern hem de geleneksel çizgiler taşıyan evli ve çocuklu Jamila; bakımlı, güzel bir kadın olarak sunulmaktadır. Jamila'nın eşlikçileri niteliğindeki aksesuarları ise; ayakkabıları, takıları, çantaları, makyaj setleri, cep telefonları ve daha birçok öğelerdir (https://ae.messefrankfurt.com/toys/downloads/TF_Market_NewsDec_2007.pdf, 22.01.2018).



Resim V: "Saghira", Barbie Alternatifi (Lansman, 2007)⁶

Saghira (Küçük Kız, arp.) Batılı Barbie bebeklerin alternatifi olarak Fas'lı oyuncak üreticisi Saghira Sarl tarafından geliştirilerek 2007'de iç pazara sürülmüş ve kısa zamanda bazı Avrupa ülkelerine (Müslüman tüketici kitlelere hitaben), Kuzey Afrika ülkelerine ve Ortadoğu'ya ih-

racatı yapılmıştır. Saghira'nın kostümü hem geleneksel ve otantik havadadır, hem de Batılı kesitler içermektedir. Bazen peçeli, bazen de peçesizdir. Saghira'nın Batılı ve Doğu'lu değerleri üzerinde eklektik bir biçimde taşınması ve aile/akraba/memleket ortamında peçeli, tanınmadığı ya da Avrupa kültüründen arkadaşlarla bir arada olduğu ortamlarda peçesiz tasarlanmış olması, kültürel kırılma ve yanılmanın göstergesidir (Nestorovic, 2016: 154, 155).

Yukarda izah edilen alternatif oyuncak bebeklerden hiçbiri Fulla bebek kadar tutunmuş ve satışları genellikle yerel düzlemde kalmıştır (Morey, Yaşar, 2011: 182).



Resim VI: "Fulla", Barbie Alternatifi (Lansman 2003)⁷

Ortadoğu ülkeleri çocuklarına hitap etmesi ve İslami-geleneksel değerlerin korunması amacıyla, Dubai'li Newboy FZCO adlı şirket, Yasemin çiçeği anlamına gelen Fulla isimli bir alternatif Barbie bebeği piyasaya sürmüştür. Geleneksel sosyo-kültürel değerlerin üzerinde modellendiği ve buna uygun bir imajla tasarlanan Fulla bebek; 60 milyon Müslüman azınlığın (Hui) yaşadığı Çin'de, Brezilya'da, Kuzey Afrika ülkelerinde, Mısır'da, Endonezya'da ve ABD'de Müslüman kesimlerce ilgi görmüştür. İslami ve geleneksel değerleri yansıtacak şekilde tasarlanan ve böylece kültürel bir kimliğe işaret eden Fulla bebek, Batılı Barbie bebeğin alternatifidir. Fulla, modern ve geleneksel değerlerin egemen olduğu ailenin en büyük kızıdır. İki ikiz erkek kardeşi (Nour ve Bader) ve iki ikiz kız kardeşi (Basma ve Nasma) vardır. Mesleği, hemen hemen tüm toplumlarda saygın kariyerin göstergesi

olan; öğretmenlik ve hekimliktir. Fulla her iki mesleğe sahiptir. Kendine güvenen, dışa açık, geleneksel değerlerine bağlı, saygılı ve içsel-leştirmiştir. Öte yandan Batı tipi bazı değer, tutum ve davranışları banşıl bir şekilde göğüsleyebilen ve kültürel-ahlaki bağlamına hâlel getirmeksizin gündelik yaşamda işe koşabilen becerikli, son derece zeki ve iyilik timsali olarak dizayn edilmektedir. Fulla'nın birçok aksesuar; takıları, makyaj seti, teknolojik cihazları, güneş gözlükleri, ayakkabıları, saatleri, bisikleti, şemsiyesi, otomobili, yüzme havuzu, yazlığı, farklı kostümleri vardır. Barbie'nin fiziksel tasarımına kıyasla, Fulla daha çocuksu bir fiziksel tasarımı yansıtmaktadır. Standart Barbie; açık ten, sarı saç ve mavi gözlere sahiptir. Fulla ise; siyah saç, kah-verengi göz ve buğday/esmerdir.

Bununla birlikte, gerek Barbie ve gerekse Fulla bebeğin fiziksel tasarımlarının "güzel" olarak kodlandığı görülmektedir. Analitik psikolojinin öngördüğü Arketipal Kurama göre bu; mitolojik sonsuz yakışıklı genç erkek ve güzel genç kız kahraman motifi olan Puella Aeterna ve Puer Aeternus arketipal imgelerinin modern dünyada çocuk oyuncakları ve çocuk dünyası bağlamında işletilen ve sermayeye dönüştürülen yeniden üretimidir (Kaplan, A. B., Kaplan, F. N., 2016: 565, 566).

Sonuç ve Tartışma

Batı tipi kültürel yaşamı imleyen ve Batı'nın tanımladığı ideal yaşam biçiminin oyuncaklar düzlemindeki bir motifi olan Barbie bebek, küresel ölçekte bilinir hale gelmiştir. Alternatifleri ise yerel-dinsel-kültürel değerlere bağlılığı imleyen motifler olarak ortaya çıkmaktadır. Batı'nın kültürel hegemonyasına karşı bir savunma mekanizması ve milli bir refleks olarak tasarlanıp üretilen Fulla, Jamila, Saghira, Sara gibi bebekler; aynı zamanda giderek artan İslamofobia hareketlerine karşı bir savunma mekanizması ve kendindeki değerlere dönüş şeklinde bir karşı duruştan türemiştir denilebilir.

Bu çalışmada yer alan Barbie alternatifleri, gerek kostümleri ve ge-

rekse tematik öykülerini bağlamında; Batı'ya karşı kadim bir değerler külliyyatının, ahlaki ve felsefi bakış açısının bir dışavurumu ve savunusunun göstergesidirler. Diğer taraftan bu alternatif oyuncaklar; çocukları, Batı tipi (hegemonik olan) yaşamsal formların kültürel yıkıcılığından korumanın bir göstergesidir. Ve belki de en önemlisi; hem çağdaş yaşamsal standartlara eklenmelerinin hem de kendine yabancılaşmadan, geleneğe ve yerel kültüre bağlılığın göstergesidirler.

Bu çalışma; Barbie bebek imgesinin alternatif İslami formlarını ana hatlarıyla ortaya koymuştur. Çalışmada; popüler bir oyuncak motifinin biçimsel olarak farklı kültürlerde değişik versiyonlarının ortaya çıkmasının, psiko-sosyolojik bir ihtiyacın gereği olduğuna dikkat çekilmiştir. Zira işlevi bakımından klasik çocuk oyuncaklarıyla benzerlikler gösteren İslami Barbie bebek oyuncakları, bir yandan çocuğun toplumsallaşmasında bir araç işlevi görmekte, diğer yandan geleneksel çizgileri üzerinde taşıyarak "hem geçmişe ait hem de çağdaş" olabilme iç gereksinimine karşılık verebilmektedir. Oyuncak bebek imgesinin farklı kültürlerdeki biçimsel versiyonları, ait olduğu kültürün dilini ve ruhunu yansıtmaktadır. Zira, oyuncak ve çocuk ilişkisinde psiko-sosyolojik bir bağlam vardır.

TEKNOLOJİ-DOĞA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA AVATAR FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ¹

Seher BÜYÜKBAŞ²

Özet

Bu çalışmanın amacı, teknoloji-doğa ve teknoloji-sinema ilişkisi bağlamında *Avatar* filmünün göstergebilimsel çözümlemesini yapmaktır. Film, teknolojinin gelişimine bağlı olarak insanın sahip olduğu savaş envanterinin Pandora'nın geleceğini tehdit etmesi üzerinedir. Yönetmen James Cameron'un kurduğu fantastik film evreninde, batı merkezli emperyalist yaklaşıma eleştirel bir bakış açısı geliştirildiği görülmektedir. Bu bakış açısından yola çıkarak anlatısı teknoloji-doğa karşıtlığı üzerinden beslenen filmin alt metni içerisinde yer alan ve filmin asıl ideolojisini taşıyan göstergeler ve kodlar Roland Barthes'in düzanlam ve yananlam teorisi bağlamında ortaya konacaktır. Bu bağlamda filminden belirli sekanslar seçilerek göstergelerin ürettikleri anlamlar üzerinden bir çözümleme ve yorumlama denemesi yapılacaktır.

1- Bu çalışma, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde hazırlanan 'Küreselleşme Bağlamında Hollywood Sinemasının Ulusötesiliği Yeniden İnşası: 2000 Sonrası Hollywood Filmlerinin Göstergebilimsel Analizi' başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

2- Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Araştırma Görevlisi.

aktir. Çalışmanın temel bulgusu, teknolojiadaki ilerlemelerin sömürgeye hizmet etmek üzere yönlendirildiğinde tüm canlı yaşamı ve doğa için bir tehdit unsuruna dönüşüyor olmasıdır.

Anahtar Kelimeler: *Teknoloji-İnsan İlişkisi, Sömürgecilik, Avatar, Göstergebilim.*

Giriş

Teknolojinin gelişmesi insan hayatında kolaylaştırıcı bir etki yaratmıştır. Ancak bu kolaylığın yanı sıra durdurulamaz bir hızda ilerleyen teknolojinin 'güçlü olanın' elinde 'ötekini', 'geri kalmış olanı' baskılamak amacıyla zaman zaman kötüye kullanıldığına da tanık olunmaktadır. Önceleri teknoloji, insan yaşamını daha kolay hale getirmek ve şehir nüfusunun artan ihtiyaçlarını karşılamak üzere bir araç olarak kabul görmüştür. Ancak zaman içerisinde 'Batılı ve beyaz' olan için kendi elinde olmayanı baskı ve hile yoluyla elde etme isteği teknolojinin kazandırdığı güç üstünlüğü ile daha mümkün hale gelmiştir.

Avatar filminin merkezinde bu duruma paralel olarak insanın sahip olduğu teknolojik üstünlük sayesinde farklı bir gezegene kadar ulaşabilme ve oradaki doğal kaynakları kendi gezegenine taşımayı amaçlaması yer almaktadır. Pandora'nın Dünya'da görülmemiş bir bitki örtüsüyle donatılmış adeta cennet tasvirine uygun düşen manzarası insanı büyülemektedir. Pandora, hayretler uyandıranca eşsiz bitki örtüsü ve büyültü atmosferinin yanı sıra Dünya'da rastlanmayan endemik hayvan çeşitliliği ile de dikkat çekmektedir. Yalnızca bu görüntüsü ile değil, Pandora içerisinde sakladığı değerli taşlarla da insanların ilgisini çekmektedir. Bu değerli taşların varlığı nedeniyle Pandora'da bulunan ve Pandora'yı sömürmek adına yok etmekten çekinmeyen insan, sahip olduğu teknoloji sayesinde bu amacını gerçek kılmak istemektedir.

Avatar, içerik bağlamında insan-doğa-teknoloji denklemindeki ilişkiler ağını sorgulamaktadır. İnsanın doğayla olan iletişimi, etkileşimi

ve doğaya karşı tutumuna ilişkin temsili bir bakış açısı geliştirmektedir. Film içerik bağlamında ayrıca insan-doğa-teknoloji denklemindeki karşıtlığı ve çatışmayı sorgulamaktadır. Biçimsel anlamda ise gelişen sinema teknolojilerine yaslanarak üretilmiş olması dikkat çekmektedir. Bu anlamda filmde 'teknoloji' bağlamında biçim ve içeriğin aynı dili konuştuğunu söylemek doğru olacaktır. Öyle ki teknolojiyi film anlatısının merkezine oturtan yönetmen, sinemasında da teknolojiyi geliştiren bir unsur olarak kullanmıştır.

Avatar, yapımı ve pazarlaması kapsamında yaklaşık beş yüz milyon doların harcandığı, bununla birlikte elde ettiği yaklaşık üç milyar dolarlık gişe hasılatı ile dünya çapında gelmiş geçmiş en fazla hasılat elde eden ikinci film konumuna ulaşmayı başarmıştır. (www.boxoffice Mojo.com). Filmin bu başarısı bir yanıyla sinemanın o güne kadar elde ettiği tüm teknolojik birikimlerden yararlanarak kurgulanmış olmasındandır. Teknolojinin evrendeki tüm canlı yaşamına olan etkisine odaklanan filmin üretiminde sinemadaki teknolojik gelişmelerin etkisi açıkça görülmektedir. Üç boyutlu teknolojik tasarım ile üretilen *Avatar*, vizyona girdiği dönemde dijital bir devrim yaratmıştır. Sinemanın dijitalleşme sürecinde geleceğine yön veren öncü bir film olması *Avatar*'ın sinema tarihi için kült bir film olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Yöntem

İnsan yaşamı boyunca hayatı anlama ve anlamlandırma süreciyle karşı karşıyadır. Göstergebilim de tüm dinamikleriyle hayatın somut gösterenlerini anlamlandırma süreci ile soyut gösterene dönüştürme noktasında bir yöntem sağlamaktadır. Ortaya çıktığı günden günümüze değin amacı ve sınırları belli olan ve hayatı anlama ve anlamlandırma çabasında insana yöntem sağlayan göstergebilim; zaman içerisinde sosyal bilimlerin alanında başvurulan en etkin çözümleme

modellerinden biri haline gelmiştir. Göstergebilim; yazınsal bir metnin, bir filmin, bir tiyatro eserinin, bir müzik parçasının, mimari bir eserin hangi anlam üretim süreçlerinden geçerek şekillendiğini ortaya çıkarmaya ilişkindir.

Göstergebilim, hayatın her alanında anlamlı bir biçimde bir araya gelen dizgeleri çözümleyerek anlamaya çalışmaktadır. Bu doğrultuda göstergebilim en öz haliyle insanı çevreleyen dünyayı tüm dinamikleriyle anlamaya çalışmaktadır (Parsa& Olgundeniz, 2014: 90-91). Göstergebilim bununla birlikte anlam ihtiva eden içeriklerin, dizgelerin, göstergelerin anlamlandırma sürecinden geçmesini ifade etmektedir. Sinema göstergebilimi ise filmde yer alan görüntülerin nasıl bir anlam yarattığı ile ilgilidir (Bağder, 1999: 145-147). Metinden, söylemden ve görüntüden meydana gelen filmde anlam yaratma sürecinin nasıl oluştuğunu ortaya koymak için göstergebilim, göstergeleri ve dizgeleri incelemektedir.

Sinema kodlar ağıyla örülmüş bir söylem biçimi olduğu gibi aynı zamanda görüntü ile anlam yaratma sanatıdır. Sinema dilinde plan adı verilen en küçük yapıların bir araya gelmesiyle sahne, sahnelerin bir araya gelmesiyle ise film meydana gelmektedir. Film metni her biri anlam yüklü dizgeler bütünüdürün birleşimiyle ortaya çıkmaktadır ve içerisinde bu anlamları ihtiva eden çeşitli kodlarla örülüdür. Filmin alt metnini oluşturan yananamlar film metninin asıl ideolojisini taşımaktadır (Uluyağcı, Ünlü & Barçu, 2011: 118). Göstergebilim de film metninin asıl ideolojisini taşıyan bu yan anlamların izahına yönelik bir yöntem sağlamaktadır. Göstergebilim aracılığıyla metnin içerdiği mesajlar, kodlar yorumlanabilmekte ve sistematik bir biçimde anlamlandırılabilir. Göstergebilim de film metninin asıl ideolojisini taşıyan bu yan anlamların izahına yönelik bir yöntem sağlamaktadır. Göstergebilim aracılığıyla metnin içerdiği mesajlar, kodlar yorumlanabilmekte ve sistematik bir biçimde anlamlandırılabilir.

Çalışma kapsamında *Avatar* filminin göstergebilimsel çözümlemesi Roland Barthes'ın düzanlam ve yananamları temel alan anlamlandırma modeli bağlamında yapılacaktır. En temel şekliyle Roland Barthes'in teorisine göre; gösterge, gösterilen ile gösterenin birleşiminden oluşmaktadır:

Gösteren (Biçim)

+

Gösterilen (İçerik)



Gösterge

Roland Barthes'in Saussure'den etkilenerek ortaya koyduğu gösterge anlayışına göre; gösterge, gösteren ile gösterilenin birleşiminden oluşmaktadır. Barthes'in gösterge yorumunda gösterenin düzlemi anlatım/söze dayalı düzlemi, gösterilenin düzlemi ise içeriğin düzlemini oluşturmaktadır. Gösterge gösteren ile gösterilenin buluşmasının ürünüdür (1979: 31). Barthes anlamlama dizgesinin iki bileşeni olduğundan söz eder; ilk bileşen anlatım düzeyi, ikinci bileşen ise içerik düzeyidir. Barthes'in göstergeleri anlamlandırma modelinde yananlamsal gösterge dizgesinin göstereni sözdizimi, gösterileni ise düşünce yapısıdır (1979: 87-91). Göstergebilimsel anlamlandırma yöntemine göre sinemada izleyicinin perdede gördüğü görüntüyü düz anlamı, izleyicinin zihin süzgecinden geçerek düşüncesinde oluşan yorum ise yananlamı oluşturmaktadır. Göstereni oluşturan görüntünün izleyicinin düşünce dünyasında gösterilene dönüşmesi izleyicinin görüntü ile kendi toplumsal ve kültürel birikimini bütünleştirmesi ile ortaya çıkmaktadır. Bunun yanı sıra sinemada belli başlı teknik olanaklarla yananlam güçlendirilebilmektedir. Farklı çekim teknik ve ölçekleri, ışık kullanımı ve kamera hareketleri ile yananlamın düzlemi kuvvetlenebilmektedir (Agocuk, 2014: 8).

Çalışma kapsamında göstergebilimsel çözümlemesi yapılacak olan *Avatar* filmi gösterge, biçim ve içerik boyutuyla ele alınacaktır. Film metri, içerisinde barındırdığı düz anlam-yananlam ve karşıtlıklar ilişkisi çerçevesinde incelenecektir. Filmin anlatısında metrin asıl ideolojisini taşıyan yananlamlar sistematik bir biçimde yorumlanmaya ve anlamlandırılmaya çalışılacaktır.

Modern dönemde toplumların yapısı incelendiğinde ilk dönem toplumunun avcı-toplayıcı toplum türü olduğu görülmektedir. Yaşamı doğada bulunan bitkileri toplayarak ve avcılık yaparak sürdüren avcı-toplayıcı toplum türünün çeşitli nedenlerin etkisiyle yaşam biçimi değişmiş ve kır-tarım toplumu haline gelmiştir. Kır-tarım toplumu evcil hayvan yetiştirmeye ve ürettikleri tarım araçları ile tarımsal faaliyetler yürütmeye başlamak suretiyle yerleşik hayat süren bir toplum türüdür. Ancak zaman içerisinde üretim yapısında görülen değişimler, toplum yapısında yeni bir dönüşüm yaşanmasına neden olmuştur. İnsanı kır-tarım toplumu olmaktan çıkaran bu değişim, buhar ve elektrik gibi güç kaynaklarının hâkim olduğu makina üretimiyle bütünleştirmiştir. Sanayi toplumu bu şekilde gücünü makina-dan ve seri üretimden alan bir toplum haline gelmiştir (Giddens, 2012: 68-73).

İnsan, yaşamı idame ettirmek için ihtiyacı olanı elde etmenin ötesinde daha fazlasına sahip olmak için doğadaki arayışını daima sürdürmüştür. Toplum türlerindeki bu değişim ve dönüşüm elinde olanın daima daha fazlasını elde etmeyi arzulayan insanın arayışının bir sonucu olarak telakki edilebilmektedir. İnsanı bu arayışa özellikle makinaya dayalı seri ve toplu üretimin iş gücü ve hammadde ihtiyacını karşılayabilme telaşı itmiştir. Özellikle coğrafi keşiflerden bu yana hızlanan bu davranış biçimi insanın gerekli hammadde ihtiyacını karşılayabileceği doğayla olan ilişkisinde de belirleyici bir yer tutmaktadır.

Coğrafi keşiflerin ardından teknolojik gelişmelere bağlı olarak üretimin daha hızlı ve kitlesel hale gelmesi, burjuvazinin daha fazla hammaddeye ve insan gücüne olan ihtiyacını açığa çıkarmıştır. Makine teknolojilerinin gelişmesi ile başlayan ve kısa zamanda tüm alanlara sıçrayan bilimsel ve teknik ilerlemeler dünya çapında ekonomik büyüme hızını arttırmıştır. Sanayi İnkılabı'na bağlı olarak buhar gibi yeni enerji kaynakları ortaya çıkmış ve makina teknolojilerinde yaşanan gelişmeler neticesinde üretim yapısında büyük değişimler meydana

gelmiştir. Ancak Sanayi İnkılabı'nın geliştiği Batılı devletler için bu köklü değişimi sürdürülebilir kılmanın yolu artan hammadde ihtiyaçlarının karşılanmasına bağlı olmuştur. Bir yanıyla artan şehir popülasyonunun diğer yanıyla da sanayileşme için gerekli hammadde gereksinimini karşılamak Batılı devletleri farklı coğrafyalarda hammadde arayışına itmiştir. Bu anlamda öncelikli olarak Batılı devletler sömürgelerinden elde ettikleri hammadde ve insan gücü ile üretim ağını daimi kılmayı amaçlamıştır (Bakan & Tuncel, 2002: 52-53). Amacına ulaşan ve ekonomik anlamda güçlü konuma ulaşan Batılı devletler, bu şekilde üretimde sürdürülebilirliği sağlayabilmiş ve sahip olduğu gücü muhafaza edebilmiştir.

Coğrafi keşiflerle ortaya çıkan bu olgunun Sanayi Devrimi ile gelişimini sürdürdüğü ve son olarak İkinci Sanayi Devrimi ile de ivme kazandığı iddia edilmektedir (Kaymakçı, 2007: 7). Bunun temelinde ise Avrupa'da 16. yüzyıldan itibaren artan nüfusun ihtiyaçlarını karşılama gerekliliği yatmaktadır. Söz konusu ihtiyaçların karşılanması üzere Batılı devletler ulaştıkları farklı coğrafyaların yerli halklarını 'köleleştirerek' değerli kaynaklarını kendi ülkelerine aktarmışlardır. Batılı devletlerin bu haliyle kendi zenginliğini başka coğrafyaların kaynakları üzerinden elde ettiği görülmektedir (Kaya & Talas, 2003: 92).

Yönetmenliğini James Cameron'un yaptığı 2009 yapımı *Avatar* filminin merkezine yine bu durumun izdüşümü şeklinde düşünülecek bir tema oturmaktadır. Dünya'da eşi benzeri olmayan yalnızca Pandora gezegeninde var olan ve oldukça değerli bir taşı yerli halkın rızası olmaksızın ve güç kullanarak insanın kendi gezegenine taşıma hürsü işlenmektedir. Bu ana fikirden hareketle filmin temel anlatısını ve ideolojisini teknolojinin doğaya rağmen bir güç haline getirildiği ve Batı'nın bu gücü doğayı ve yerlileri yok etmekten çekinmeden kullanabildiği oluşturmaktadır. Batı'nın sömürge faaliyetlerinin açıkça sergilendiği filmde teknolojik gelişmelerin doğayı yok etme pahasına dahi olsa bir halkı sömürmek adına kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Bulgular: Avatar Filminin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Yönetmen: James Cameron

Senarist: James Cameron

Yapım Yılı: 2009

Tür: Bilimkurgu, Macera

Ülke: Amerika Birleşik Devletleri

Oyuncular: Sam Worthington, Zoe Saldana, Sigourney Weaver, Stephen Lang, Michelle Rodriguez, Giovanni Ribisi, Joel David Moore, CCH Pounder, Wes Studi, Laz Alonso, Dileep Rao, Matt Gerald

Müzik: James Horner

Filmin Öyküsü

Avatar teknoloji-doğa karşıtlığında gelişen bir anlatıya sahiptir. RDA Araştırma Şirketi bilim insanlarından ve askerlerden oluşan bir ekiple Pandora gezegeninde inceleme yapmak üzere yola çıkmıştır. Mavi derili, kemikleri karbon fiberden oluşan yerli Na'vi halkının yaşadığı bu gezegende inceleme yapmak için küçük bir ekip görevlendirilmiştir. RDA Şirketi için araştırma yapan ancak Pandora'ya gitmek üzereyken öldürülen kardeşinin yerine geçen Jake, Dr. Grace Augustine ve Norm'dan oluşan ekip bu görev için yetkilendirilmiştir. Bu ekip kendi DNA'ları ve Na'vi DNA'sının birleşiminden oluşan *Avatar* bedenine girerek yerli halkın içine karışmaktadır. RDA için çalışan bu üçlünün asıl görevi Na'vi halkının içine karışmak, onlar gibi görünmek, onlar gibi yaşamak ve onlar gibi olmaktır. Böylece Na'vi halkının güveni kazanılacak ve yerlilerin sahip olduğu tüm kaynaklar daha kolay biçimde 'sömürülecektir'. Jake, vahşi hayvan saldırısından Na'vi halkından Neytiri sayesinde kurtulmuştur. Zamanla Neytiri ile kaynaşan Jake, onun sayesinde kendini Na'vi halkına kabul ettirmeyi başarmıştır. Jake, Na'vi halkı gibi konuşmayı, silah kuşanmayı kısaca

Na'vi yaşamının tüm inceliklerini öğrenmiştir. Jake, zaman geçtikçe kendini daha fazla Pandora'ya ait hissetmektedir. Ancak bir yandan görevi gereği Pandora'yı keşfederken elde ettiği tüm bilgi ve sırları RDA Şirketi ile paylaşmaya devam etmektedir. Zaman geçirdikçe Jake'in Pandora'ya ve Neytiri'ye olan bakışı değişmiştir. Jake'in fikirlerinin değiştiğini fark eden Albay Miles Quaritch sahip olduğu tüm teknolojik gücü Pandora'ya saldırmak üzere kullanmıştır. Na'vi halkı bu saldırı karşısında Eywa'nın ve diğer klanların desteğini almıştır. İnsanın elindeki son teknolojiyle üretilen silahlara karşı Na'vi halkı var olma mücadelesi vermiş; insana ve sahip olduğu teknolojiye karşı verdiği savaşı kazanmayı başarmıştır.

Filmin Göstergebilimsel Çözümlemesi

Avatar filmi en temel ideolojisini, insanlığın dünya gezegeni içerisinde elde edebileceği tüm kaynakları tüketmiş olması ve bundan böyle 'sömürge' arayışını yeni bir gezegene kaydırarak orada bir sömürge düzeni inşa etmek istemesi olarak sunmaktadır. Bu ideolojiyi film metninin söyleminden çıkarmak net bir biçimde mümkün olduğu gibi filmde yer alan kodlar ve göstergeler aracılığıyla da bu anlamlar ilişkisi kurulmaktadır.

Filmin göstergebilimsel analizine geçmeden önce filmde yer alan karakterlerin temel özelliklerine bakmak yararlı olacaktır.

Asker: Filmde asker daima savaşa hazır duruşuyla temsil edilmektedir. Sert, katı ve öfkeli yapısıyla dikkat çekmektedir. Doğaya ve Pandora halkına karşı acımasız tavırlar sergilemektedir. İnsanın Pandora'yı istilasına silahıyla destek olmaktadır. Doğaya ve Pandora'ya karşı saygısız tutumu ön plana çıkmaktadır.

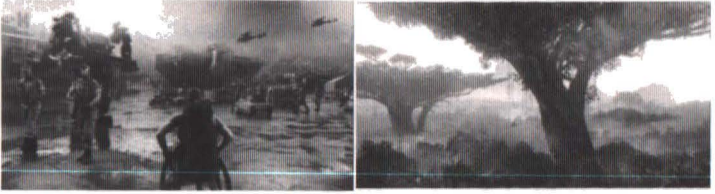
Bilin İnsan: RDA Araştırma Şirketi adına Pandora üzerine araştırma yapmaktadır. Araştırmalarında yerli halkın yaşamına ve yaşam alanına saygılı olunması konusunda ısrarcıdır. Pandora'nın kutsal değerlerine hassasiyetle yaklaşmaktadır.

Na'vi Halkı: Pandora gezegeninde yaşayan yerlilerdir. Pandora'nın eşsiz doğasıyla iç içe yaşayan Na'viler için doğanın kutsallığı her şeyin üstündedir.

Avatar: RDA Şirketi tarafından görevlendirilen bilim insanı ve askerlerin DNA'sı ile Na'vi DNA'sının eşleşmesinden oluşan avatar bedeni uzaktan kumanda edilmektedir.

Filmde Na'vi halkının ormanlarına ve yaşam alanlarına tutkuyla bağlı oldukları görülmektedir. Na'viler için yaşadıkları gezegenin kutsal bir değeri vardır ve bu bilinçle çevrelerine saygı ve sevgi ile yaklaşmaktadır. Gezegenlerine mukaddes ve tanrısal bir bağ ile bağlıdır. İçinde yaşadıkları doğayı bozmadan, ekolojik dengesine zarar vermeden ve yalnızca ondan aldıkları ile yetinen bir inanç sistemi içerisinde yaşamlarını sürdürmektedir. Enerji çemberi felsefelerine göre sahip oldukları tüm enerji doğadan ödünç alınmıştır ve bir gün geri verilecektir. Bu nedenle ödünç aldıkları enerjiyi dengeli, ihtiyatlı ve saygılı kullanma amacını taşımaktadır. Ancak Pandora'nın bu huzurlu, sakin ve dengeli yaşamı farklı bir gezegenden istila amacıyla gelen yabancılar tarafından altüst edilmiştir. Pandora'ya ayak basan insan, Na'vilerin sahip olduğu zengin kaynakları ele geçirebilmek amacıyla öncelikle onlar gibi görünmüş, onlar gibi konuşmuş, onların kültürünü benimsemiş gibi davranmıştır. Ancak insanın Pandora üzerindeki bilinen tek amacı Pandora'ya zarar verecek ve dengesini bozacak olmasına rağmen kaynaklarını yok edici bir biçimde elde etmektir. Gözünü diktiği Pandora'nın doğal kaynaklarını sömürmek için yola çıkan RDA şirketi bu amacına ulaşmanın yolunun Na'vilerle iyi geçinmek, onlar gibi olmak, onlar gibi görünmekten geçtiğini düşünmektedir. Bu düşüncenin sonucu olarak kendi kültürünü yerli halka dayatmıştır. Selfridge'nin onlar gibi görünmekten kastı Na'vilerin fiziksel özelliklerine sahip olmaktır. Jake, Dr. Grace Augustine ve Norm'dan oluşan ekibin DNA etkililişimi sonucu avatar bedenine girmesi bu nedendir. Bu şekilde iki gezegen ve bu gezegenlerde yaşayan canlılar arasında sömürgeleştirmeye yönelik bir ilişki ve etkilile-

şim kurulmasının kolaylaşacağı düşünülmektedir. İnsanın Pandora'yı keşfetmesi ve Pandora'yla ilgili amaçlar edinmesiyle birlikte Pandora'nın çehresinin değişmeye başladığı görülmektedir.



Görsel 1 ve 2: Dünya'dan gelen araştırma ekibinin Pandora'ya kurduğu askeri üs ve Pandora ormanları.

Yukandaki iki görselde aynı gezegende farklı iki yaşamın sürdüğü görülmektedir. Soldaki görselde RDA Şirketi tarafından Pandora'ya keşif ve işgal amacıyla gönderilen asker ve çalışanların konuşlandığı merkez yer almaktadır. Sahip oldukları tüm teknolojik birikim ve envanteri Pandora'yı işgal etmek ve sömürmek adına kullanan şirket görevlileri bu amaca ulaşmak için ellerinden geleni yapmaktadır. Sağdaki görselde ise şirketin henüz sömürmeyi başaramadığı Pandora'nın sakin ve bakir ormanları görülmektedir. Bu iki görüntünün taşıdığı anlamsal zıtlıklar filmin henüz ilk sahnelerinde ortaya çıkmaktadır. Birinde teknoloji ile donatılmış bir üs, diğesinde ise tüm doğallığı ile tabiat gözler önüne serilmektedir.

Jake, Pandora'ya ulaştığında uzay aracından iner ve tekerlekli sandalyesine binerek görevli olduğu üsse ulaşmaya çalışır. Robotlar, savaş uçakları, silahlı askerlerin kol gezdiği üsteki hareketlilik karşısında şaşkınlığını gizleyemez. Burası eski bir asker olan Jake'in gözünde savaş hazırlığında olan kaotik bir merkezden başka bir yer değildir. Bu sahnede Jake'in önünden geçerken gördüğü zırhlı askeri aracın tekerleğine saplanan renkli oklar insanın Pandora dünyasına yönelik istilasının başladığını göstermektedir. Tarih öncesi devirlerden bu

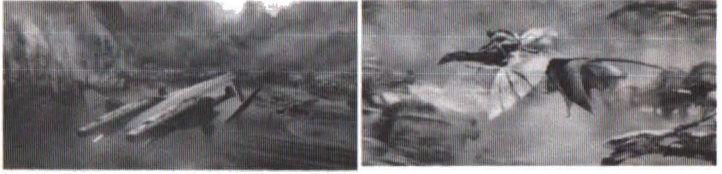
yana pek çok toplum tarafından bir savaş aleti olarak kullanıldığı bilinen ok-yay ikilisinin teknolojik gelişimin sonucu olarak üretilebileceği tahmin edilen zırhlı askeri araç ile aynı planda görülmesi Dünya ile Pandora arasındaki yaşamın farklılığına, uyumsuzluğuna ve karşıtlığına işaret etmektedir. Henüz Pandora gezegeninin yerlilerine ilişkin anlamsal ya da görüntüsel bilgisi olmayan izleyici için ok-yay kombinasyonu öklelliği, gelişmemişliği ve primitifliği temsil etmektedir. Görüntüdeki anlamın tamamlayıcı unsuru olan zırhlı savaş aracı ve tekerleği ise insanın teknolojik üretimde gelmiş olduğu noktayı belirtmektedir. Ayrıca bu planda tekerleğin ve yayın boyutları izleyiciye iki gezegen arasındaki zamansal farklılığı ve insan teknolojisinin günümüzde aldığı boyutu iki cismin ekranda kapladıkları alan üzerinden de sunmaktadır. Tekerleğin iri yapısına karşın okun ufak yapısı filmde dünyanın sahip olduğu teknolojinin Pandora'nın sahip olduğundan kat ve kat üzerinde olduğunu göstermektedir. Bu planda yer alan görüntüsel düzenleme filme teknolojinin doğayla ve doğal olanla yaşadığı savaşı serimlemektedir.



Görsel 3: Na'viler ile insanlar arasında yaşanan savaş sırasında zırhlı aracın tekerleğine saplanan oklar.

Gelişen teknolojinin bir göstergesi olan uçaklar insanların ulaşımında kullandıkları en temel araç haline gelmiştir. Filmde insanlar uçak, helikopter gibi envanterleri ulaşım aracı olarak kullanmanın yanı sıra savaş aracı olarak da kullanmaktadır. Dünya'dan Pandora'ya ulaşmak

için kullanılan uzay gemileri Dünya'da teknolojinin geldiği son noktayı ortaya koymaktadır. Buna karşılık olarak Pandora'da Na'viler ulaşım için ikranları kullanmaktadır. Na'viler vahşi tabiatlı ikranları eşleşme vasıtasıyla ehlileştirerek ve kendilerine bağlayarak onlardan ulaşım amaçlı yararlandıkları gibi savaş sırasında da yararlanmaktadır. Dünya'da kullanılan tüm araçların teknoloji ile geliştirildiği ve insanın kullanımına sunulduğu, Pandora'da ise aksine gezegenin doğal döngüsü içerisinde ulaşım koşullarının şekillendiği görülmektedir. Bu şekilde uçak-ikran karşıtlığı çerçevesinde Dünya'nın ve Pandora'nın farklı dinamikleri ve yaşam biçimlerine vurgu yapılmaktadır.



Görsel 4 ve 5: Ulaşımında Dünya ile Pandora arasında görülen farklılıklar.

Dünyadan uzak bir gezegen olan Pandora, tabiatında sakladığı tüm zenginlikleri ile insanın dünyasını cezbetmektedir. Pandora ormanları göz alıcı renkleri ve büyümlü atmosferi ile cezbedici bir yapıya sahiptir. Dünyada görülmedik, karşılaşılmadık doğal güzellikleri ile benzersiz bir manzara sergilemektedir. Hallelujah Dağları'yla, biyolojik açıdan bir hazine değerinde olan Ruhlar Ağacı'yla, eşsiz doğal bitki örtüsü ve zengin biyolojik çeşitliliğiyle Pandora dünyadan oldukça farklı görünmektedir. Pandora'nın dünyada olmayan kaynaklarla donatılmış olması RDA şirketi özelinde insana bu kaynakları kendi gezegenine taşımayı arzulamaktadır. Bu sömürge hevesiyle yola çıkan insan karşısında yeraltı zenginliklerini elde etmek için tek engel yerli halk Na'vi'dir. İnsanın Na'vi ile olan ilk iletişim ve etkileşiminin temelinde bu yolculuk yatmaktadır. İnsan, sahip olduğu tüm

olanaklarıyla yerlilere savaş açarak Pandora'nın zenginliklerini kendi dünyasına taşımayı amaçlamaktadır. İnsanın Pandora'ya olan sömürü yolculuğunun en büyük nedenini Pandora üzerine araştırma yapan bilim insanı Dr. Grace Augustine ve RDA şirketinin yöneticisi Parker Selfridge arasında geçen sahnede görüntüye yansıyan 'unobtanium taşı' oluşturmaktadır.



Görsel 6: RDA Şirketi'nin Yöneticisi Parker Selfridge ve Pandora'da ulaşmaya çalıştığı 'unobtanium taşı'.

Dr. Augustine Pandora'da yapılan araştırmalarda daha dikkatli ve sakın olunması, onlara yaklaşırken ağır silahlar kullanılmaması gerektiği konusunda Selfridge'yi uyarmak ister. Ancak Selfridge Dr. Augustine'nin beklemediği şekilde 'unobtanium taşı'nı gösterir. Dünya ve Pandora arasındaki sömürü esasına dayanan iletişimin temelini Pandora'da yirmi milyar kilo bulunan bu gri taş oluşturmaktadır. Parker, elde edeceği yirmi milyar kiloluk kazancın önündeki tek engel olan Na'vileri durdurması için Dr. Augustine'ye baskı yapar. 'Unobtanium' adı verilen bu küçük gri taş yalnızca bir taş olmanın ötesinde bir anlamı ifade etmektedir. Dünyadan kilometrelerce uzaklıkta bir gezegene yapılacak yolculuk için insanı harekete geçiren ve insanın bulunduğu teknolojik gelişimi daha ileri noktaya taşıyabilmek için ihtiyacı olan gerekli hammaddeyi sağlayacak bir 'elmas' niteliğindedir.

RDA Şirketi'nin askeri operasyonlarının başında bulunan albay-
dan Pandora'yla ilgili tüm bilgileri kendilerine getirmesi konusunda
talimat alan Jake, ekip arkadaşları ile birlikte Pandora'ya ulaşır. Ekibi
taşıyan helikopter Pandora ormanları arasında süzülürken görüntüye
denize paralel olarak uçan kuş sürüsü takılır. Helikopter hareketiyle
kuş sürüsüne yön verir. Helikopterin sol taraftan plana giren ani ha-
reketiyle ahenkle birlikte uçan kuş sürüsü dağılır. Aynı planda heli-
kopter ve kuşun bir arada bulunması filmde yine teknoloji-doğa
karşıtlığına atıfta bulunmaktadır. Teknolojik bir ürün olarak helikop-
terin kuşların doğal yaşamına bu plandaki müdahalesi esas olarak
teknolojinin doğaya müdahalesinin bir göstergesidir.



*Görsel 7: Jake, Dr. Grace Augustine ve Norm'dan oluşan ekip biyolojik örnekler
alabilmek için Pandora'ya ayak basar.*

Jake, Dr. Grace Augustine ve Norm avatar bedenine girer ve Pan-
dora'ya, Na'vilerin yaşadığı bölgeye helikopterle ulaşır. Mavi derili
bedenleri, karbon fiber kemik yapılı ile Na'viler gibi görünmeyi ba-
şaran ekip Pandora'ya keşif için gelir. Bilim insanı olan Grace, Pan-
dora'ya özgü bitkilerden biyolojik örnek almak ve bunları incelemek
ister. Norm, Grace'e yardım ederken Jake de elinde silahı ile onları ko-
rumakta ve etrafı gözetlemektedir. Pandora'daki rengârenk bitkilerin
cazibesine kapılan Jake'in bir an dikkati dağılır ve etrafı seyretneye
dalar. O sırada Dünya üzerinde türüne rastlanmayan hayvanların sal-
dınsına uğrayan ekip ne yapacağını şaşırır. Ekibi korumak için elin-

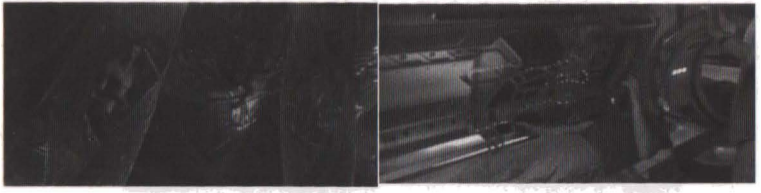
deki silahı vahşi hayvana doğrultan Jake hayvanın gücünün farkına varmasıyla çareyi kaçmakta bulur.



Görsel 8 ve 9: Dr. Augustine ve Norm, Pandora ormanından biyolojik örnekler alırken Jake onların güvenliğini sağlamaya çalışır.

Dr. Augustine'nin Pandora ormanından numune alırken kameranin enjektöre odaklanması izleyicinin dikkatinin yarı insan yarı Omatikaya olan birinin eliyle Pandora'dan örnek alınmasına çekilmek istendiğini göstermektedir. Doğanın sakin dengesi ve dinginliği doktorun enjektörü ile bozulmaktadır. Zira doktorun doğadan aldığı numuneler Pandora'ya ilişkin bilimsel araştırmaların gelişmesi için kullanılacaktır. Bu bilimsel araştırmalar ise RDA şirketinin Pandora üzerindeki sömürgecilik faaliyetleri adına yapılmaktadır. Dr. Augustine'nin enjektörünün doğaya müdahalesi Pandora'nın ahengini tehdit etmektedir. Diğer bir ifadeyle görüntüdeki orman-enjektör karşıtlığı teknolojinin/bilimin doğayı tahrip edici etkisi olduğu anlamını güçlendirmektedir.

Pandora'ya ilk yolculuğunu yapan ve ilk keşfinde ekiple birlikte merkeze dönmeyi başaramayan Jake, ormanda geçirdiği zorlu gecede Na'vi halkından Neytiri ile tanışır. Neytiri, Jake'i vahşi hayvanların saldırısından korur ve hayatını kurtarır. Jake'in ısrarları sonucu onu Na'vi halkı ile tanıştır. Jake, geceyi kendisini aralarına kabul eden Na'vi halkı ile birlikte geçirir.



Görsel 10 ve 11: Jake'in Pandora'daki ve merkezdeki uyuma biçimleri arasındaki fark dikkat çekmektedir.

Jake, avatar bedenine girebilmek için özel bir teknoloji ile üretilmiş eşleme kabineye girmektedir. Bu kabinde Jake'in DNA'sı ile yerli Na'vi DNA'sı eşleşmekte ve Jake, avatar bedeniyle Pandora'ya ulaşmaktadır. Teknolojiyle donatılmış görüntüsüyle bu eşleşme kabini Jake film boyunca aynı zamanda uyku için kullanmaktadır. Diğer yandan Pandora'da geceyi geçirmek zorunda kaldığında iki ağaç arasına kurulan ve Na'vilerin uyumak için kullandığı ağaç dallarından yapılmış harnakta uyumuştur. Harnak ve eşleme yatağı arasındaki biçimsel farklar Pandora'nın doğallığı ile insanın dünyasının yapaylığı arasındaki kalın çizgiyi bir defa daha tekrarlamaktadır.

Jake, ölen kardeşinin yerine avatar bedeni kullanıcısı olması yönündeki teklifi kabul eder ve Pandora'ya gelir. İnsan ve Na'vi DNA'sının eşleşmesine ya da avatar bedeni kullanmaya ilişkin hiçbir bilgisi ya da deneyimi olmadan kendi avatarı ile tanışılır. Kendi kullanacağı avatarı ile ilk kez karşılaşan Jake şaşkınlığını gizleyemez. Doktorlar tarafından içi sıvı dolu büyük bir cam fanusun içindeki avatar bedeninin Jake'in kullanımından önce gelişimini tamamlaması beklenmektedir. Bu şekildeki görüntüsüyle avatar bedeni fetüsün anne karnında amniyon sıvısı içerisindeki görüntüsünü simgelemektedir. Göbek kordonuyla, amniyon sıvısıyla bu sahnenin düzenlenmesindeki tüm unsurlar bu biçimde bir anlam ilişkisi kurulmasını desteklemektedir. Bu sahne aynı zamanda doğanın doğal oluşumlarının teknolojik gelişmelerin yardımıyla taklit edilerek yeniden kurgulandığını göstermektedir.

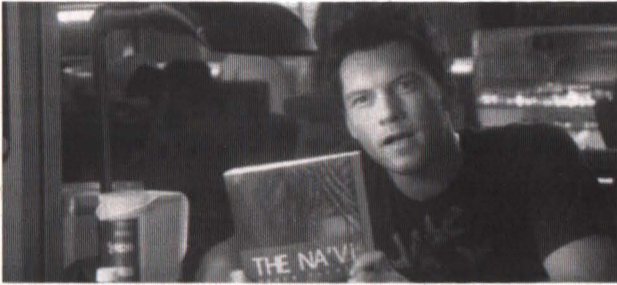


Görsel 12: Jake, kendi avatarı ile ilk kez karşılaşır.

Na'vi halkını yerlerinden etmenin ve tüm kaynaklarını ele geçirmenin vakti geldiğini düşünen RDA Şirketi yöneticisi Parker Selfridge Pandora'ya operasyon emrini verir. Bu kararın şiddetle karşısında duran Jake ve Dr. Augustine operasyonu durdurmak için ellerinden geleni yapar. Dr. Augustine, "Bildiğimiz kadınla orada bir çeşit elektrokimyasal iletişim var, ağaçların kökleri arasında. Nevronların birbirine teması gibi. Her ağaç etrafındaki diğer ağaçlarla on binlerce bağ kurmuş durumda ve milyarlarca ağaç var... İnsan beyninden daha fazla bağ var. Anladın mı? Bu bir şebeke, evrensel bir şebeke ve Na'viler buna ulaşıyor. Veri yükleyip indirebiliyor. Bellekler de aynen az önce yok ettiğiniz gibi yerler... Bu gezegenin zenginliği yer altında değil, çevremizde. Na'viler bunu biliyor ve bu yüzden korumak için savaşıyor. Burayı onlarla paylaşmak istiyorsan onları anlamalısın." şeklindeki sözleriyle Pandora'ya yapılacak operasyonun durması gerektiğini belirtir. Parker ise buna karşılık "Onlar ağaçta yaşayan ilkel vahşiler. Tamam mı? Çevrene bak. Ben orada ağaçtan başka bir şey göremiyorum. Taşınabilirler." sözleriyle yanıt verir. avatar bedeniyle Na'vilerle birlikte vakit geçirmiş bir araştırmacı olan Dr. Augustine'in ifadesinden Pandora'nın değeri ve zenginliğinin farkında olduğu anlaşılmaktadır. Dr. Augustine Pandora'daki enerji çemberine saygı duymaktadır. Ayrıca Pandora'daki ormanların bir ormandan fazlası olduğunun bilincindedir. Bu nedenle Na'vileri anlamak ve onların yaşam alanlarına ve yaşam biçimlerine saldırmanın yanlış olduğunu

savunmaktadır. Buna karşın Parker Na'vilerin ilkel doğada olduklarını, ağaçlarının ise değersiz olduğunu iddia etmektedir. Pandora üzerine bu fikir ayrılığından doğan tartışma, araştırma ekibi ile şirket yönetimini karşı karşıya getirmiş ve Pandora'ya yönelik insan istilasını başlatan fitili ateşlemiştir. Şirketin istila ve sömürgeye odaklı gayesi Pandora'daki canlı yaşamını tehdit etmektedir. Dr. Augustine ve Parker arasında geçen bu diyalogdan, şirketin doğanın geleceğine ilişkin hiçbir fikir geliştirmeden yalnızca elde edeceği hammaddeyi düşündüğü görülmektedir.

Şirketin Pandora'yla ilgili sömürgeyi amaçlayan faaliyetlerinin önünde durmayı başaramayan araştırma ekibi yaşadıklarını sorgulamaya başlamıştır. Jake, elinde tuttuğu 'Na'vi' kitabını önce Dr. Augustine'ye gösterir ve ardından yere fırlatarak şu sözleri söyler: "Eğer birileri istediğinin üstünde yaşıyorsa önce onu düşman yap ki almak için hakkın olsun." Kitap, RDA Şirketi'nin Pandora'daki sömürge amaçlı faaliyetlerini özetleyen bu ifadenin anlamını güçlendirmektedir.



Görsel 13: Jake, elinde tuttuğu Na'vi kitabını Dr. Augustine'ye gösterir.

RDA Şirketi için savaşan askerler son teknoloji ile üretilen savaş araçları ile Pandora'ya yoğun bir biçimde saldırıdadır. Bu saldırı karşısında gezegenini korumaya çalışan Na'viler ise büyük yara almıştır. Şirket adına savaşan askerler; savaş uçakları, helikopterler, ro-

botlar olmak üzere tüm ekipmanlarını Pandora'yı işgal etmek üzere kullanmaktadır. İki taraf arasında büyük bir mücadele yaşanırken savaş uçaklarından birine yüklenmiş patlayıcı bombalar dikkat çekmektedir. Kameranun üzerinde İngilizce'de 'patlayıcı' anlamına gelen 'explosive' yazan bombalara odaklanması Pandora açısından savaşın nasıl seyredeceğini göstermekte ve RDA'nın Pandora'yı yok etmekteki kararlılığını ifşa etmektedir. Bu görüntü ayrıca Dünya insanının Pandora'daki yerli halka rağmen taşıdığı yıkıcı amacı resmetmektedir.



Görsel 14: RDA Şirketi'nin Pandora'yı yok etmek için kullanmayı amaçladığı patlayıcı maddeler.

Toruk Macto olarak Na'vi halkının lideri olma özelliği kazanan Jake, Dünya'dan gezegenlerini yok etmek amacıyla gelen tehlikeyi bertaraf etmek üzere tüm klanlara savaş çağrısı yapmıştır. Kendi liderliğinde güç birliği yapan tüm Na'vi halkları karşılarındaki bu uzaklardan gelen ve bilinmeyen canlıların son teknoloji ile üretilmiş silahlara karşı koymak durumunda kalmıştır. Toruk Macto etrafında birleşen tüm Na'viler inanç ve bağlılıklarını ona iletir. Dünyalıların ilk olarak Ruhlar Ağacı'na saldıracağını tahmin eden Jake, savaştan önce Ruhlar Ağacı'na gider ve Eywa'dan yardım ister. Halkını ne pahasına olursa olsun koruyacağına dair söz veren Jake bu savaşı Na'vilerin kazanması ve yabancıları gezegenlerinden kovmak için elinden geleni yapmaya çalışır. Dünyalıların ellerindeki savaş alet-

leri, savaş gemileri, savaş uçakları, robotlara karşı Na'vilerin yalnızca ikranları, ok ve yayları vardır. Güç terazisine konulduğunda Dünya-
lıların sahip oldukları savaş envanteri ile kazanma olasılığının daha
yüksek olması beklenen savaşı Na'viler, kazanmaya olan inançları,
her köşesini kutsal bildikleri gezegenlerini koruma arzuları ve Jake'in
liderliği sayesinde kazanmıştır. Bu noktada filmde Na'vilerin birlik
olarak Dünya'dan gelen tehlikeyi ortadan kaldırmış gibi görünen an-
latısı içinde dikkati çeken Na'vilerin yine Dünyalı bir canlının, Jake'in
yardımıyla savaşı kazanmış olması gerçeğidir. Jake, kendileri gibi gö-
rünse de dışarıdan gelen yabancı bir canlı olarak yerli halk Na'vilerin
birlik olması için çağrıda bulunmuş ve onlara liderlik etmiştir. Film
anlatısı, Jake ve ekibinin RDA Şirketi için değil Na'vilerin lehine hare-
ket etmesini savaşın seyrini değiştiren bir olay olarak sunmaktadır.
Bu noktada yerli halk kendi kaderini tayin etmekte eksik kalan, çaresiz
bir kitle olarak temsil edilmektedir. Film metni içinde Na'vi halkının
yaşam alanına saldıran 'batılı beyaz' imgesinin kötülüklerinden yer-
lileri yine 'batılı bir beyaz'ın kurtarma öyküsü yer almaktadır. RDA
Şirketi'nin Pandora'yı sömürmeye yönelik emellerine ulaşmasına yar-
dımçı olan Jake de batılı ve beyazdır. Başlangıçta şirketin bu amacına
ulaşması için yerlilerin arasına karışan ve onlar gibi olmaya çalışan
Jake, daha sonra fikrini değiştirerek yerlilerin tarafına geçmeyi seçmiş-
tir. Na'vileri ve Pandora'yı Dünya'nın sömürgeye dayalı kötü niye-
tinden kurtaran yine bir Dünyalıdır. Pandora, batılı ve beyaz olanın
yarattığı tehlikeden yine batılı ve beyaz olanın yardımıyla kurtulmuş-
tur.



**Görsel 15 ve 16: Savaş hazırlığı yapan iki tarafın liderleri savaşçılarına
konusma yaparken.**

Dünya insanının Pandora gezegeniyle ilgili kurduğu sömürgeci hayallerin karşısında duran ve bu hayallerin gerçekleşmemesi için yerli halkın verdiği mücadelede yanlarında yer alan Jake ve arkadaşları bu istenmeyen yabancıları kazandıkları savaşın sonunda evlerine geri göndermiştir. Bu geçiş sırasında Jake'den şu ifadeler duyulmaktadır. "Yabancılar ölen Dünya'larına geri döndüler. Sadece yürekleri saf olanlar kalmayı seçti. Büyük felaket dönemi bitiyor. Artık Toruc Macto'ya ihtiyaç yok."



Görsele:17-18 Pandora'da gerçekleştirmek istediği hedefine ulaşamayan şirket görevlileri Pandora'yı terketmek zorunda kalır.

Yabancılar sırasıyla Dünya'ya dönmek üzere uzay araçlarına binerken kamera Jack gibi Pandora'da kalmayı tercih eden yarı insan yarı Na'viden oluşan avatar bedenlere odaklanır. Bir diğer planda ise RDA Şirketi'nin başındaki isim Parker Selfridge görülür. Selfridge'nin giderken ellerinin ceplerinde olması Pandora'dan elleri boş döndüğünün görüntüsel ifadesidir. Öte yandan başlangıçta tüm RDA ekibi birarada aynı amaç için yola çıkmışken zaman içerisinde şirketin Pandora'ya ilişkin hursunu fark eden bir grup araştırmacı tarafını değiştirmiştir. Na'vilerin insana ve Pandora'da kurmayı denediği sömürge düzenine karşı verdiği direnişe destek olan ve tarafını doğaya, kutsal olana saygıdan yana seçen ekibin yaklaşımı doğaya saygı duyulması ve yerli halkın yaşam alanına müdahale edilmemesidir. Film anlatısı içerisinde bu amacı taşıyan ekip 'iyileri', bu amaçın karşısında durarak Pandora'yı yok etmeyi deneyenler ise 'kötüleri' temsil etmektedir.

Sonuç

Sinema, mesajını görüntüler aracılığıyla aktarmak isteyen bir anlatım aracıdır. Bir anlamlar bütünü olarak filmin taşıdığı mesajın ve ideolojinin açık biçimde anlaşılabilmesi anlatının bir metodoloji aracılığıyla yorumlanması ile ilgilidir. Çalışmada bu amaca yönelik olarak bir metnin derin anlamını ortaya koymak üzere geliştirilen göstergebilim yöntemi olarak kullanılmıştır. Teknoloji-doğa ilişkisi James Cameron'un 2009 yapımı *Avatar* filmi üzerinden sömürgecilik bağlamında sorgulanmıştır. İnsanın var olduğu günden günümüze değin artan çeşitli ihtiyaçlarını karşılamak üzere doğaya yönelişi hız kesmemiştir. Doğadaki arayışı teknolojinin gelişimiyle kolay hale gelen insanın elde ettiğinin daha fazlasına sahip olma iştahı buna paralel olarak artmıştır. Bu arayış hırsları zaman içerisinde insana sonsuz zenginlikler ile donatılmış doğaya saygı duymayı ve gereken önemi vermeyi unutturmuştur. Filmin en temel ideolojisi teknolojinin geliştiği son noktada doğaya bir tehdit unsuruna dönüşmüş olması ve teknolojinin insanın elinde bir 'canavara' dönüşmüş olmasıdır. Bu anlamda filmin insana ve insanlığa en büyük mesajı; doğanın ruhunu incitmeden, enerjisine ve tüm canlı yaşamının hizmeti için var olan zenginliğine saygıyla muamele edilmesi gerektiğidir.

21.YÜZYIL GÖRSEL ANLATILARINDA YETİŞKİNLERİN ÇOCUKSULAŞTIRILMASI: YENİ MEDYA DİNAMİKLERİ VE 'KENDİME İYİ BAK' FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

Cemal Uzunoğlu¹

Nilişfer Pembecioğlu²

Öz

Aydınlanma ve ardından gelen sanayi devrimi tüm toplumların yaşam biçimlerini, beklentilerini ve değerlerini oldukça farklı biçimlerde etkilemiştir. Sonrasında yaşanan küresel savaşlar ve krizlerin ardından, insanlık kayıplarının farkına varmış, değerlerine daha fazla saygı gereği görmüştür. 70'li yıllar ise, Batı'dan başlayarak hayatımızın yeni örgütsel biçimlere, ağ toplumuna, doğru evrildiği dönemleri simgelemektedir. 21. yüzyıla ve iletişim biçimlerine teknolojinin damgasını vurduğu söylenebilir. Teknoloji artık ağ toplumunda sadece yapıp ettiklerimizi değil, düşünme şeklimizi de değiştirmeye başlamıştır. İnsan Bilgisayar Etkileşimi (İBE/HCI) alanının anlamaya ve açıklamaya çalıştığı, insanlığı bugüne kadarki evriminden daha farklı bir evreye sokan bir siber-kültürde, Yeni Medya dediğimiz bir ortamda bulunduğu düşünülmektedir. Bu ortamın insanlar üzerinde etkili olduğu karmaşık süreçlerden biri de "Çocuksulaştırma (Infan-

1- Yeditepe Üniversitesi, Öğretim Görevlisi.

2- İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Prof. Dr. Öğretim Üyesi.

tilization)" sürecidir. Yetişkinlerin çocuk oldukları dönemde yaşamadıkları ve kaçırdıkları deneyimleri, duyguları içeren "çocuk olma" sürecini, geç de olsa, yetişkinlik evresinde yaşayabilmelerini ifade eden çocuksulaştırma, günümüz medyasında oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Yeni Medya ortamını (ya da Siberuzay'ı) neredeyse hiç yadırgamayan, bu teknolojik medya dünyasına doğmuş olmanın rahatlığına sahip çocuklardan farklı olarak, yetişkinlerin bu dünyaya ayak uydurabilmeleri, hayatta kalabilmeleri çocuk(su)laştırma olarak adlandırılan bu sürece kendilerini teslim etmeleri ile mi mümkün acaba?

Bu çalışma, bir yandan bu sorunun yanıtına odaklanırken, diğer yandan da medyanın ve toplumun diğer dinamiklerinin bu çocuksulaştırma işlevini nasıl üstlendiği ve ne şekilde yerine getirdiğini sorgulamayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, geleneksel ve yeni medya anlatılan çerçevesinde "çocuksulaştırma"nın nasıl gerçekleştirildiğini Paris Göstergebilim Okulu'nun temsilcilerinden Greimas'ın yazınsal ve yazınsal olmayan söylemleri çözümlemek için kullanmış olduğu göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile ele alabilmektir. Böylelikle, bir yandan geleneksel ve yeni medya çerçevesindeki "çocuksulaştırma" örnekleri veri olarak toplanıp çözümlenirken, bir diğer yandan, toplumdaki yetişkinlerin bu "çocuksulaştırma" kavramlarından ve örneklerinden haberdar olup olmadıkları, çocuksulaştırma biçimlerinin ve sonuçlarının farkında olup olmadıklarının sorgulanması amaçlanmaktadır.

Giriş:

Endüstri Sonrası Toplumda Yetişkinlerin Çocuksulaştırılması

70'li yıllar, Batı'dan başlayarak hayatımızın yeni örgütsel biçimlere, ağ toplumuna, doğru evrildiği bir dönemdir. Bazı yeni bilgi teknolojilerine paralel olarak gelişen 'ağ toplumu' farklı bir üretim anlayışına ve emek ilişkilerine yönelmekteydi. Castells'e göre, toplumsal örgütlenmenin birincil ögesi haline gelen esnek ve sonsuzca yapı değiştiren ağlar ekonomik faaliyeti, devleti ve toplumu birbirine bağlamaktay-

dılar. Bu ağlar için, kültür bile ikili bir karşıtlık içinde yer almakta, ağın mantığını desteklemeyen bir unsur varsa hemen aynıştırılmaktadır (2001: 147). Sınırları geçirgen ve hareketli olan bu ağlar, değişimlere de sonsuzca uyum sağlayabilmektedirler.

Manuel Castells'in özelliklerini vurguladığı ağ toplumu örgütlenmesini, Daniel Bell, enformasyonun ve hizmet sektörünün yönlendirdiği endüstri-sonrası toplum olarak adlandırmıştır ve bu toplumun üç ana boyutunu 'veri', 'enformasyon' ve 'bilgi' oluşturmaktadır (1973: 403). Yapıtı, 'İdeolojilerin Sonu'nda, 19. yüzyılın sonlarına ve 20. yüzyılın ilk çeyreğine ait hümanist ideolojilerin yorgun düştüğünü, bunların yerini daha dar görüşlü yenilerinin alacağını söyleyen Daniel Bell (1976: 118), ağ toplumu ya da endüstri-sonrası toplumdaki çok çalışan ve üreten bireylere olan taleple çabuk ve tavizsiz tatmine yönelik tüketimci kültür atmosferi arasındaki çelişkiye işaret etmiştir.

Teknolojinin bu tüketimci ağ toplumunda katalizör işlevi gördüğünü, sadece yapıp ettiklerimizi değil, düşünme şeklimizi de değiştirdiğini söyleyen Sherry Turkle, insan hayatı hatta canlılar hakkındaki düşüncelerimizin de değişikliğe uğradığını belirtir. İnsan ilişkisindeki sahici, gerçek deneyimler de değer kaybına uğramış, bilgisayar bize içine girip diğer insanlarla ilişki kurduğumuz sanal dünyalar sunan bir araç haline gelmiştir (1984: 362). Turkle, *Ekranda Yaşamak: İnternet Çağında Kimlik*'te (1996: 174) ise, 'siber-kültürel' medya dinamiklerinin etkisi altındaki siberuzayda yaşayan bizler için 'Kimim biz?' sorusunu sorar. Ona göre, insan ve bilgisayar arasındaki bulanıklaşan sınırlar yüzünden insan kimliğimiz değişmeye başlamıştır. Geçmişte, insanların duygulara sahip oldukları için makinelerden farklı olduğu düşünülürken, gelişen teknoloji, bilgisayarları çok daha insan benzeri kılmıştır. Dolayısıyla, bizi makinelerden ayıran sınırların yeniden çizilmesi gerekmektedir (Turkle, 1995; Turkle, 2011). Çoklu bağlantısallığın temel nedeni olan teknolojik gelişmeler aynı zamanda insanlar arasında ortaya çıkan bir yabancılaşma duygusunun da kaynağıdır.

İnsan - Bilgisayar Etkileşimi (İBE/HCI) alanının anlamaya ve açıklamaya çalıştığı şey, insanlığı bugüne kadar gerçekleşen evriminden

daha farklı bir evreye sokan bir siber-kültürde, Yeni Medya olarak adlandırılan bir etkileşim ortamında bulunmakta olduğumuzdur. Günümüzde, medya dendiğinde, devasa bilgi aktarımlarının ve aboneliklerin, ekranla kuşatılmış bir yaşamın ve gitgide daha fazla görselliğin önem kazandığı bir iletişim ortamı anlaşılmaktadır. Görseller, anlamların, kültürlerin, değerlerin kodlanıp hızlı ve etkin bir biçimde dolaymlandığı kanallar haline gelmiştir. Görsellere yüklenen anlamlar bir yandan her bir bireyin içinde bulunduğu durum, zaman, mekan ve kültür boyutunda farklı bir biçimde açılabilirken, bir diğer yandan da evrensel dizgeler taşınan nedeniyle dolaşımda kalmaya devam edebilmektedir. Medyanın gerçek işlevi, tam da bu noktada, bu görsellerin sonsuz dolaşımda kalacak ve her bir farklı bireye ve topluma farklı biçimlerde konumlandırılacak zenginlikte üretilmesini sağlamak olarak özetlenebilir. Gitgide daha fazla ürünü, daha geniş kitlelerin kullanımına sunan büyük markalar, buna özellikle gereksinim duymaktadır denilebilir. Örneğin, Unilever ya da Cola markaları, üretilen ürünlerin reklamlarını daha küresel bir düzlemde yapmayı seçmekte, bu yüzden hemen her kültürün kolaylıkla anlayabileceği, küresel-yerel (glocal) reklam stratejileri izlemektedirler.

Medyanın ve küresel ürünlerin temel amacı tektipleşmiş (sterotipleşen) tüketicilerdir. Ancak, görüntünün bu kadar zenginleştirilmiş kavramsallığı yanında, bireyin kendi ezikliği büyük bir sorun olarak sıklıkla karşılaşılan bir noktada durmaktadır. Örnek vermek gerekirse, pek çok kız çocuğunun Barbie bebeklere benzemedikleri için psikolojik bunalıma girmesi, erkek çocukların çizgi film kahramanları ile özdeşleşme çabaları, kadınların dizilerdeki ve filmlerdeki kadın kahramanlara benzerme uğraşı gibi pek çok olgu gündeme getirilebilir. Özetle, izlediklerinden kimliklenmeye çalışan bir izler kitlenin oluşumu söz konusudur. Anders, makineleşen iletişimin, bizi önlenemez bir kimlik dönüşümüyle karşı karşıya bırakıp birbirimize çok benzer kıldığını, hatta makineler karşısında da onlar kadar mükemmel olmadığımız için eziklik duymamıza yol açtığını belirtmektedir (Anders, 2018:36). Günümüzün bu çok boyutlu etkileşim mekanizmalarından

biri de, Ünsal Oskay'ın 'ileri yaş çocuklaştırımı' (1982:415) olarak tanımladığı 'Çocuksulaştırma / Infantilization'dır.

Medya iletişimi, özellikle reklamcılık, günümüzde kitlesel anlamda çocukluğa dönmeyi destekler görünmektedir: buna göre, ihtiyaçlar hemen şimdi karşılanmalıdır çünkü hayatın, ya da tüketim toplumunun, bize vermeyi vaadettiği her şeyi şimdi ve burada almamız gereklidir. Bu tezlik ya da aceleci yaklaşım, tıpkı bir çocuğun istediği bir şeyi elde etmek için tutturması gibi bir duygusallık da taşımaktadır. Bernardini'ye göre, gençlik de, güzellik, başan ve para gibi sahip olunması her zaman mümkün olan bir nesne halini almıştır, diğer bir deyişle, biyolojik bir durum olan gençlik kültürel bir tanım haline gelmiş bulunmaktadır (Bernardini, 2014: 40). Bu bakış açısına göre, insan belli bir yaşta olduğu için genç sayılmaz, belli yaşam ve tüketim tarzlarına sahip olduğu için gençliği hak etmiştir. Bu bağlamda, yeni bir kişiliğin, 'dinç yetişkin' tipinin ortaya çıktığı söylenebilir. Sürekli şimdiki zamanda yaşayan bu yetişkin birey, genç insanların estetik ve yaşamsal tercihlerine yönelmekte, yaşının getirdiği sorumluluklardan kaçmak, yaşını gizlemek ve hatta unutmak için bu insanların arasına karışmaktadır. Bu durum, 21. yüzyıl bireylerinin genelde kendilerini nasıl genç hissettiklerini ortaya koymaktadır.

Bir diğer yandan bakıldığında, yaşam mücadelesinin daha erken yaşlarda başladığı bir yeni yüzyılda yaşandığı vurgulanmalıdır. Bu yeni toplumsal düzende, çocuklar bir an önce okullaşmalı, ne olacaklarına karar vermeli/verilmeli, hemen bir işe atılmalı ve standartları yüksek bir yaşamı sağlamak için olabildiğince yoğun bir şekilde çalışmalıdır. Bu hız içinde acilen büyümeleri gerektiğinden, normal çocukluk sürecini neredeyse hiç yaşamadan hızlandırılmış bir yetişkinliğe adım atmaktadırlar (Elkind, 1989).

İki dünya savaşı yaşamış, kaybettiklerinin öcünü almaya odaklı, nüfus patlaması neslini de deneyimlemiş bir küresel dünya, çocukluğu ve çocuksu değerleri daha büyük bir hassasiyetle ele almakta, pek çok açıdan çocuğu baştaçı eden bir görünüm sergilemektedir. Bir yandan çocukları önceleyerek örneğin, çocuk hastaneleri, çocuklara

özel oteller ve tatillerden başlayarak, çocuklara yönelik her tür tüketim nesnesini pazara sürerken, bir diğer yandan aslında bir anlamda çocukluğunu yaşayamamış yetişkinleri de hedeflemektedir. Buna, hızlı artan çocuk nüfusunu ve bu çocukları el bebek gül bebek yetiştirebilmek isteyen büyükler (anne babalar, büyük anne ve büyük babalar) eklendiğinde, tüketimciliğe hazır bir tüketici toplumun boyutları da ortaya çıkmaktadır.

Bunun yanı sıra, hızlı büyümüş ama belki yaşamda değer verdiği pek çok şeyi kaybetmiş ancak bir o kadar şeyi de çok hızlı kavramış ve yaşamış olan bu yetişkinlerin daha önce yaşamamış oldukları, kaçırdıkları çocukluk evresi, aslında onları yetişkin çocuklara dönüştürmektedir. Bernardini'nin gündeme getirdiği 'çocuk-yetişkinler' (Kidult) kavramı, sürekli çocukça davranan, duygusal durumu çocukça iniş çıkışlar yaşayan, oldukça neşeli, esprisi yeteneği yüksek ve havai bir kimliği içermektedir. Aslında, bir yetişkin olarak bunları olumsuz özellikler olmamasına karşın, genel bakış açısıyla değerlendirildiğinde, henüz sorgulama yeteneği gelişmemiş, sorunlara ve durumlara yüzeysel yaklaşan, yaşama yalnızca eğlence odaklı bakan bir birey tipinin ortaya çıktığından söz edilebilir (Bernardini, 2014: 40).

Bireylerin kendi içsel gereksinimlerinin yanı sıra toplumsal yeni yapıların ve medyanın dinamiklerinin de bu tür bir çocuk-yetişkin (kidult) tipini oldukça benimsediği ve bu tipi küresel anlamda yaygınlaştırmak için adeta baskı uyguladığı görülmektedir. Barber'e göre, çocuksulaştırmanın, değerler dünyasındaki karşılığı, teşvik edilmiş bir çocuksuluktur. küresel bir piyasa ekonomisinde tüketim kapitalizmine sıkı sıkıya bağlı bir çocuksulaştırma (Barber, 2007: 3). Üretimci kapitalizm, bir zamanlar, insanların gerçek ihtiyaçlarını karşılamaya çalışırken, bugün, doymuş bir piyasada yeni müşteriler ve Marx'ın deyişiyle hayali ihtiyaçlar yaratmak zorundadır (Barber, 2007: 8). Guy Debord'un (1967: 15) değindiği gibi, 'Birincil ihtiyaçların doyurulması artık son derece seri bir şekilde, sözde-ihtiyaçların durmaksızın üretimiyle karşılanmaktadır'.

Bu nedenle, yetişkinlerin çocukluk dönemlerine ve özlemlerini çektikleri ancak hiç yaşamadıkları bir geçmişe dönüklerinin cesaretlendirilmesi, pazanın kendisi tarafından yavaş yavaş yaratılmış belli bir grup yetişkine, yani dinç yetişkinler ya da yetişkin çocuklara yönelik ürünlerin desteklenmesiyle de sıkı sıkıya bağlantılıdır. Burada sorgulanması gereken, bu geriye dönüşün neden gençlik hatta erken çocukluk dönemine rastladığıdır. Bernardini bunun üç nedenini sıptar (2013: 8-9): Çocukların ve gençlerin ihtiyaçlarının potansiyel olarak sonsuz olması, yetişkinlerin çocukluk ve yeniyetmelik dönemlerine yönelik nostalji duygularının piyasa tarafından uyandırılması ve demografik olarak yaşlansa bile alım gücü Üçüncü Dünya'dan hala çok daha yüksek olan Batı'nın piyasalar için cazibesini sürdürmesi.

Schor'a göre, 'Amerikan tüketim kültürünün şimdiki gözbebeği çocuklar ve ergenlerdir. İlgiyi, yaratıcılığı ve reklamverenlerin dolarlarını onlar (yani çocuklar ve ergenler) yönetir, piyasa trendlerini onlar yönlendirir (Schor, 2004: 9). Bernardini'ye göre ise, Batı'da orta sınıf gençlerin tümü paralel bir evrende yaşıyor gibidirler. Bu noktada ekonomik bir bakış açısı ile değerlendirildiğinde, bir birinin aynı ürünleri kesinlikle farklı gerçekliklerde satmak isteyen bir piyasa için bundan daha uygun bir hedef kitle olamaz (Bernardini, 2013:10). Öyleyse, tüm dünyada çocuklara yönelik gayet standart çokuluslu pazarlama stratejileri uygulamak son derece mümkün hale gelmektedir (McNeal, 2007: 250). Aslında, burada piyasa, üretimini çocuk-tüketiciye doğru kaydırmaktan çok, ideal tüketiciyi çocuğun rasyonel olmayan tüketicisi doğasında bulmuş görünmekte, yetişkinleri çocuksulaştırarak, bu tüketicisi doğaya göre davranmaya itelemektedir. Bernardini'ye göre (2013:11), en azından iki nedenle, yetişkin asıl hedef kitle olmayı sürdürür, çünkü hem ekonomik kaynaklara sahiptir, hem de toplam nüfusun kitlesel ve her geçen gün kalabalıklaşan kısmıdır.

Böyle bir sistem içinde, Kočerová'a göre asla büyümek istemeyen çocuksulaştırılmış yetişkinler, asla sorumluluk almak istemeyen vatandaşlara dönüşeceklerdir (Kočerová, 2017). Eleştirel düşünce, bakma ve değerlendirme, seçme ve seçilme konusunda isteklilik ya da far-

kındalık geliştirmeyen bu insanlardan oluşan bir toplum, elbette tüketicici bir toplum olmaya, kendisine sunulan sanal ve yapay gereksinimleri gerçekmiş gibi görmeye ve kendileri üretmek yerine hazır ürünleri tüketmeye eğilimli olacaklardır (Barber, 2008).

Çocuksulaştırma, ocuk araştırmalarında, çocukların aşın korunmaya muhtaç canlılar olduğunu rasyonalize etmeye yarayan bir yaklaşımı da göstermektedir. ocuk ve yetişkin dünyaların arasında farklar olduğunu vurgulayan bu yaklaşım, 20. yüzyıl boyunca ocuk gelişimi yanında çocukları istismar, smrt ve ihmalden korumak amaçlı yasal düzenlemelerle ilgili birçok çalışmanın da yapılmasında etken olmuştur. Oysa, ocuk alarındaki yakın tarihli bazı çalışmalar ile bugüne kadar geçerliğini koruyan bu düşüncelerin yanlış olabileceğini göstermekte (Vygotsky, 1985: 27), Koops ise belki de çocukları gereksiz yere ‘ocuklaştırıp’ yetişkin ve ocuk dünyaları arasında zararlı bir duvar yaratmış olabileceğimizi düşündürmektedir (Koops, 2003: 2-5). Bu durum bazı soruların sorulması için yeterli bir neden oluşurmaktadır. Prensky’nin deyimiiyle yeni medya ortamını (ya da Siberuzay’ı) hiç yadırgamayan, bu dünyaya doğmuş olmanın rahatlığına sahip dijital yerliler olan çocukların yanında (Prensky, 2012), yetişkinlerin bu dünyaya uyum sağlayabilmeleri ‘ocuksulaştırma’ sürecine kendilerini teslim etmeleri ile mi mümkün olacaktır?

Amaç ve Yöntem

Bu alışma, günümüzde geleneksel ve özellikle Yeni Medya ortamında etkili olan ‘ocuksulaştırma’ kavramının ve sürecinin ele alınmasını amaçlamaktadır. Bunu öncelikle yetişkinin ve çocuğun yaşamı üzerindeki sonuçların anlaşılması ve incelenmesi ile ele almayı hedefler. ‘Medya iletişimi’ karmaşık, çok taraflı ve dinamik bir süreç olduğundan, Greimas’a göre temelde eyleyenlere dayalı bir metin çözümlemesinin, aslında eyleyen, izleyen ve eyleyene dönüşen birey olarak yeniden arınlanması da düşünülebilir.

Bu çalışmanın temelinde çocuksulaştırmanın ağ toplumunun medya iletişimine getirdiği karmaşık süreçlerin bir ürünü olup olma-

diği ve geleneksel yaşlılık/gençlik karşıtlıklarının dışında, farklı bir kültürel bakış açısı yaratıp yaratmadığı, bireylerin kendi özgür ve mahrem alanlarını yeterince koruyup koruyamadıkları gibi sorunlar ele alınacaktır.

Bu çerçeveden bakıldığında, bu çalışma, ana hatlarıyla bu üç temel soruya cevap bulmayı amaçlamakta, çocuksulaştırmanın açılması, medya yardımı ile kitleleri nasıl etkilediği ve izleyicilerin çocuksulaştırma kavramı karşısındaki konumları ile eylem seçeneklerinin neler olabileceğine ışık tutmayı hedeflemektedir.

Çalışma, doğası gereği, istatistiklere, haber metinlerine, yazınsal diğer metinlere odaklanabilecek türde bir çözümleme sunabilecek olmasına karşın, günümüzde medyada, görsel anlatılara verilen önemi ön plana taşıyan bir çalışma nesnesi olarak son dönem yükselişte olan Yerli Sinema örneklerinden 2014 yapımı “Kendime İyi Bak” filmi çözümleme örneklemi olarak yeğlenmiştir. Senaryosunu Serhan Arslan’ın yazdığı ve Ruhi Yapıcı’nın yönetmenliğinde gerçekleştirilen filmin başrollerini Çağdaş Onur Öztürk, Aslı Tandoğan ve Begüm Birgören üstlenmektedir. 2014 yılında gişeye sunulan 90 dakikalık film, Recep İvedik 4 filminin 61.245.258 kişi tarafından izlenip 652.906.723,00 TL gişe geliri sağladığı bir dönemde, 11 Nisan 2014’de gösterime girerek, 19 hafta boyunca gösterimde kalıp 63.928 seyirci tarafından izlenen ve 561.793,00 TL’lik hasılat sağlayan bir romantik-komedidir. Bu özellikleri ve anlatısındaki çocuksulaştırma öğeleri nedeniyle çözümleme metni olarak seçilmiştir (<https://boxofficeturkiye.com/film/kendime-iyi-bak-2012170>).

Çözümleme yöntemi olarak temelde metindeki eyleyenlere dayalı Greimas göstergebilimini temel alan bir metin çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Eskinin geleneksel çizgisel anlatısının yerini döngüsel ve etkileşimli anlatılar almış durumda. Geleneksel metnin çözümlemelerinin ikili

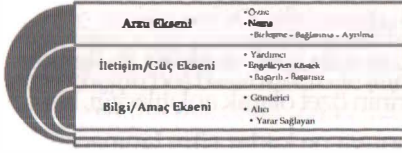
(binary) kavramları günümüzün çoklu kavramlarının yerini almış durumda. Bu demektir ki, geçmişin yakışıklı ve cesur prensi bugünkü anlatıda uzun boylu, ilkeli ve cesur ama çirkin ya da engelli olabilir. Hatta anlatı içindeki bir karakter, aynı anlatı içinde başlangıçta iyi, sonra kötü sonra tekrar iyi olabilir. Her şey çok hızlı akıp, zamanın etkisi tüm kahramanların üzerinde çok farklı izler bırakabilir. Dolayısı ile yalnızca ikili kavramlara ve karşıtlıklara dayalı değerlendirmelerin zamanı çoktan geçmiş gibi görünmektedir.

Bununla birlikte, bu tür karşılaştırmaların anlatılara ya da çözümlemelere katabileceği çok şey olduğu düşünülmektedir. Örneğin, Greimas tarafından geliştirilen eyleyenler modeli bir eylemi altı eyleyene ayırmamızı mümkün kılmaktadır:

- Özne: Anlatının öznesi
- * (Örneğin masaldaki Prens)
- Nesne: Anlatının nesnesi
- * (Örneğin kurtarılmayı bekleyen Prenses - bir araya gelmeyi istiyor ya da istemiyordur.)
- Gönderici: Anlatıdaki eylemi başlatandır
- * (Örneğin emir veren bir Kral olabilir)
- Alıcı: Bu eylemden yarar sağlayandır
- * (Örneğin Kral, Prenses ya da Prens olabilir)
- Yardımcı: Eylemin gerçekleşmesini sağlayan üçüncü şahıs ya da unsur
- * (Örneğin sihirli bir kılıç, bir at, Prens'in cesareti)
- Köstek: Eylemin gerçekleşmesini sağlamaya çalışan engel
- * (Örneğin, cadı, canavar, Prens'in güçsüzlüğü ya da korkusu olabilir)

Hebert'e göre bu altı eyleyen, herbiri kendine ait bir betimleme ek-seni oluşturan üç karşıtlığa ayrılır. Öznenin yöneldiği Nesne ile oluş-

turduğu birleşme, bağlanma ya da ayrılmanın oluşturduğu Arzu Ekseni, bu birleşmeyi mümkün kılan Yardımcı ile engelleyen Köstek arasındaki Güç Ekseni ve sonuncusu, Greimas'ın Bilgi Ekseni dediği İletişim Eksenidir. Özne ile Nesne arasındaki birleşmeyi sağlayan unsur Gönderici, bu çabaların yöneldiği unsur ise Alıcı, bir başka deyişle Özne ile Nesnenin birleşmesinden yarar sağlayacak olan kral, krallık, prenses ya da prenster (Hebert, 2019). Bunu anlatı düzlemi içinde görselleştirebilmek için aşağıdaki gibi bir metin kurgusu oluşturulabilir.



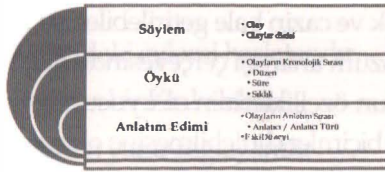
Şekil 1: Anlatının Karşıtlıklar Eksenini (Hebert'e Göre)

Anlatının şekillendirilmesi anlatıcının elinde olan geleneksel anlatı metinlerinde, her bir ekseninde oluşturulabilecek güçlükler ile anlatı biraz daha karmaşık ve cazip hale getirilebileceği gibi, anlatının okur odaklı yeni yapı bozum anlayışı çerçevesinde değerlendirilmesi, her bir eksenin ve bunun özelliklerinin okuyucu tarafından yeniden ve kendi isteğine göre biçimlendirilebilmesine olanak tanımaktadır.

Fransız denemeci Gerard Genette ise, klasik ve modern yazarlarla Proust'tan başlayarak bir anlatıbiliminin ilkelerini ve her yapının öteki yanını, suskun yönünü ortaya koymaya çalışmıştır. Farklı eserlerinde, dille kökenleri üzerine bir söylemin tarihini çizmeye çalışmış, yazınsal türler sorununu ele almış, "ikinci dereceden edebiyat"ı incelemiştir. Kendini tam olarak öyle nitelendirmese de, Genette, yapısalcılar arasında yer almakta ve yapısalcılığı, Todorov ile ve Greimas'a göre daha ılımlı bir biçimde kullanmaktadır.

Genette, Anlatı ve Roman çözümlemek için gerekli kavramları çoğaltırken, Rus biçimcilerinin yaptığı Fabula-Syuzet ayrımından yola çıkarak, bu kavramı geliştirir. Bu aslında bütün yapısalcılardan katıldığı

bir aynıdır, ancak en çok Genette'nin elinde inceliklerle uygulanacak bir şekil alır. Genette'e göre bir anlatı metnini çözümlemek için üç düzlem düşünülmalıdır: Bunlardan biri metinde yer alan bir olay ya da olaylar dizisidir ki, buna 'söylem' der. İkincisi, bu olaylar serisinin gerçekte meydana gelmiş olması gereken sıraya göre dizilmiş halidir ki, buna da 'öykü' der. Yani, yazar tarafından işlenmemiş haliyle olaylar dizisidir. Bunlara üçüncü olarak 'anlatım' edimini de ekler. Bununla birlikte asıl üzerinde durduğu öykü ile söylem arasındaki bağıntıdır. Çünkü, yazanın hammadde diyebileceği öyküyü nasıl işlediği, bu bağıntı incelenerek saptanabilir. Olaylar söz konusu olduğunda ise, öykü üç yoldan değişime uğrayabilir. *Düzen, süre ve sıklık*. Düzen, söylemde olayların zaman diziminin nasıl değiştiği ile ilgilidir. Süre, öyküdeki bölümlerin hangilerinin özet olarak anlatılacağı, hangilerinin ayrıntıyla verileceği, hangi konuya ne kadar süre tanınacağı konusunu ele alır. Sıklık ise, öyküdeki bir olayın bir kez mi, yoksa birden fazla mı anlatılıp vurgulandığına araştırır. Bunun dışında Genette, bakış açısı, anlatıcı türü gibi sorunlara da dikkatle eğilir.



Şekil 2: Söylem - Öykü ve Anlatım Edimi Eksenî (Genette'e Göre)

Greimas'ın eyleyenler modelinden ve Genette'nin Söylem - Öykü - Anlatım üçgeninden farklı olarak Roland Barthes'ın geliştirdiği görsel çözümleme yönteminde ise iki anlamlandırma düzeyi bulunmaktadır. '*Düzanlam*', göstergelerin bütün öznel değerlendirmelerden arındırılmış sürekli ve değişmez anlamı demektir. Görsel imgelerin düzanlamı, bir anlamda, insanların kültürleri ve ideolojilerinin çağrışımı olmadan gördükleridir. '*Yananlam*' ise, göstergelerin izleyicilerin duyguları, düşünceleri ve kültürel değerleriyle etkileşime geçmesidir.

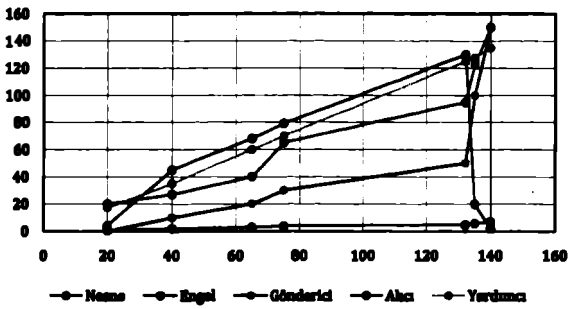
Bu sayede, görsel anlatılardan çok daha zengin yorumların çıkması mümkün olacaktır.

Barthes'ın yaklaşımında anlamın telâllığı asla söz konusu değildir, çünkü Bouzida'nın da değindiği gibi derin okuma, sonsuz sayıda yan-anlamlara götüren bir etkinlik olarak anlaşılır (Bouzida, 2014: 1005). Barthes, tüm metinlerin açık metinler olduklarını ve her bir okumada ya da karşılaşmada çok farklı anlamların düzamlar ve yanamlar olarak ortaya çıkabileceğini ifade etmektedir. Barthes'ın çözümleme yöntemi Greimas'ın eyleyenler çözümlemesinden sonra anlatının ifade düzleminde başka anlamlar bulma arayışına yardımcı olmaktadır.

Bu anlatım çerçevesinde bir yandan öznenin nesneye ulaşması sürecindeki eylemleri örneğin beş basamakta ele alınabilir ve her bir basamağın süresi farklı olabilir. Bazen iki nokta arasında geçen zaman dilimi bir yıldır, bazen de beş yıl. Örneğin çocuğu olmayan kraliçenin çocuk istemesiyle çocuğun gerçekten doğumu arasında geçen zaman dilimi bazen belirsizdir, ancak bir şekilde buna değinilmez, bazen de bu sürenin ne kadar uzun olduğundan söz edilir. Ya da çocuk doğar ve sonra birden bire evlilik çağı gelir.

Genette'nin sözünü ettiği sıklık, masallardaki tekerlemeleri saymazsak, çizgisel eylemi yeğleyen geleneksel anlatılarda pek karşımıza çıkmaz. Ancak günümüz öykü ve görsel anlatı çözümlemelerinde sıklık özellikle incelenmesi gereken bir nitelik taşımaktadır. Hangi kavramın ya da birbirine bağlı hangi kavramların birbiri ile katıştırıldığı, karşılaştırıldığı, bütünleştirildiği ya da sıklıkla kullanıldığını ele alan incelemeler, anlatının altındaki farklı anlatılan da ortaya çıkarmakta yardımcı olabilir. Ya da olayların kronolojik sırası ile anlatım sırası ve süresi arasındaki farklar algı ve iletilerin doğru konumlandırılması konusunda son derece önemli bir işlev üstlenmektedir.

Tüm bu çözümleme yöntemleri çizgisel bir grafiğe dönüştürülecek olduğunda, Özne ile Nesne arasındaki yolculuğun arasına giren engel, gönderici, alıcı ve yardımcı gibi kavramların aşağıdakine benzer bir grafik model anlatımı söz konusu olabilir.



Şekil 3: Nesneye Doğru Giden Öznenin Paydaşlarıyla Eylemler Grafiği

Çocuksuluk Kavramını Çözümleme ve Değerlendirme

Bu çalışma, günümüzde geleneksel ve özellikle Yeni Medya ortamında etkili olan ‘Çocuksulaştırma’ kavramının ve sürecinin ele alınmasını amaçlamaktadır. Öncelikle çocuksulaştırmanın ne olup ne olmadığı konusunun açıklığa kavuşturulması gerekmektedir. Çocuk-sulaştırma, genellikle sağlık ve hukuk alanında kullanılmakta olan bir kavramdır ve yetişkinlere karşı gerçekleştirilen olumsuz eylemleri genellemeyi amaçlayan bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Diğer yabancı dillerde çok fazla örneği olmasına karşın, örneğin googlescholar Türkçe aramalarında yalnızca dört akademik metinde “çocuksulaştırma” kavramının kullanıldığı dikkati çekmektedir. Bu örneklerden biri çocuksulaştırma kavramını yazın ve çocuksu bir dille yazma ile ilintilendirmiş görünmektedir. Hülya Adak “Suffragettes of the empire daughters of the Republic (2007): Women auto/biographers narrate national history (1918-1935)” makalesinde kadın otobiyografilerinde kadınların çocuksulaştırma tekniğini kullandıklarını ve bu şekilde gizlenmemiş yönlerini anlatıda gizlediklerini söyler. Bahsedilen yazıda verilen örneklerden biri de Halide Edib’dir. Halide Edib Osmanlı İmparatorluğunun son dönemlerine, imparatorluktan ulusa geçiş dönemine tanıklık eder ancak bu tarihî kesit yaşam hikâyesinin içinde çocukluk çağının bir dönemi olarak anlatılır (Memoris of Halide Edib) (Araboğlu, 2015:145). Halide Edib kitabın başında önce çocuk

kimliğiyle anılanı anlatmaya başlar. İkinci bölümden sonra “Hikâye artık benim oluyor” der ver üçüncü tekil şahıstan birinci tekil şahısa geçerek yetişkin bir birey Halide Edib olarak anlatımına devam eder (Adivar, 2011). Bir başka örnekte, çocuksulaştırmanın filmin çocukluğa ilişkin, geçmişe içkin bir anlatım bağlamında kullanımı söz konusudur. Uybadın (2016:127) Suner’in yayınından (2006) bahsederken “popüler nostalji filmlerinin toplumsal belleğe değil, geçmişin ‘toplumsal çocukluk dönemi’ olarak hayal edilmesine vurgu yaptığını” düşünür. Bu filmlerin öyküleri şimdiki zamanda geçse bile çocukluğa odaklanır ve yetişkin kahramanlarını da çocuksulaştırma yoluna giderek, geçmişi “masumiyet çağı” ile, şimdiki zamanı da (bugünü) kötülükle özdeşleştirir.” ifadesini kullanmaktadır.

Bir başka çalışma, çocuksulaştırmayı dinler ve toplumsal simgeler bağlamında ele almıştır. Bu anlamda çocuksulaştırma, “... çocuksulaştırma sürecinin tüm belirtilerini göstermektedir. Bu süreç pek çok yoldan işleyebilir. Örneğin, “Eğitilmiş sınıfların” paylaştığı bir simge, ilk anlamını yitirerek alt toplumsal katmanlarda kullanılmaya başlayabilir, ya da bu simge çocuksu bir yaklaşımla ele alınır, yani tamamen somutlaşır ve ait olduğu sistemden kopar” demektedir (Eliade ve Arslan, 2003:55).

Çocuksulaştırma kavramının kullanıldığı bir başka alan da dildir. Duyu dışı algılama araştırmalarına dayandırdığı esinlemeli öğretim tekniklerinde Lozanov (2014:4) Suggestoloji alanında, otoriteye, çocuksulaştırmaya, sanata, çifte düzlemselliğe, motivasyona, düzene ve beklentiye dayanarak, sıradan ve az ya da çok bilinen öneri biçimlerini, yani bilinçdışı zihin içeriği aracılığıyla “hacim” yaratan her şeyi inceler. Lozanov, yoğunlaştırıcı ruhsal-rahatlama (concentrative psycho-relaxation) yoluyla olumsuz çağrışımları ortadan kaldırarak zihinsel kaynaklara sürekli erişim sağlanacağını savunmakta ve telkin-karşı-telkin (suggestion-desuggestion) sürecinin işlemesinin bileşenlerinden söz etmektedir. Richards ve Rodgers bunları: “yetke (authority), çocuksulaştırma (infantilization), çift düzeylik (double-planedness), ezgi-leme (intonation), dizem (rhythm) ve konser sözde-edilgenliği (concert

pseudo-passiveness) olarak sınıflandırır (Brown, 2000: 27; Richards ve Rodgers, 2002: 101’den aktaran Şimşek, 2009:18)

Bunun dışındaki yayınlarda örneğin Sharlin ve Polansky (1972) kadınların kotalarını çocuksulaştırma süreçlerinden söz ederken, Carlson, (2010) Çocuksulaştırmanın duyarsızlaştırılması ele alır, Stevenson, Harp ve Gernsbacher ise otizm sendromluların çocuksulaştırılmalarını inceler (2011). Pek çok farklı disiplinde çocuksulaştırma genellikle olumsuzlanan bir anlamda kullanılmaktadır. Örneğin hukukta yetişkinlerin çocuksulaştırılması, onların çocuk gibi kandırılması anlamına gelir ve gerektiğinde ceza kapsamında görülebilenken, tıpta çocuksulaştırma bir hastaya çocukmuşçasına davranmak anlamı taşımaktadır. Yetişkinlerin bilerek çocuksulaştırılmış davranışlara tabi tutulmaları onların bir anlamda özgüvenleri ya da onurları ile dalga geçmek olarak değerlendirilebilmekte ya da mizah ögesi olarak kabul görebilmektedir.

Bu çalışma çerçevesinde sözedilen “Çocuksulaştırma” kavramı, modernleşme sürecinde yetişkinlerin medya tarafından çocuk niteliklerine indirgenerek farkında olmadan daha çok eğlenceye ve çocuksulaştırılmış içeriğe maruz bırakılmalarını irdelemektedir. Alanyazın göz önünde bulundurulduğunda, daha çok Bernardini’nin sözünü ettiği bu çeşit bir çocuksulaştırma, medyanın kitleleri uyuşturma silahlarından biri olarak değerlendirilmektedir. Bugün genç olmak artık bir geçiş aşaması değil, medya sistemi tarafından iyi kurulmuş ve vahşice desteklenmiş bir yaşam seçeneğidir. Klasik yetişkinlik, ergenlik ve olgunlaşma paradigmaları, bu tür davranışsal kalıpları bir sapma belirtisi olarak yorumlayabilse de, bu tür davranışlar, toplumun çok çeşitli bağlamlarında ortaya çıkan, eğlenceli ve kaygısız bir kişilik modeli haline gelmiştir. Çağdaş yetişkin, bir tür yetişkin (düşünceli) olgunlaşmamışlık, anakronist (tarihsel olmayan ya da kronolojik bir sıra izlemeyen) bir yaşam modelinin sorumluluklarından bilinçli olarak uzak durmak ister ve belli bir kaçış yolu izler. Bir olgunluk ideali kalırsa, çocukça tutumların ve ergen yaşam modellerinin medya tarafından sürekli olarak teşvik edildiği ve kurumlar tarafın-

dan hoşgörölü olduğu bir toplumda bunlan telafi edebilecek davranışsal alternatifler bulamaz (2014).

2003 ile 2011 arasındaki en çok izlenen televizyon programlarını inceleyen Bernardini, film endüstrisinin çocuksulaştırma işlevini öncelikle çizgi filmler ile gerçekleştirdiğini vurgulamakta (2019: 18) ve yürütmekte oldukları alan araştırmasında 18-54 yaş aralığındaki hemen herkesin son bir hafta içinde mutlaka en az bir çizgi film izlemiş olduğunu bulguladıklarını ifade etmektedir. Ayrıca, çocuksulaştırmayı en çok kullanan sektörün film endüstrisi olduğunun altını çizmektedir (2019: 19). Üretilen filmlerin artık 'Kidult' olarak (Kid: Çocuk ve Adult: Yetişkin sözcüklerinin birleştirilmesinden oluşan bir sözcük) sınıflandırılması gerektiğini belirtirken bu gruptaki yetişkinlerin büyük çoğunluğunu erkeklerin oluşturduğundan ve en büyük özelliklerinin de sorumluluk alamamaları ve sürekli olarak geçmişlerine takılı kalma özelliklerinden söz eder.

Aslında bu tür film kahramanları genellikle duygu durumu bozuk, kaygılı ya da aşırı neşeli, geçmişte yaşamış olduğu travmatik olaylar nedeniyle kendisini yeterince bugüne odaklayıp konumlandırılamayan erkek tipleri çizmektedir. Bernardini'nin saptamalarına göre gerçek yaşamdaki erkekler de filmdekilerden farklı değildir. Son yıllarda geleneksel kitle iletişim araçlarındaki normal program akışına yönelik izlerkitlenin sürekli azaldığını buna karşın, çocuksulaştırılmış içeriğe karşı ilginin sistematik olarak arttığını gösteren pek çok veri bulunmaktadır. Örneğin, televizyon kanallarının neredeyse tamamı özgün programlar, kültür ve tartışma programları yerine yavaş yavaş eğlence ve yarışma programlarına ağırlık vermeye başladı ve medyanın bir düş kaçış mekânı olduğunu kabullendi. Program türlerinin yanı sıra film endüstrisi de daha az diyaloglarla daha aksiyona dayalı filmleri yeğlemiş görünüyor. Bunlar arasında çocuk filmleri, devam filmleri, yeniden yapımlar ile çizgi roman ve çizgi filmlerin kahramanları giderek daha fazla yer kaplıyor ve daha iyi gelir getiriyor. Tüm bunların ötesinde internetin yetişkinler tarafından kullanımı göz önünde bulundurulacak olduğunda, seçilen eylemlerin daha çok rekreasyonel

motivasyonlarla daha fazla bağlantılı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda sıkça kullanılan video oyunları ise yetişkin erkeğin gelenekselleşen rolleri, aile yükümlülükleri ve sosyal sorumluluklardan uzaklaşarak nostaljik bir şekilde ergenliğe kaçışı içeren bir işlev kazanmıştır.

Öte yandan, yaşlı aktörlerin gençlerin ya da genç gibi olanların rollerini oynadığı filmler, 80'li 90'lı yılların sinema tarihini şekillendiren filmler gibi, sürekli olarak geçmişin filmlerinin izlenmesi ya da bunların devam filmlerinin çekilmesi ile ortaya çıkan yeniden yapımlar son zamanların başansı olarak görülmekte. Bu sebeple Bernardini, 90'ların, temelde yeni bir şey üretmekten ziyade izleyicinin nostaljisine güvenmeye devam ettiğini ileri sürmekte, ancak bunun, insanların mutsuz zamanlarında uyguladıkları bir strateji, yani daha önceki yaşam evrelerine doğru gidilen psikolojik bir gerileme olduğunun da altını çizmektedir. Özetle, Hollywood'un son on yıllardaki sinema filmi kriziyle yüzleşmesinin temel stratejisini, görünüşte genç bir kitleye hitap eden ancak basit konular ve minimal diyaloglarla eğlenceli hale getirilen yeni büyük filmler olduğunu, çünkü bunların dönemin yetişkinleri tarafından da kolayca takdir edilebildiğini vurgular (Bernardini, 2019: 19).

Bernardini, çocuksulaşma olgusunun internet ile daha da arttığını ve gelişip derinleştiğini vurgularken, son on yıl içindeki ilk on Google aramalarını temel almaktadır. Bu aramaların hiç biri ciddi, akademik ya da politik görünmemektedir. Britney Spears'tan Harry Potter'a, Gangnam Style'den Angelina Jolie'ye ve Megan Fox'a kadar hepsinin sabun köpüğünü andıran konulara odaklandığına dikkati çekmektedir.

Bunun yanı sıra Bernardini, yetişkinlerin bilgisayar oyunlarına olan düşkünlüğünü bir çocukluk olgusu olmaktan çok bir erkek olgusu olduğu ve şiddet düşkünlü avatarın kontrolünü ele geçiren nişancı ve aksiyon video oyunları aracılığı ile, yetişkin erkeğin hem çocukça hem de maço taraflarını normalleştirmesine izin veren bir olgu olduğu konusunda Burrill'e katılmaktadır (2008). Bu tür video oyunları tarafından izin verilen çocukluğun sığınağı, yetişkini olgunluğun sorumluluğundan uzakta tutmakta, zaman ve mekan dışında eğlenceli ve

erkeksi paralel bir gerçekliğe izin veren yeni bir sahte ergen boyutuna götürmektedir. Bununla birlikte, video oyunlar yalnızca çocuklar için oyuncak olarak algılanmamalıdır. Bunlar, yetişkin erkeklik dünyasında ütöpik bir fantezi ve erkeğin sosyal, psikolojik ve entellektüel anlamda gerilemesine neden olan, aile görevleri ve sosyal sorumluluklarla belirlenen kadınsı bir gerçeklikten kaçabilmesine izin veren tekno-nostaljik makinelere dönüşmüşlerdir. Bu arada, video oyunlarının tümüyle erkek dünyasına özgü bir olgu olmadığını, 2012 verilerine göre dünyadaki tüm video oyunu oyuncularının % 40'ının kadın olduğunu da vurgulamak gerekli.

Bernardini sosyo-psikolojik bakış açısından sosyoekonomik bakış açısına doğru kaydığımızda, dünya video oyun pazarının son on yılda yüzde 10'un üzerinde büyüdüğüne, aynı dönemde Batı ekonomisinin de %2'den az bir oranda büyüdüğüne dikkati çekerken, 2010 yılında dünya çapında satılan oyunların sadece %17'sinin gerçekten yetişkin kitleye yönelik olduğunu altını çizmektedir. Bu bağlamda, yetişkinlerin medya çerçevesinde gitgide çocuksulaşmayı ve çocuksulaştırılmayı kabul ettikleri düşüncesi, dijital nesli de kapsamaktadır.

Çocuksuğun Greimas'a göre çözümlenmesi gerekse,

- **Özne:** Anlatının öznesi, aslında yetişkin olan ancak çocuk kalmayı, çocuksulaşmayı, çocuk yerine konmayı özleyen ve her fırsatta yetişkin kimliğinden çıkıp hatta ondan daha çok çocuk kimliğine sığınmayı seçen birey

- **Nesne:** Anlatının nesnesi, yetişkinlikten çıkıp yeniden çocuklaşabilmeyi bekleyen, nostaljik, çok şey bilen, arımsayan ancak bunları gereğince yaşayamamış, neşeli, umursamaz, sorumlulukları olmayan ve asla büyüme istemeyen yetişkinler

- **Gönderici:** Anlatıdaki eylemi başlatan, her eylemi çocuk gözüyle görmeye eğilimli yetişkinlere, rahatlayıp eğlenebilmeleri ve kendilerini iyi hissedebilmeleri için bu tür iletiler ve anlatılar hazırlayan her çeşit medya

● **Alıcı:** Bu eylemden yarar sağlayan, gönderileri bir çocuk heyecanı ile ele alan, takip eden yetişkinler kadar, onların bu takipçiliği sayesinde kar sağlayan medya üreticileri ve yöneticileri

● **Yardımcı:** Eylemin gerçekleşmesini sağlayan üçüncü şahıs ya da unsurlar, yeni ortaya konan iletiler, mecralar, anlatı kanalları, imgeler, göstergeler, dijital ve mobil uygulamalar

● **Köstek:** Eylemin gerçekleşmesini sağlamaya çalışan engeller, toplumsal, kültürel ya da coğrafi olumsuzluklar ya da kurallar olabileceği gibi, ağ, sosyal ağ, internet, bilgisayar gibi altyapı eksiklikleri ile, sosyo-ekonomik koşullar

Çevremizde görebileceğimiz medya ve dijital uygulamaların pek çoğu yetişkinlerin yaşayamadıkları çocuksuluklarını onlara yeniden geri kazandırabileceğini düşündükleri göstergeler, uygulamalar içermektedir. Örneğin, bir alışveriş merkezinde, ziyaretçileri belli bir mağazaya yönlendiren küçük, çocuksu ayak izleri, bilgisayar oyunları ve çizgi film, animasyon türünde üretilen yetişkin içerikleri bunlar arasında sayılabilir. Pek çok boş zaman etkinliği yetişkinlerin çocuksulaştırılması için tasarlanmıştır. Örneğin, lunaparklar, sirkler, spor etkinlikleri. İnsanların belli türde giysiler giyip (konsept tasarım) belli etkinlikler gerçekleştirdikleri durumlar da yine çocuksulaştırma adımları içinde yer almaktadır. Televizyon dizilerinden sinema filmlerine, tiyatrolardan konserlere kadar pek çok ciddi kurumun iletileri incelendiğinde çocuksulaştırılmış iletiler, anlatılar, reklamlar ve programlarla karşılaşabilmektedir.

“Kendime İyi Bak” Filminin Çözümleme ve Değerlendirmesi

Bu çalışma çerçevesinde incelenen “Kendime İyi Bak” filmi aslında yetişkin içeriklidir. Anlatının kahramanları Yeşim ve Emre bir süredir birlikte olan ve evlilik kararı alan, evlilik hazırlıkları yapan genç bir çifttir. Artık düğünlerine bir hafta kalmıştır ve son hazırlıklar devam etmektedir. Emre davetiyelerini vermek için üniversite yıllarındaki arkadaş grubuyla toplanır ve bu buluşmada eski defterler açılır. O gecenin sonra Emre geçmişe doğru içsel bir yolculuğa çıkar; bu durum

Yeşim'le olan ilişkisini de etkiler. Emre, tam da evlilik anifesinde hayatına dair sorgulamalara girer.

Bu çalışmanın temelini oluşturan bir yetişkin filmi "Kendime İyi Bak" aslında dram içerikli bir film olmasına karşın, daha sonra evlenmek üzere olduklarını anladığımız bir erkek bir kadın iki yetişkinin bir alışveriş marketinde alışveriş arabaları ile yarış yaptıkları bir bölüm ile başlamaktadır. Açılış sahnelerinde bu iki yetişkinin birbiri ile sürekli bir yarış içinde olduklarını, aralarındaki iletişimin süregelen bir 'meydan okuma' (challenge) savaşının etkilerini taşıdığını görürüz.

+ 0:09' dan 0:14'e kadar iki yetişkinin raflar arasında alışveriş arabaları ile koşup yarış yaptıklarını ve bu eylemleri ile oldukça eğlenediklerini görürüz. Bu koşuşturmaya eylemi erkeğin alışveriş arabasını bir standı çarpması ile son bulur, adam, bu çarpışmayı başka birinin görüp görmediğini anlamak için çaktırmadan etrafa bakınır.

+ 0:16' da arabasının üzerinde ayakları yerden kesilmiş bir şekilde koşmaya ve yarışmaya devam eden kadının ise bir zafer kazanmış olmanın neşeli çığlıkları ile erkeği ve arabasını geçtiğini görürüz.

+ 0:18' de adam 'tüh' dercesine sağ elini havaya kaldırıp indirir ve belli belisiz bir şey söyler, bu arada kadın, her iki ayağı da alışveriş arabası üzerinde halen ilerlemektedir.

+ 0:19' da kadın iki yumruğunu sıkıp havaya sıçrayarak geri döner ve bir çocuk mutluluğu ile "İşte bu! İşte bu! Ben kazandım!" der.

+ 0:23'te adam yine sağ elini kaldırarak bu kez umursamazlık ya da anlaşmazlık anlamına gelebilecek bir hareket yapar ve "Hadi be!" der.

+ 0:25'te kadın sorar: "Ne oldu Emre?" Sonra çokça gülümseyerek, çocukça bir neşeyle ve muzip bir biçimde sürekli (10 kez) tekrarlar: "N'oldu, n'oldu, n'oldu, n'oldu".

+ 0:32' de adının Emre olduğunu öğrendiğimiz genç adam gülümseyerek cevap verir: "Büyütmeye! Hiç yaklaşıyor mu ya! Şu hale bak ya! Koskoca kadınsın! Lavabo var bende lavabo! Araba o yüzden sağa çekiyor!"

+ 0:35'te kadın, "Ya! Zaten, hep bir joystick bozuk, hep bir raket delik, efendim, top sol ayağıma geldi" gibi bahaneler.

+ 0:44'de Emre: "Aşkım, bir biner misin! Allah aşkına bak, şu tekerlek fitifiti yapıyor göreceksin, gel bin!" der.

+ 0:47'de Yeşim yüzünü buruşturup inanmaz bir ifadeyle sorar: "N'apıyor tekerlek n'apıyor!"

+ 0:49'da Emre yanıtlar: "Fitifiti yapıyor Yeşim, gel bir bin!"

+ 0:52'de Yeşim, birden bir yetişkinin bir çocuğa yönelik ses tonu ve ifadesini takınarak: "Ay ben kıyamam, arabası fitifiti mi yapıyor-muş beni sevgilimin!" diyerek kendi arabasını bırakıp Emre'nin yanına gelir, yakınlaşır.

+ 0:58'de Yeşim Emre'nin saçlarını okşarken, Emre sorar: "Sevgilim, sen dalga mı geçiyorsun benimle!"

+ 0:59'da Yeşim ciddileşerek: "Saçmalama aşkım, niye dalga geçeyim ben senle!" der. Sonra, uzlaşmacı bir tavır takınarak, kolu Emre'nin omzunda "Sen söylesene benim arabam fitifiti yapıyor diye!" anlayış gösteren bir ekip arkadaşı rolüne bürünür.

+ 1:05'te Emre sol elini olumsuzluk anlamında yukarı doğru kaldırıp: "Ya Yeşim, bırak benimle dalga geçmeyi, kapatalım bu konuyu" deyip başını öte tarafa çevirir.

+ 1:08'de Yeşim, anlayışlı ve sokulgan bir tavırla: "Yerim ben senin o çemçik ağzını ama, yerim ama!" der.

+ 1:13'te Yeşim ani bir hareketle, Emre'nin şaşkın bakışları arasında arkasını dönüp avize reyonunun görevlisine seslenir: "Afedersiniz" Sonra Emre'den uzaklaşıp, ciddi bir tonda "Acaba sizde bu arabanın fitifiti yapmayanından var mı acaba!" diye sorarken, Emre'ye muzip bir bakış atar ve "bu bozuk sanırım" der.

+ 1:21 kulağında kulaklığı ile her an çevrimiçi durumda olan reyon görevlisi, gülümser bir şekilde hattaki arkadaşı ile konuşur: "İhsan bey, bizde bu arabanın fitifiti yapmayanından var mı!"

+ 1:22 Yeşim, mutlulukla Emre'ye dönerken, Emre "A abajur, sev-

gilim bak abajur, ben oraya gidiyorum” der ve arabasını sürerek uzaklaşır.

+ 1:28 Avize reyonu görevlisi, gülümseyerek önce gitmekte olan Emre’ye sonra da Yeşim’e bakarak “Malesef kalmamış” der ve sonra ekler “Bahçeköy şubemizde varmış ama!” Arkadan, reyon görevlisinin kulaklığından gelen seste, İhsan beyin “niye insanlar böyle fitifiti yapmayan arabalar istiyor ya” dediğini duyarız.

+ 1:33 Yeşim, çok ciddi bir yüz ifadesi ile ve ellerini müteşekkîr bir şekilde iki yana açarak, “Hanika!” der ve Emre’ye bakarak, “E, tamam, zaten yolumuzun üstü! Biz geçeriz” derken, Emre arka planda kimseye çaktırmadan neşeyle dans edip göz kırpmaktadır.

+ 1:40’ta Emre elinde bir abajur ile Yeşim’e gülümseyerek bakar ve “Var mıymış!” diye sorar.

+ 1:43’te Reyon görevlisi adam gülümseyerek, “Onda da indirim var!” diyerek yanıtlar.

+ 1:44’te Emre abajura bakarak “Ah, o zaman bunu da Bahçeköy’den alalım, yolumuzun üstü zaten” deyip abajuru yerine koyar, arabasını yavaşça kaydırarak reyon görevlisinin bakışları üzerindeyken koşarak yanşa devam eder.

+ 1:56’da Mutfakta yemek yapmakta olan Yeşim “Sevgilim sen ellerini yıka, yemek beş dakikaya hazır!” der. O arkasını dönüp masaya nihaleyi koyarken Emre masaya oturmaktadır.

+ 2:02 Emre sandalyesine yerleşirken, “Oooo, sultanım bugün neler yaptı acaba?” der.

+ 2:07’de Yeşim, tencereyi tezgahıtan alıp masaya yönelirken “Makarna” der

+ 2:09’da Emre, İtalyan aksanıyla tekrar eder “Makarna!”

+ 2:11’de tencereye eğilip yemeği koklayan Emre, coşkuyla gülümser ve “Oh!” der, aynı anda Yeşim de mutlulukla tencerenin kapağını açmaktadır.

+ 2:12’de Emre makarna servisi beklerken, çatalını kaşığınyı hazırlar ve “Makarna, sadece makarna yeter, ok, ok.” Der

+ 2:19'da ciddi bir yüz ifadesi ile Yeşim, bir eli masaya dayalı bir eli de belinde olacak şekilde, adeta bir meydan okuma havası ile "N' oldu, bakıyorum, beğenemediniz paşam!" der

+ 2:21'de Emre, "Ah, kızımız pek hamarat maşallah, bu İtalyan mutfağı galiba, son üç aydır makarnadan başka yediğimiz bir şey yok" darken, halen çatalını ve kaşığını havaya kaldırmış bir biçimde tabağına servis yapılmasını beklemektedir.

+ 2:30'da istifini hiç bozmayan Yeşim, "Üç kuruş para getirdiğini mi var be adam!" diyerek doğrudan Emre'nin gözlerine bakar.

+ 2:30'da Emre, kaşık ve çatal tutan ellerini masaya doğru indirerek gardını düşürür ve ellerindeki bırakarak sağ elini, kalbinin üstünde gezdirerek "Hiii, çıt çıt çıt" der.

+ 2:34'de Emre, "Kalbim kınldı, ben mama'mın evine gidiyorum, Arrivaderci amore" dersen, Yeşim onun omzunu tutarak durdurmaya çalışır

+ 2:38'de Yeşim, "Hayır, arkandan ağlanm" darken, kalkıp giden Emre'nin sandalyesini yerine yerleştirir.

+ 2:40'da Yeşim, "Gel buraya diyerek Emre'nin arkasından giderken, kamera bize aslında halen yapı markette olduklarını ve Emre'nin lavaboyu taşıdığı alışveriş arabasının yanına gittiğini göstermektedir.

+ 2:41'de her ikisi de yeniden arabalarının başına geçen Emre ve Yeşim, yine marketin içinde koşturmaya başlarlar.

+ 2:48'de Emre kendini bir yatağın üzerine atar ve gözlerini kapatır.

+ 2:53'te Yeşim, alışveriş arabası ile yatağın yanından geçmekteyken birden durur ve "Ah, bana bunu da mı yapacaktın!" der.

+ 2:56'da Emre, yatakta doğrulur, yüzü Yeşim'e bakar şekilde onun ne dediğini anlamaya çalışırken Yeşim'in sessizce bir baş hareketi ile gösterdiği tarafa doğru bakar. Arkasında yaşlı bir kadın yatağın diğer kenarına oturmuş, yatağı denemektedir.

+ 3:01'de Emre ses çıkarmadan gülmeye çalışırken, Yeşim'in yüzünde yine bir zafer kazanma edası vardır.

+ 3:04'de Emre, kucağına yastığı alıp sanılarak, "Tatlım, açıklayabilirim" darken Yeşim, gerçekten ihanete uğramış bir kadın edasıyla "Neyi açıklayacaksın, neyi, ben gidiyorum!" der.

+ 3:08'de Yeşim, alışveriş arabasına iki eli ile ve daha sıkı sanılarak, küstah bir biçimde başını yukan doğru kaldırır ve "Annemin evine!" der.

+ 3:10'da kucağında yastığı olduğu halde Emre, "Ama, ama, ama, aşkım, aşkım" diye onun ardından bakarken, yatağın diğer yanındaki yaşlı teyzeye yaklaşmıştır. Kadın, tıpkı salıncaktaki bir çocuk gibi yatağın üstünde sallanmaya devam etmekte ve Yeşimle Emre'nin diyaloglarına şahit olmaktadır.

+ 3:17'te Emre sesini ilk defa yükselterek ve daha ciddi bir tonda "Yeşim!" diye seslenir.

+ 3:24'de Emre Yeşim'i çocuk oyuncakları reyonunda, çocukların deniz kenarında birbirlerini ıslatmak için kullandıkları pompalı su tabancalarından biri ile oynarken görür. Onun kolunun altında da renkli koltuk minderleri bulunmaktadır. Sırtında bir raket olduğunu görürüz ve diğer eliyle bir rüzgar gülünü almak için uzanır. Sonra bunu alıp gerçek bir çiçekmiş gibi koklayıp içine çekerek sarı saçlı pembe giysili bez bebeği ile oynamakta olan Yeşim'e uzatır. Yeşim halen başı yukarıda, burnu havada bir duruş sergilemektedir.

+ 3:35'te Yeşim, koluyla iterek "İlh" der, elindeki bebeği Emre'ye doğru sallayıp yaklaştırarak "Tükür kızım babanın suratına!" der.

+ 3:41'de Emre elindeki herşeyi oyuncak standına fırlatıp atar, Yeşim'in bulunduğu yönün aksi tarafında bakar ve "Hii, bot!" diyerek, koşarak oradan uzaklaşır.

+ 3:45'te Yeşim, iki eli ile tutmakta olduğu bez bebeği iyice kendisine yaklaştırmış, adeta sarılmıştır. Sonra bebeğini yüzüne gülümseyerek bakar ve birden ciddileşir.

+ 3:57'de halen bebeği tutmakta olan Yeşim'e yaklaşan kamera onun bebeği oyuncak standına koyduğunu ve iç çektiğini gösterir. Emre'nin gittiği tarafa doğru bakan Yeşim, onun bulunduğu tarafa doğru gider.

Bir sonraki sahnede, Emre'yi koltukta uzanırken, Yeşim'i de onun yanında yere oturmuş, sehpa da düğün yemeğine gelecek misafirleri hangi masalara oturacağını planladığı kağıtlarla götürür. Kimin kimle oturacağını konuşurlarken, ortak arkadaşları hakkında da muzip oyunlar kurduklarına şahit oluruz.

Bulguların Greimas'ın Göstergebilimi Bağlamında Değerlendirilmesi

Yaşlanmanın eğlenmekten vaz geçmek anlamına gelmediği günümüzde, medyanın geleneksel toplum kültürü için üretmiş olduğu yetişkin anlatılarının bugünün çocuklarının ve yetişkinlerinin hep birlikte anlayabilecekleri yeni anlatılarla yer değiştirdiği açıkça görülmektedir.

Bu çerçeveden bakıldığında, "Kendime İyi Bak" kategorik olarak yetişkinlere yönelik bir film ve sevginin, aşkın, ilişkinin sorgulandığı yetişkin hayatından bir kesit sunmaktadır. Özetle, "aşkın farklı hallerini, iki kadın ve bir erkeğin etrafında, incelikle ve akl almaz bir fedakarlıkla ören filmde Aslı Tandoğan, Begüm Bingören ve Çağdaş Onur Öztürk başrolde. Emre (Çağdaş Onur Öztürk) ve Yeşim (Begüm Bingören), düğünlerine bir hafta kala yoğun bir hazırlık içerisindeyken, Emre düğün davetiyelerini vermek için arkadaşlarıyla buluşur ve burada öldüğünü öğrendiği eski sevgilisi Begüm'ün (Aslı Tandoğan) tekrar hayatına girmesiyle aklı kaşır. Bu yüzden, Yeşim'le arası açılmaya başlar. Üstelik Begüm bu kez yanında Emre'nin hiç bilmediği sırları ve sürprizleri de getirmiştir. Tam evlenme arifesinde, biri geçmişte biri de günümüzde aşık olduğu iki kadının arasında kalan Emre'yi hiç tahmin etmeyeceği bir sınav beklemektedir (<https://boxofficeturkiye.com/film/kendime-iyi-bak-2012170>). Filmde bir çocuk imgesi de bulunmaktadır. Ancak bu çocuk, film boyunca görünmez ve etkisiz konumdadır. Yalnızca belli sahnelerde, bir iç geçirme ile, elde tutulan bir bebek ile ya da bir cümle ile eksikliği hissedilen bir çocuk imgesidir bu. Filmin sonunda aslında Yeşim'in bir çocuğu ol-

mayacağını anlarız. Bu bilgi, filmin algılanışını, yorumlanışını farklılaştıracak bir bilgidir aslında. Çünkü o zaman tüm bu gülmece ve eğlenceler, oyunlaştırılmış eylemler, aslında Emre'nin de Yeşim'in de hem yaşamadıkları çocukluklarının bir öcü hem de hiç birlikte yaşamayacakları çocukları ile ebeveynlik hallerinin bir yansımasıdır belki de!

Eyleyenleri çözümleme girişiminde, ilk olarak Emre'nin (Özne) Yeşim'le (Nesne) evlenme yolunda olduğunu gördük. Hatta, filmin başlangıcındaki 5 dakikaya yakın bir bölümü, yapı market alışverişini içeren bölümde çiftin yukarıda anılan çocuksulaştırma ethosuna uygun davranışları izlerken uyum olduğunu düşündürecektir. Filmin geriye dönüşlerinde karşımıza çıkan eski sevgili Begüm (Gönderici) onulmaz hastalığı nedeniyle ölmeden önce, Emre ve Yeşim'in ve de Emre'den olan kızının (Alıcılar) bir araya gelmesini sağlayacak gizli bir plan yapmıştır. İzleyicinin filmi izlemeye başlamasından çok önce Begüm'ün planı (Yardımcı) devreye girmiştir ve film sürecinde hedefine yönelir ama çeşitli duygular ve toplumsal yargılar (Köstek) engel olacaktır. Arzu ekseninde Emre ve Yeşim'in birbirlerine yönelik ilgi ve arzulanna Begüm'ün onların beraberliğini amaçlayan arzusu eklenir. Greimas'ın bakış açısının önemi bir kez daha gündeme gelir. Öyküde prens ve prenses karşılaşacaktır belki ama, onların birbirine karşı olan tepkilerinin birleşme mi yoksa ayrılık mı getireceği konusu bekleyip görmeyi gerektirmektedir.

Arzu Eksen	• Özne: EMRE • Nesne: YEŞİM • Birleşme - Bağlanma - Ayrılma
İletişim/Güç Eksen	• Yardımcı: BEGÜMÜN PLANI - MEKTUP • Engelleyen Köstek: DUYGULAR - ONYARGILAR TOPLUMSAL KURALLAR • Başarı/1. Başarısız
Bilgi/Amaç Eksen	• Gönderici: BEGÜM • Alıcı: BEGÜM VE EMRE'NİN KIZI • Yaratılabilecek: BEGÜMÜN ANNESİ

Şekil 4: Kendime İyi Bak - Anlatının Karşıtlıklar Eksen

Begüm'ün bu arzusunu gerçekleştirmek için devreye soktuğu itinalı planının sıradan günlük gerçekler karşısındaki gerçekleşme mücadelesi, temel olarak anlatının güç eksenini oluştururken, iletişim ve güç eksenindeyse Begüm'ün Emre'yle sahip olamadığı aileyi kurma isteğinin Emre, Yeşim ve kızı tarafından kurulan aileyle gerçekleştiğinin izleyici tarafından anlaşılması yatar.

Greimasçı çözümlemeyle izleyicinin önüne serilen bu yapının Barthes'ın iki anlamlandırma düzeyinden öncelikle düzanlama yakın düştüğü söylenebilir. Çünkü, Greimasçı çözümlemenin izleyiciyi karşı karşıya bıraktığı görüntü, anlamın çoğulluğuna bir yere kadar katkıda bulunmakta, yalnızca ilk bakışta farkedilmesi kolay olmayan bir yapıyı daha görünür bir biçimde ortaya çıkarmaktadır. Oysa, Barthes'ın yananamları kucaklamaya çalışan yaklaşımı yardımıyla gözümüzün önünde bambaşka bir dünya algısı belirir: Bu, kahramanlardan Begüm'ün ölümünden önce kurguladığı, diğer bütün ana karakterleri ve biz seyircileri de içine alan bir oyundur aslında. Katılmak için çocuksu bir masumiyet gerektiren, katılımı kolaylaştırmak içinse, seyircinin yadırgamayacağı bir 'çocuksulaştırma' sürecini devreye sokan bu oyun, bir diğer yandan Castells'in deyişiyle 'gerçek sanallığın' mükemmel bir örneğidir. "İnsanların maddi gerçekliği tümüyle ele geçirilip, sanal bir görüntü ortamına sokulmuştur. Bu hayaller dünyasında, görüntüler sadece sahnede görünmekle kalmaz, deneyimin kendisi haline gelirler" (2000: 373).



Şekil 5: Kendime İyi Bak: Söylem - Öykü ve Anlatım Edimi Eksenli

Filme, bir de Genette'in değerlendirmeleri ışığında bakıldığında, söylem, temel olarak Emre ile Yeşim'in evlenmesini kapsamaktadır. Bu uzun bir süreçtir çünkü içinde önceki yaşanmışlıklar ve hayal kırıklıkları, gelecek umutları ve umutsuzluklarını da barındırmaktadır. Öykü evlilik alışverişi ve davetiye listesinin hazırlanması gibi detaylarla başlar ancak olayın gerçek boyutları filmin 41. dakikasından sonra (filmin % 45'i geçtikten sonra) gelişmeye açılır, tekrarlar ve dönüşler ile, yeniden anlamlandırmalar ve gerçeğin aranışı ile devam eder.

Anlatım edimi, olayların izleyiciye kronolojik bir sıra ile verilmesinden kaynaklıdır. Bu aslında, alıcısı kendisi olan bir mektubun çok zaman sonra eline geçecek bir biçimde postalanması gibidir. Emre'nin Yeşim'e ulaşma çabaları çerçevesinde önce kendisini ve yaşadıklarını tam olarak keşfetmesi ve anlamlandırması, yaşama yeniden konumlandırması gerekmektedir. Tüm bunların dışında, anlatım edimi bilinmeyen bir anlatıcıyı, Begüm'ün annesini de kapsar. Eski Üniversite günlerine, ilk gençlik çağlarına kadar geri gitmiş olan Emre, Begüm'ün de o dönemlerine, hatta çocukluğuna kadar gidebilmek ister ve onun odasını görmek ister. Bu odadan yeni bir çocukla, olmasın hiç düşünmediği, varlığından haberdar bile olmadığı kendi çocuğu ile birlikte çıkacaktır. Anlatım ediminin etki düzeyi çok yüksektir.

Filmin, yalnızca sinema izleyicileri tarafından değil, belki de daha çok özel televizyon ve sinema kanalları ile kablolu televizyon ve özel aboneliğe çalışan diğer kanallar üzerinden izlenmiş olması çok daha geniş bir kitleye ulaştığı anlamına gelebilir. Bunun yanı sıra, film karakterlerinin yaş itibarıyla, genç-yetişkinler olması son derece önemlidir. İşlerinin güçlerinin başında olan, kariyer, ünvan ve mevki sahibi, amaçlarını ve kendilerini bir anlamda gerçekleştirmiş bireyler film karakterleri olarak görünmektedir. Dolayısıyla bu bireylerin artık, yaşamadıkları ya da yaşamaya henüz fırsat bulamadıkları mutlu bir dünyaya geçiş yapmalarının tam da sırasıdır. Bu, çeşitli sorunlar nedeniyle yaşamadıkları çocuklukları, gençlikleri olabileceği gibi, es-

kiden parasızlık nedeniyle alamamış olduklarına duyulan bir çeşit açlık, özlem ya da tüketme hırsı olarak değerlendirilebilir.

Tüketim kültürünün biçimlendirdiği ve dayattığı bu çeşit kimlikler, genellikle hızlı ve sürekli alışveriş eden, moda ve marka tutkunu, kendini ve çevresini sürekli değiştiren insanlar olarak medya anlatılarında kahramanlaştırılan tiplerdir. Hızlı yükselişleri nedeniyle artık diledikleri her şeyi yapabilme özgürlüğüne sahip olan bu tipler, izleyen kitleler için bir modelleme aracı ya da özdeşleşme nesnesi olarak konumlandırılmaktadırlar. Dolayısı ile bu çeşit metinler, Greimas'ın eyleyen odaklı yaklaşımını, 'eyleyen-izleyen-eyleyen' olarak bir sarmala dönüştürme noktasında son derece etken roller üstlenmektedirler.

Filmde kırklı yaşlarda olmalarına karşın halen çocuksu davranışlar sergileyen kahramanlar, örneğin, üniversite arkadaşlarının bir araya geldiği toplantıda da 'eski günlerdeki gibi' kavramına uygun davranışlar sergilemektedir. Bu geçmişe duyulan özlem, yaşanmış ya da hiç yaşanmamış bir dönemin özlemini taşımaktadır. Bu çalışmada, filmin içindeki çocuksulaştırma örnekleri Greimas'ın eyleyen modeline uygun biçimde çıkarılarak bunların gerçek yaşamdaki göndermelerinin neler olduğu/olabileceği tartışılmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında, filmin açılışının bir büyük alışveriş merkezinde gerçekleşmesi oldukça önemlidir. Çünkü, günümüz bağlamında alışveriş merkezleri, eski dönemin lunaparkları, sirkleri, gibi bir eğlence toplumu ile özdeşleştirilmekte, boş zaman etkinliklerinin sergilenebileceği bir atmosfer sunmaktadır. Emre ile Yeşim de sanki çarpışan arabalara binmiş gibi aslında yapılmaması gereken bir şeyi yaptıklarının farkında ancak bundan büyük bir zevk alarak yaramazlık yapmaktadırlar. Burası, tümüyle sorumluluklardan kaçılacak, herhangi bir şeyi gerçekten satın almaya gerek kalmadan satın almış gibi yapılabilecek bir yerdir. Herşeyi alıp, sonra da bırakabilme özgürlüğünüzün bulunduğu bir alandır. Beğendiklerinizi deneyimleyebileceğiniz ve sonra arkanıza dönüp gidebileceğiniz bir boş zaman

geçirme merkezi. Aslında Emre ile Yeşim de bu alanda bulundukları sırada bir anlamda küçük çocuklar gibi evcilik oynamakta, kendi ilişkilerini sınamakta, birbirleri ile birlikte yaşayıp yaşayamayacaklarını anlamaya çalışmaktadırlar. Bu noktada günümüzün evlilik kurumu, neredeyse bir alışveriş merkezinden satın alınabilecek bir ilişkiye dönüştürülmüş durumdadır. Ancak, filmik gerçekliğin başka bölümlerinde de bu bakış açısı vurgulanmaktadır. Sonuçta Emre, Yeşim’le, kendisine bir internet sitesinden gelen davetiye sayesinde tanışmıştır. Geçmişin, görücü usulü evliliklerini yerini alan bir bakış açısı ile, günümüzde pek çok kişinin internet sitelerinden eş seçerek evlenmesi gibi işleyen bu yeni dijital çöpçatanlık sistemi, oldukça etkili görünmektedir. Bireyler hakkında kullandıkları programlar ve uygulamalar aracılığı ile oldukça yoğun bir veri tabanı oluşturan dijital çöpçatanların önerdikleri eşleşmelerin oldukça önemli bir kısmının mutlu sonuçla bittiği bilinmekte.

Çocuksulaştırmanın basamaklarına bakılacak olduğunda, filmin tamamının incelenmesi çok yoğun bir veri tabanı ve çözümleme gerektireceğinden filmin ilk beş dakikası içindeki eylemlere ve göstergelere odaklanılması daha sağlıklı görünmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, çocuksulaştırma belirtisi olarak değerlendirilebilecekler eylemlerden biri “Normalleştirme” dir. Bu bağlamda, örneğin Emre ile Yeşim’in bir alışveriş marketinde çılgınca koşup oynamaları ve bunu normalleştirmeleri, hatta başka üçüncü şahısları da bu oyuna katmaları değerlendirilmelidir. Reyon görevlisinin sohbe katılması, yatağı deneyen yaşlı kadının oyunun bir parçası haline getirilmesi, küçük bez bebeğe ailenin kızı kimliğinin sunulması gibi aslında son derece saçma görünen pek çok davranış ve eylemin normalleştirildiği görülmektedir.

Bir başka çocuksulaştırma özelliği “Tüketim alışkanlıklarını biçimlendirme” dir. Bu bağlamda, insanların çoğunun isteyebileceği ama belki de alamayacağı şeylerin alınabilir, erişilebilir olduğunun gösterilmesi son derece önemlidir. Baudrillard’ın “tüketici toplumu” nun üretimi ve sürekli yeniden üretimi öngörmesi önemlidir. Böylelikle,

belki de toplumun maddi altyapısının sürekli genişlemesini besleyen ve ateşleyen “ihtiyaçlar” sistemini ayakta tutmak mümkün olacaktır. Böylece sosyopsikolojik açıdan toplumun sistematik olarak satınalma motivasyonunu sürekli kılmak mümkün olabilir. Bu bakış açısıyla Baudrillard’ın sözünü ettiği tüketici toplum tek bir şeye yol açmaktadır. Amaç yalnızca “istekleri canlı tutmak” değil, asla tatmin etmemektir (Baudrillard, 2016).

Örneğin, “fitifiti yapmayan bir arabanın Bahçeköy şubesinde olması” insanların oraya gitme özgürlüğü olduğunu vurgulamakta ve önerilen yeri cazip kılmaktadır. Abajurların indirimde olması, aslında oyuna verilen kısa aranın bile tüketim bağlamında kullanılması anlamına gelmektedir. İnsanların evlilik öncesi alışverişlerinde lavabo almaları, bu tür yapı teknik işleri kendilerinin yapabileceği şeklinde yorumlanabilir ve diğer izleyicileri de bu yönde düşünmeye itebilir. Kısacası, filmde geçen joystick, raket, abajur gibi her bir kavram, sözcük ya da minder, bot, rüzgar gülü gibi satın alınabilir görünen her ürün izleyiciler karşısında görücüye çıkmıştır aslında.

Sonuç

Çocuksulaştırma kavramı, medya bağlamında özellikle 21. yüzyıl görsel anlatıların ortaya çıkmaya başlayan bir nitelik taşır. Yeni medya dinamikleri, bir yandan yetişkinlere ağır yükler, sorumluluklar yüklerken, bir diğer yandan yetişkinlerin çocuksulaştırılması işlevini de üstlenmiş görünmektedir. Çocuksulaştırma, kimin çocuk yerine konulduğuna bağlı olarak farklı kavramlar ve anlamlar yüklenebilir. Kadınların, erkeklerin, yaşlıların, toplumun, kültürün, üniversiteli gençlerin ya da başka grupların çocuksulaştırılması, onların bir şekilde aldatılması, çocuk yerine konulması ve hak etmedikleri tutum, yargı ya da davranışlarla karşılaşmaları şeklinde değerlendirilmektedir. Yeni medya dinamiklerinin getirmiş olduğu “Geçişimli Medya” (Trans-medya) uygulamaları, toplumun hemen tüm üyelerinin artık yaşamı bir oyun gibi algılamasına ve oyun oynama sırasında aldıkları hazzı almasına odaklanmış durumdadır.

Çocuksulaştırmanın önemli ölçütlerinden biri "Toplum içindeki davranış biçimlerini oluşturma" dır. Ancak bu davranış modelleri git-gide insanların ve kuralların "hiçe sayılması" umursanmaması ile yer değiştirmektedir. Yapılan eylemden başkalarının rahatsız olup olma-yacağı ya da bu eylem karşısında ne hissedebileceği sorgulanmaz. Bu tip davranışlar sorumluluk içerdiği için, çocuksulaştırmanın en önemli özelliği yani sorumluluklardan kaçma eylemi uygulanır.

Çocuksulaştırma, beraberinde gerçek ya da yapay, sanal ya da düş-sel neşe, mutluluk anları getirmektedir. Bu tür kavramların insanlar daha dinç, daha dinamik hale getirmeleri söz konusudur. Böylelikle karşımıza dinç yetişkinlik ve çocuk yetişkinlik (kidult) gibi kavramlar çıkartmaktadır.

Gerek daha çok dijital oyunlarla ve yeni medya ile ilintilendirildiği için olsun, gerekse bu tip tutum ve davranışlar yetişkinlere daha cazip ve daha eğlenceli görüldüğünden olsun, yaşamın sürekli bir meydan okuma (challenge), bir yarış ya da mücadele ile değerlendirilmesi, kar-şılığında da, sürekli tetiklenen ve dozu artan bir rekabet ve kazanma hırsı olması çocukça bir yarış ya da iddiayı sürekli gündemde tutar. "Şimdiki hedefimiz şu" misali sürekli bir mücadele ortamı sunar: Emre ile Yeşim'in alışveriş arabalarına 'binerek' birbirleri ile yarışma-larının hiçbir anlamı ve amacı yoktur aslında ama çok eğlenirler. Ge-nellikle çocuksulaştırılan bireylerin erkekler olması nedeniyle bu yarış Yeşim'in kazanması da anlamlıdır aslında. Çocuksulaştırılan kitlede kadın erkek çekişmesi genellikle yer almaz. Çünkü bu anlamsız ya da nedensizdir. Öncesi ve sonrası yoktur.

Çocuksulaştırma eylemleri, bir çocuğun gözünden değerlendiril-diğinde, yalnızca kendisinin yaptığı eylemlerden oluşmaz. Yani ey-lemi bireyin kendisinin yapması değil aynı zamanda, karşı tarafın yapmasının sağlanması da son derece önemlidir. Örneğin çocuğun güzellikle ya da ağlayarak anne babasına oyuncak aldırması gibi, asıl eyleyen, ettiren bir konuma taşınmaktadır. Ancak, çocuksulaştırma noktasında bunu yaptıran bir yetişkin olduğunda, aslında, başkala-

nının eylemlerini kontrol eden, daha güçlü bir konum gündeme gelmiş oluyor. Örneğin, bilgisayar oyunlarında kendi avatarınızın rakibinizin avatarını yenmesi gibi. Bu açıdan değerlendirildiğinde, örneğin Emre Yeşim'in yemek pişirmesini izleyip, masaya oturup eline çatal bıçağını alıp gerçekten makarna yiyecekmiş gibi beklediğinde tüm bu eylemleri Yeşim'e yaptırtabildiği için mutluluk duymaktadır.

Çocuksulaştırmanın özelliklerinden biri olan beden dili ile konuşulan dil arasında geçişlerin olması ve birinin diğerine dönüşmesi oldukça sık rastlanılan bir durum. Örneğin, Emre'nin yarışı kaybetmesi karşısında Yeşimin ona küçük bir çocukmuş gibi konuşmasının bir yandan Emre'nin çocuksu halinden, diğer yandan arabasının tekerleğinin bozuk olmasından bir başka açıdan da Yeşim'in çocuk isteğinden kaynaklandığı söylenebilir. Tam da bu noktada, önce oyuna kendini kaptıran ve çocuksulaşan sonra da gerçekliği algılayıp ve Yeşim saçlarını okşarken, Emre sorar: "Sevgilim, sen dalga mı geçiyorsun benimle!" Yeşim de dalga geçmediğini 'iddia edebilmek' için reyon görevlisine yeni ve bozuk olmayan bir araba olup olmadığını sorar. Çocukça konuşmaların (prattle, hypochorism) çocuksulaştırmaya yardımcı olması ve sıklıkla kullanılmasını gerektirir bu geçişme.

Elbette, çocuksulaşma söz konusu olduğunda yapılan medya seçimleri deson derece önem kazanmaktadır. Örneğin, bu filmin türünden de söz etmek gerekli: Neden romantik komedi! Çünkü insanlar rahatlamak, istediklerini, özlediklerini görmek, doğrulanmak, onaylanmak için bu tür filmleri izlemeyi seçiyorlar. Film türleri içinde en çok izlenen film türü denilebilir. Ayrıca, film tek başına değil, toplumsal bir çerçevede izlenen bir ürün olduğundan, film izleyicilerinin de eşler, kız-erkek arkadaşlar çerçevesinde daha geniş bir izleyici kitlesi olduğu belirgindir. Dolayısı ile sözü edilen eyleyen - izleyen - eyleyen döngüsü, bu bağlamda da kendini göstermekte. Filmdeki örnekleri izleyen çiftlerin benzer davranışlar sergileme ihtimali çok yüksek. Bu bağlamda, yalnızca tüketim nesneleri değil, soyut düşünme ve davranış kalıpları da birer tüketim nesnesi gibi algılanıp, benimsenmekte

ve başkalanna aktarılabilen bir özelliğe kavuşabilmektedir. Hatta bu durum, örtük bir referans olarak görülerek, bireylerin birbirleri ile ortak kesişim noktalarını açığa çıkartan ifade biçimleri olarak değerlendirilebilmektedir. Bunun, görünmez bir ekonomiye dönüşmesi de söz konusudur. Örneğin, karşılaşan iki genç kızın birbirlerini kabaca değerlendirdikten sonra, birinin gidip arkadaşında gördüğü rimeli, diğennin de örneği ayakkabıyı satın alması söz konusu olabilir.

Son olarak vurgulamak gerekir ki, filmler, akan görüntüler, müzik, sesler, eylemler, kültürel özellikler, düz anlamlar, yan anlamlar, olay örgüleri, kronolojik sıralar ya da seçimsel anlatı edimleri barındırabilen, sayısal ya da dijital içine girebileceğimiz ya da dışında kalabileceğimiz açık metinler olmaları nedeniyle çok farklı biçimlerde ele alınabilir, okunabilir ve çözümlenebilirler. Bu metinlere “çocuksulaştırma” kavramı çerçevesinde bakıldığında elde edilebilecek çok fazla veri ve bu verilerin de yorumlanabileceği çok farklı kuramsal ve uygulamısal bakış açıları bulunmaktadır. Bu çalışmada “Kendime İyi Bak” filmi çerçevesinde Greimas, Barthes, Genette gibi kuramcıların bakış açısından göstergebilimsel bir çözümleme yapılması amaçlanmıştır. 21. Yüzyıl görsel anlatılarında yetişkinlerin Çocuksulaştırılması kavramının hem bu metin bağlamında hem de gelişen ve değişen yeni medya dinamikleri bağlamında daha sıklıkla karşımıza çıkacağı öngörülen, daha derin araştırılması gereken bir sosyal, psikolojik, ekonomik, kültürel bir olgu olduğu görülmektedir.

DOĞAYA KARŞI İNSAN: MELANCHOLIA FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Abdülkerim Tunç¹

Özet

Bu çalışmada Lars Von Trier'in *Melancholia* filmi, göstergebilimsel yöntem üzerinden incelenmektedir. 19.yüzyılın sonlarında dilbilim kökenli çalışmalardan hareketle ortaya çıkan göstergebilim, insanların iletişim kurmak için ürettiği hemen her şeyi gösterge dizgeleri üzerinden ele almaktadır. Kurulan şema vasıtasıyla incelenen bütün üretimlerdeki örtük anlamlar ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Lars Von Trier, dünya sinemasının en provakatif isimlerinden biri olarak görülebilir. Yıllar içinde çektiği birçok kışkırtıcı filmün yanı sıra aykırı kişiliği ve söylemleriyle de ön plana çıkmaktadır. Yapılan çalışmada öncelikle göstergebilimin tarihi ve kuramsal çerçevesi incelenmiş, sonrasında göstergebilimin sinemayla ilişkisi üzerinde durulmuştur. Lars Von Trier'in yaşamı ve filmografisi kısaca incelendikten sonra, 2011 tarihli *Melancholia* isimli filmi göstergebilimsel yöntem vasıtasıyla çözümlenmiştir. Seçilen başlıklar üzerinden filmdeki öne çıkan göstergeler be-

1- Beykent Üniversitesi, Sinema Televizyon Bölümü, Araştırma Görevlisi.

lirlenmiştir. Yapılan inceleme sonucunda yönetmenin anlatısını insan-doğa, akıl-duygu, inanç-düşünce gibi karşıtlıklar üzerinden kurduğu ve bu karşıtlığı çoğunlukla karakterler üzerinden aktardığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Lars Von Trier, *Melancholia*.

Giriş

Göstergebilimin geçmişi antik çağlara kadar dayandırılsa da bu alandaki kuramsal çalışmalar ilk olarak 19.yüzyılın sonlarında ortaya konmuştur. Dilbilim kökenli bu çalışmalar zamanla başka alanlarda da kullanılmış, özellikle 1950'lerden itibaren göstergebilimin çalışma ve uygulama sahası iyice genişlemiştir. Göstergebilim, insanların arasındaki her türlü iletişim ve üretim yöntemini gösterge dizgeleri üzerinden ele alarak çözümlemektedir. Sinemanın da kendine ait bir iletişim dili olduğu göz önüne alınırsa, göstergebilimin film incelemelerinde de sıklıkla kullanılan bir alan oluşu şaşırtıcı değildir.

Lars Von Trier, yalnızca Danimarka'nın değil, dünya sinemasının da en tartışmalı isimlerinden biridir. Büyüdüğü aile ortamı, çocukluğunda ve gençliğinde yaşadıkları, onun aykırı karakterinin oluşmasında etkili olmuştur. Okul yıllarından itibaren otoriter kurumlar ve tavırlarla sorun yaşayan Lars Von Trier'in, hemen her zaman muhalif ve olay yaratan söylemlerin altında imzası olmuştur. Ailesinin de etkisiyle çocuk yaşlardan itibaren genel olarak sanatla, özel olarak sinemayla ilgilenmiş, kısa ve uzun metrajlı birçok film çekmiştir. Kendine özgü dili ve uluslararası anlamda yakaladığı başarılarla sinema dünyasında önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Bu çalışmayla Lars Von Trier'in *Melancholia* (2013) filminin göstergebilimsel yaklaşımla çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda öncelikle göstergebilimin ortaya çıkışının tarihi kısaca incelenecek, kuramsal çerçevesi belirlenerek sinema alanındaki kullanımına değinilecektir. Ardından Lars Von Trier'in yaşamı ve kariyeri üzerinde

durulacak, son olarak da yönetmenin *Melancholia* filmi belirlenen yöntemle ele alınacaktır. Doğa ve insana dair kışkırtıcı bir dil kullanılan bu film, yönetmenin “bunalım üçlemesi” olarak adlandırılan serisinin *Antichrist* (2009)’den sonraki ikinci filmidir. *Melancholia* filmi, anlamın daha kolay ortaya çıkabilmesi için belirlenen başlıklar altında incelenecektir. Yönetmenin filmde kurduğu doğa-insan, akıl-duygu, inanç-düşünce gibi karşıtlıklar üzerinden bir çözümleme yapılması planlanmaktadır.

Göstergebilim

Göstergebilimin Kısa Tarihi

Göstergebilimin köklerinin dayandırılabilceği ilk görüşler oldukça eski zamanlara, antik çağa dayanmaktadır. Bu dönemde bir göstergeler dizgesi olan dil üzerine farklı görüşler öne sürülmüş, Stoacılar gösterge üzerine çalışmalar yapmışlardır. Ortaçağdaki skolastik felsefe düşüncesinde de anlamı ortaya çıkarma biçimleriyle ilgili düşüncelere rastlanmaktadır (Rifat, 1998: 113). İngilizcede *Semiotics*, Fransızca *Semiotique* ve *Semiologie*, Almanca *Semiotik* sözcükleriyle Avrupa dillerinde karşılık bulan göstergebilim teriminin kökeni, Eski Yunanca “gösterge, işaret” anlamına gelen *semeion* sözcüğüne dayanmaktadır. Bu dilde, daha çok tıp alanında hastalıkların belirtisi için kullanılmıştır. İngiliz filozof John Locke, göstergeleri çözümleme öğretisini *semeiotike* şeklinde isimlendirmiştir. Sonrasında Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce, *semeiotic* terimini kullanmıştır (Erlman Akerson, 2016: 49-50). İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ise göstergelerin toplum yaşamı içindeki konumunu inceleyecek bir bilim öngörmüş, bunu da göstergebilim (*sémiologie*) olarak adlandırmıştır. Saussure’e göre kurulması gerekli olan göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu ve hangi yasalara bağlandığını açıklayacaktır. Hatta göstergebilimin bulunduğu yasalar, onun bir bölümü olan dilbilime de uygulanabilecektir (Saussure, 1998: 46).

Saussure ve Peirce'tan sonra da bu yeni bilim dalının isimlendirilmesi üzerine tartışmalar yürütülmüş, sonuç olarak genel olarak kabul gören *semiotics* teriminde uzlaşmıştır. Türkiye'de 1960'larda betibilim, imbilim gibi karşılıklar, sonrasında yerini göstergebilim terimine bırakmıştır (Erkman Akerson, 2016: 50).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki dönemde, bilimsel alandaki yöntemlerin gelişmesi ve çeşitlenmesi, göstergebilim alanındaki çalışmalar da artırmıştır. Fransa'da Algirdas Julien Greimas, Gérard Genette, Roland Barthes gibi isimlerin incelemeleri ön plana çıkarken; Amerika'dan Thomas Albert Sebeok, Paul de Man, Geoffrey Hartman gibi araştırmacılar göstergebilim ve yazıbilime dair çalışmalar yapmıştır. Sovyetler Birliği'nde Yuri Mihayloyiç Lotman, İtalya'da Umberto Eco, Almanya'da Max Bense gibi isimler de söz konusu alana katkıda bulunmuşlardır (Rifat, 1998: 126-147).

Görüldüğü üzere Saussure ve Peirce ile kuramsal olarak başlayan dilbilim kökenli göstergebilim çalışmalarını, kısa zamanda birçok ülkeden araştırmacının ilgisini çekmiş; başka dalların da göstergebilimin sahasına dâhil edilmesiyle disiplinler arası bir çalışma ortamı doğmuştur. Yalnızca yazılı metinler değil; filmler, resimler, mimari yapılar, reklamlar gibi görsel ve yazınsal birçok farklı konuda incelemeler yapılmıştır.

Göstergebilimin Tanımı ve Özellikleri

İnsanların kendi aralarında iletişim kurmak adına kullandığı diller, davranışlar, görüntüler, işaretler, sanat eserleri, reklamlar, yazılar gibi tüm anlamlı bütünler, çeşitli birimlere sahip bir dizge meydana getirmektedir. Bu dizgelerin içindeki her bir birim ise gösterge olarak isimlendirilmektedir. Göstergeleri betimlemek ve bu göstergelerin aralarındaki ilişkileri saptamak, anlamların nasıl ortaya çıktıklarını bulmak, göstergeleri ve gösterge dizgelerini sınıflandırmak, bu amaçla metodolojik bir çalışmayla ortaya konulan bilimsel kuram üzerinden

yapılan çalışmalar, göstergebilim olarak adlandırılan bir yöntem ortaya çıkarmaktadır (Rifat, 1998: 111).

Göstergebilim, ilk aşamada dilsel ya da görsel ayrımı yapmaksızın göstergelerin bilimini yapmayı amaç edinen bir daldır. Görünenin, aslında gerçeğin kendisi olmadığından hareketle, gerçekte neyin gösterilmek istendiğini araştırmaktadır. Bu amaçla çeşitli yöntemlere başvurmakta, bunu yaparken de kendine özgü terimler dizgesini devreye sokarak gözlemlerini bu sayede bilimselleştirmektedir (Çiçek, 2014: 215). Biçimci bir kuramsal model olan göstergebilim, göstergelerden yola çıkarak anlamın metinlerde ne şekilde düzenlendiğiyle ilgilenmektedir. Resim, mimari, sinema gibi konuları dilsel bir yapı üzerinden ele alarak incelemektedir (Kaplan ve Ünal, 2011: 5).

Pierre Guiraud göstergebilimi; diller, düzgüler, belirtkeler gibi gösterge dizgelerini inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlamaktadır. Saussure'ün bakış açısına uyarak dili de göstergebilimsel konuların bir parçası olarak kabul eden Guiraud, yine de dilin ayrıcalıklı bir yeri olduğunu belirterek göstergebilimi "dilsel olmayan göstergelerin incelenmesi" biçiminde açıklamaktadır. Göstergenin işlevi, bildiriler aracılığıyla düşünceler iletmektir. Bu iletim işlemi bir nesne, yani kendisinden söz edilen bir şey ya da gönderge; göstergeler ve bundan dolayı bir düzgü, bir iletim aracı ve de doğrallıkla bir yayıcı ile bir alıcı içerir (Guiraud, 1994: 17-21). Guiraud'nun ortaya koyduğu sistemin bir iletişim şeması oluşturduğu söylenebilir. Belli bir kişi tarafından oluşturulan göstergeler, içerdiği mesajları alıcıya iletmekte ve kendi düşüncelerini göstergeler vasıtasıyla yaymaktadır.

Toplumsal bir dizge olan dil, Saussure'ün "gösterge" olarak adlandırdığı birimlerin kendi aralarında kurdukları ilişkilerden ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda dilsel gösterge, birbirinden ayrı düşünülemeyen iki özelliğin iç içe geçmesinden oluşmaktadır. Bunlardan ilki bir işitimi imgesi iken öteki bir kavramdır. Saussure bu iki özelliği, "gösteren" ve "gösterilen" şeklinde adlandırmaktadır (Rifat, 1998: 24-25). Bu doğrultuda göstergeleri oluşturan gösterenler anlatım düzle-

mini oluştururken, gösterilenler içerik düzlemini oluşturmaktadır (Barthes, 1993: 40).

Lotman'a göre dilin iletişimsel işlevini yerine getirebilmesi için, bir gösterge sistemine sahip olması gerekmektedir. Toplum içindeki bilgi değiş tokuşu sürecinde eşyanın, fenomenlerin ve kavramların fiziksel anlatımını gösterge olarak adlandırmaktadır. Buradan hareketle göstergenin temel niteliğinin, anlatma becerisini ve işlevini gerçekleştirmek olduğunu söylemekte, toplum içinde kullanılan çeşitli gösterge örnekleri vermektedir. Söz bir nesnenin, bir konunun, bir kavramın yerini tutarken; para bir değerin, toplumsal yönden zorunlu bir çalışmanın karşılığı olarak kullanılmaktadır. Harita bir bölgeyi, askeri rütbeler ise resmi bir kişiliği temsil etmektedirler (Lotman, 1999: 16). Göstergebilimin temel işlevinin iletişim kodlarının çözümlenmesi olduğu söylenebilir. Günlük yaşamda kullanılan bütün işaretlerin yahut objelerin; üretilen tüm görsel işitsel içeriklerin insanlar arasındaki etkileşimin ve iletişim kurma çabasının bir sonucu olduğu göz ntne alınırsa, göstergebilimin alanının ve işlevinin ne olduğu açıkça görülecektir.

Lotman göstergeleri iki bölümde sınıflandırmaktadır. Uzlaşımsal (konvansiyonel) ve görüntüsel (ikonik). Uzlaşımsal göstergeler, anlatım ve içerik arasındaki ilişkinin içsel nedenleri hakkında bilgi vermektedirler. Görüntüsel ya da resimli göstergeler ise, doğası itibariyle kendine ait tek bir anlatımı olan anlamları içermektedir. izimler, yani resimli göstergeler, anlaşılması kolay oldukları için sıklıkla tercih edilmektedir. Trafik sinyallerini ele alan Lotman,  eğik çizgi üzerinde bir lokomotifin olduğu sinyali örnek vermektedir. Bu gösterge iki bölümden oluşmaktadır. İlki görüntüsel bir gösterge olan lokomotif, ikincisi ise uzlaşımsal bir gösterge olan üç eğik çizgidir. Toplum içinde lokomotif ve tren yolunu bilen bir insan, bu göstergeyi gördüğünde söz konusu sinyal üzerinden dikkat etmesi gereken bir durum olduğunu anlayacaktır. Bu noktada trafik sinyalleri sistemini bilmek zorunlu değildir. Ancak üç eğik çizginin ne demek olduğunu anlamak

için, trafik sinyalleri sistemini bilmek, bilinmiyorsa konuyla ilgili bilgi edinmek gerekmektedir (Lotman, 1999: 20-21). Bu ve benzeri gösterge sistemleri günlük hayatta sıklıkla karşımıza çıkan, farkında olmadan karıksamış olduğumuz iletişim sistemlerinde bulunmaktadır. Görüldüğü üzere göstergebilim, bu sistemleri analiz etmekte ve anlamlandırmaya çalışmaktadır.

Sinemada Göstergebilim

Dil geniş kapsamlı bir kavram olarak görülmelidir. Öyle ki toplumda işlev gören iletişim sisteminin bütününe içine aldığı söylenebilir. Sinemanın kendine özgü bir dili olup olmadığı konusu, sinemanın bir iletişim sistemi olup olmadığı sorusu üzerinden değerlendirilmelidir. Bir filmde yönetmen, oyuncular, senaryo yazarları, filmin üretim sürecindeki insanlar eserleriyle bir şeyler anlatmak istemektedirler. Üretilen filmler, seyircilere iletilen bir mektup, bir bildiri olarak anlaşılabilir. Bu bildiriye anlamak içinse söz konusu bildirinin dilini bilmek gerekmektedir (Lotman, 1999: 18). Monaco'ya göre sinemanın göstergesi "kısa devre yapmış" bir göstergedir. Zira bir filmde gösteren ve gösterilen neredeyse özdeş konumdadır. Dil sistemlerinde gösteren ile gösterilen arasında büyük bir fark varken sinemada böyle bir fark yok denecek kadar azdır. Örnek olarak bir metinde "gül" kelimesi okunduğunda iki farklı okuyucu kendi deneyimlerinden yola çıkarak iki farklı gülü düşünebilir. Oysa sinemada tüm seyirciler aynı gülü görmektedir. Buradaki esas nokta, yönetmenin hangi gülü tercih ettiği ve bu gülü hangi biçimde gösterdiği. Bu açıdan bakıldığında sinema akla getirmek yerine belirtmektedir. Dolayısıyla seyirci için görüntüyü okumayı öğrenmek, izlenilen görüntünün tam olarak anlaşılabilmesi için zorunludur (Monaco, 2001:154-155). Hem Lotman, hem de Monaco, aynı noktaya değinmektedirler. Bir bildiriye anlayabilmek için o bildirinin dilini iyi bilmek ve onu okuyabilmek gerekmektedir. Dilbilim çalışmalarından ortaya çıkan göstergebilimin, bu noktada ne kadar etkili bir araç olabileceği ortaya çıkmaktadır.

Sinema göstergebilimi, doğal dil ile sinemayı yapıları itibarıyla karşılaştırmakta ve ortaya kendi yöntemini koymaktadır. Bu yöntemle sinemasal olarak anlamın nasıl üretildiği üzerine incelemeler yapmaktadır. Sinema göstergebilimi, yalnızca filmdeki görüntülerin neler olduğunu sıralamakla ilgilenmez. Örnek olarak, filmdeki bir araba görüntüsü gerçek dünyadaki arabayla, yani dış dünyayla ilişki içindedir. Ancak söz konusu arabanın sinemasal anlamı, araba görüntüsünün sinemasal ilkeler çerçevesinde (çekim ölçekleri, ışık kullanımı vb) nasıl aktarıldığıyla ve sonuç olarak hangi anlamları ürettiğiyle ilgilidir. Dolayısıyla sinema göstergebilimi, filmlerdeki sinema iletilerini belli ilkelere göre incelemekte, bu iletilerle anlamın nasıl oluşturulduğuna dair bir yanıt aramaktadır. Bağder, sinema ile film arasındaki ilişkiyi yazın ile roman arasındaki ilişkiye benzetmektedir. Yazınsal olana dair bir bilgi sahibi olmadan bir roman incelenemeyeceğine göre, sinema dilini bilmeden de filmlerdeki sinemasal özellikleri incelemek mümkün değildir (Bağder, 1999: 145-146).

Metz, sinema göstergebiliminin bir yananlam göstergebilimi ya da bir temelanlam göstergebilimi olarak ele alınabileceğini öne sürmektedir. Yananlam incelemesinde sinema, bir sanat olarak incelenmektedir. Film sanatının, yazın sanatıyla aynı göstergebilimsel özelliklere sahip olduğu söylenebilir. İkisinde de var olan estetik zorluklar ve düzenlemeler yananlamsal yinelemeler olarak kabul edilmektedir. Yazın alanında mısralar oluşturma, kompozisyon, figürler gibi düzenlemeler yapılırken; sinema alanında çerçevelmeler, kamera hareketleri, ışık oyunları gibi düzenlemelere ihtiyaç vardır. Bütün estetik dil yetilerinde büyük bir öneme sahip olan yananlamın gösterileni herhangi bir yazınsal ya da sinematografik "stil", herhangi bir "tür" (destan ya da western), herhangi bir "simge" (felsefi, insancıl, ideolojik vs.), herhangi bir "şüursel" atmosfer olabilir (Metz, 2012: 96).

Büker'e göre sinema alanında göstergebilimi etkileyen iki yaklaşım; Saussure'den etkilenen Christian Metz'in yaklaşımı ve Peirce'dan etkilenen Peter Wollen'ın yaklaşımıdır. Umberto Eco'nun ise hem

Metz hem de Peirce'dan etkilenerek bu alandaki çalışmalarını oluşturduğu söylenebilir. Bu kuramlar sinemanın kullandığı görsel göstergelerin işleyiş biçimini ve niteliklerini ele almakta, görüntülerin kendiliğinden sahip oldukları düzenin dışındaki yarınlamı nasıl oluşturduğu üzerine incelemeler yapmaktadırlar. Sinema alarında yarınlamı oluşturan en önemli unsur olan biçim, göstergebilimcilerin odaklandığı noktadır (Büker, 2012: 14). Büker'in de belirttiği üzere sinema filmlerinde biçim, seyirciye anlamın aktarılması için en etkili araçtır. Sinemanın bir sanat haline gelmesini sağlayan en önemli etmenlerden olan kurgu ve biçimin, seyircinin algısını ve duygularını kolaylıkla manipüle edebildiği uzun zamandır bilinen bir durumdur. Dolayısıyla filmlerde yeni bir anlam yaratma işi de filmin biçimiyle doğrudan ilişki içerisinde.

Yarınlam olgusunun kitlesel iletişim ağıyla doğrudan ilişki içerisinde olduğu söylenebilir. Barthes'a göre insanların gazete okurken, sinemaya gidildiğinde, televizyon izlerken ve radyo dinlerken, ürünlerin ambalajlarına göz gezdirdiğinde, her zaman yalnızca yarınlam-sal bildiriler aldığı ve algıladığı aşağı yukarı kesindir. Bu açıdan bakıldığında 20. yüzyılda toplumların bir yarınlam uygarlığı içinde yaşadıkları söylenebilir (Barthes, 1993: 159). Sinema da bu anlamda en fazla kullanılan mecralardan biridir. Ortalama bir buçuk saat boyunca çeşitli görsel içeriklerle karşı karşıya kalan seyirci, söz konusu yarınlam bildirileriyle sıklıkla karşılaşmaktadır.

Metz'e göre sinema göstergebilimi temelde bir film incelemesidir. Metz, dilbilim-göstergebilim benzerliğini bir filmin en küçük parçasını arayarak kurmaya çalışmış ve (hareketli görüntüyü oluşturan her bir fotoğraf karesini bir kenara ayırarak) "plan"ı filmin en küçük parçası olarak kabul etmiştir. Zira bir sekansın içinden alınan birkaç plan, yapılacak çözümlemeye katkı sunabilmektedir (Metz, 2012: 99-102).

Filmsel güdümler, gerçekliğin görsel kopyasından başka bir şey olamayan görüntüyü bir söyleve dönüştürmektedir (Metz, 2012:102). Bu söylev, filmi incelerken ulaşmaya çalıştığımız yarınlamlarla da iliş-

kilidir. Sinema alanında göstergebilim üzerinden yapılan film incelemelerinde amaç, filmdeki yananlarla belirlemek ve bunlar üzerinden bir çözümleme yapmak olduğu söylenebilir. Böylece yönetmenin doğrudan anlattığı hikâyeyle birlikte dolaylı olarak vermek istediği mesajı, ortaya koyduğu söylemi belirlemek mümkün olmaktadır.

Lars Von Trier

Lars Trier, Inger Host ve Ulf Trier çiftinin ikinci çocuğu olarak 30 Nisan 1956 yılında dünyaya gelmiştir. Yüksek düzey bir memur ailesi evinde; kitaplarla, sanat eserleriyle birlikte, liberalizm ve hoşgörünün hâkim olduğu bir ortamda büyümüştür. On yaşlarında annesinin standart 8 mm kamerasına ilgi duymuş, sinema sektöründe olan amcasının da teşviğiyle evlerinin bahçesinde kurduğu küçük bir stüdyoda kendi film denemelerini yapmaya başlamıştır (Stevenson, 2004: 2-7). Lars Von Trier'in sinemaya olan ilgisi çok küçük yaşlara uzanmaktadır. Aile ortamının etkisiyle de şekillenen karakteri, onu daha içine kapanık ve çekingen bir çocuk yapmış, bu da kendi başına çalışmasına ve sürekli üretim halinde olmasına olanak sağlamıştır.

1980 yılında Danimarka Sinema Okulu'ndaki ilk projesi olan *Nocturne* filmini çeken Lars Von Trier, bu filmle 1981 yılında Münih'teki Avrupa Sinema Okulları Festivali'nde en dikkat çeken kısa film ödülünü almıştır. 1982 yılında çektiği *Befrielsesbilleder* filmi, yönetmenin bitirme projesidir ve okulda yaptığı son çalışma olur. Hakkında birbirine çok zıt görüşlerin belirtildiği film gösterime girmiş ve ülkesinde ticari gösterime giren ilk öğrenci filmi olmuştur (Stevenson, 2004: 21-28).

Okul yıllarında çektiği kısa filmlerin, Lars Von Trier'in ilk dönem uzun metraj çalışmalarına giden yolda öncü görevi gördükleri söylenebilir. Bu çalışmalardaki biçime ağırlık veren ve titizlikle işlenen bir görselliğin oluşturduğu üslup, birkaç yıl sonra çektiği ve Cannes Film

Festivali'nde yarışma bölümüne seçilen *The Element of Crime* (1982), yine aynı festivalde jüri özel ödülünü alan *Europa* (1991) gibi filmlerde de kendini göstermektedir. Küçük yaşlardan beri kişisel çabalarıyla film yapan Lars Von Trier'in, sonrasında sinema okuluna girerek yönetmenlik alanında eğitim alması ve bir ekiple birlikte daha profesyonel çalışmalar yapmasının onun gelişimine olumlu bir katkı sağladığı söylenebilir.

1996 yılında çektiği *Breaking The Waves* filmi, Cannes Film Festivali'nde gösterilmiş ve yine jüri özel ödülünü kazanmıştır. Hikâye odaklı bir anlatıya sahip olan ve oyunculuğu ön planda tutan film, Lars Von Trier hakkındaki görüşlerin değişmesine sebep olmuştur. Bu filmle birlikte Lars Von Trier, kontrol saplantılı ve teknik açıdan yetkin bir yönetmenden, oyuncularla gerçek manada iletişim kurabilen bir yönetmene dönüşmüştür (Stevenson, 2004: 91-94).

1995 yılında Lars Von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından *Dogma 95* isimli bir film hareketi kurulur. İlkinin bu hareket için yaklaşık yarım saat içerisinde oluşturdukları bildiri, Paris'te düzenlenen bir panel sırasında Lars Von Trier tarafından okunur ve böylece *Dogma 95* duyurulmuş olur. Bildiride filmlerin nasıl yapılacağıyla ilgili on adet kural ve bir manifesto bulunmaktadır. 1998 yılında Cannes Film Festivali'nde iki *Dogma* filmi gösterilmiş, Thomas Vinterberg'in *Festen* filmi jüri özel ödülünü alırken; Lars Von Trier'in çektiği *Idioterne*, eleştirmenlerden ve izleyicilerden ağırlıklı olarak olumsuz tepkiler almış ve festivalden herhangi bir ödül alamadan dönmüştür. Filmde boş bir villada kolektif bir hayat yaşayan on gencin, sosyal bir deney yapmak amacıyla zekâ engelli numarası yapmaları üzerine yaşananlar anlatılmaktadır (Stevenson, 2004: 99-122). Filmografisine bakıldığında Lars Von Trier'in *Dogma* akımıyla ilişkisinin üretici olarak çok kısa sürdüğü söylenebilir. *Idioterne* dışında, *Dogma 95* kurallarına tam olarak bağlı olduğu başka bir film çekmemiştir. Yine de sonraki filmlerinde *Dogma*'nın biçimsel özgürlüğü kendini hissettirmektedir.

Lars Von Trier, 2000 yılında çektiği *Dancer in the Dark* filmiyle Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanır. Sonrasında ise "Amerika Üçlemesi" olarak planladığı serinin ilk iki filmi olan *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005) filmleri gelir. Tamamı stüdyoda, yerilikçi bir mekân anlayışıyla çekilen serinin, planlanan üçüncü filmi çekilmemiştir. 2009 yılında Bunalım Üçlemesi olarak adlandırılan serinin ilk filmi *Antichrist*'i çeker. Bu film yarıştığı Cannes Film Festivali'nde başrol oyuncusu Charlotte Gainsbourg'a En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazandırmıştır. İkinci film olan *Melancholia* (2013) ise kendisinden çok Lars Von Trier'in Cannes'daki basın toplantısında Hitler ile ilgili söyledikleriyle gündem olur. Serinin son filmi olan *Nymphomaniac* (2013) ise çoğunlukla banındırdığı pornografik öğelerle konuşulmuştur. Yönetmenin 2018 yılında yayımlanan son filmi *The House That Jack Built*, bir seri katilin öyküsünü anlatmaktadır.

Melancholia Filminin İncelenmesi

Yönetmen: Lars Von Trier

Görüntü Yönetmeni: Manuel Alberto Claro

Senaryo: Lars Von Trier

Yapımcı: Louise Vesth

Oyuncular: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Alexander Skarsgård, Kiefer Sutherland

Gösterim Yılı: 2011

Filmin Özeti

Justine, görkemli bir düğün töreniyle evlenmektedir. Ancak Justine'in içinde bulunduğu bunalımın etkisiyle olaylı bir düğün gecesi yaşandıktan sonra bu evliliğin gerçekleşmeyeceği anlaşılır ve düğün için ayarlanan malikânedeki insanlar dağılır. Öte yandan *Melancholia* isimli gezegen Dünya'ya yaklaşmaktadır. Kimilerine göre yalnızca

Dünya'nın yanından geçip gidecek, kâmililerine göre ise Dünya'ya çarparak canlı yaşamını ortadan kaldıracaktır. Justine'in kız kardeşi Claire, hem kendisi hem de çocuğu için endişelenirken; kocası John, bilime duyduğu güvenle kurtulacaklarını düşünmektedir. Justine ve Claire isimli iki bölüme ayrılan film; Justine'in düğününü anlatan ilk bölümün ardından gezegen Dünya'ya yaklaşırken malikânede birlikte kalan Justine, Claire, John ve çocuklarının yaşadıklarına odaklanmaktadır.

Filmin Analizi

Bu bölümde *Melancholia* filmi incelenmek üzere çeşitli başlıklara ayrılmış, film bu başlıklar üzerinden ele alınmıştır. Göstergebilimsel yöntemle yapılacak bir analiz açısından oldukça zengin bir içeriğe sahip filmdeki tüm göstergelerin incelenmesinin bu çalışmanın kapsamını aşacağı düşünüldüğünden, seçilen başlıklar üzerinden öne çıkan göstergeler incelenmiştir.

Karakterler

Justine

Justine, bir reklam şirketinde metin yazarlığı yapan genç bir kadındır ve evlenmek üzeredir. Ancak ağır bir depresyonla mücadele eden Justine, düğünlerinin sonuna doğru kendini kaybetmeye başlar ve nihayetinde evlilik gerçekleşmez.



Görsel1

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Justine	Duygu, kalp, doğa

Justine filmde duyguları, kalbi, doğayı temsil etmektedir. Duygusal yönü ağır basan, hatta zaman zaman duygularının ağırlığı altında ezilen bir karakterdir. Melancholia'nın yaklaşmasını ve hatta Dünya'yı yok edecek olmasını en rahat karşılayan kendisi olur. Melancholia gezegeni yaklaştıkça Justine de git gide onun etkisine daha fazla girer. Filmin başlarında neşeli görünmeye çalışır ancak bu durum çok uzun sürmez. Kontrol edemediği melankoli, gezegenin dünyaya yaklaşmasıyla engel olamadığı biçimde artmaktadır.

Justine, melankolinin etkisine girdikçe adeta bir kâhin rolüne bürünür. Filmin prologunda gördüğümüz birbirinden bağımsız sahneler, Justine'in hikâyede olacaklara dair kehanetleri olarak görülebilir. Melancholia'nın Dünya'ya çarpacağını, çocuğuyla birlikte kaçmaya çalışan kız kardeşini, yeğeniyle birlikte yaptıkları kulübeyi ve başka şeyleri, birbirinden bağımsız gibi duran parçalar halinde görür.

Lars Von Trier de melankolinin etkisiyle ilgili benzer bir noktaya işaret etmektedir. Tarihte melankoli, bedensel sıvıların dengesizliğiyle bağdaştırılmıştır. Bu da gezegenlerin konumuyla ve şeytanla ilişkilidir. Melankolinin etkisi altındaki kişiler, herkesin bilmediği bilgilere sahiptirler ve birçok sanatçı için de benzer bir durum geçerlidir (hatta melankolinin etkisi altında olmaktan hoşlanırlar). Dolayısıyla tıpkı kâhinler gibi melankolik kişilerde de bizim erişemeyeceğimiz bilgiler bulunmaktadır (Badt, 2015: 276).

Melancholia'nın Dünya'ya iyice yaklaşmasıyla birlikte Justine'de gözle görülür değişiklikler meydana gelir. Dev gezegenin Dünya'nın yanından geçip gitmek yerine ona çarpacağından emindir. Ancak bu duruma üzülmemekte veya bundan endişe duymamaktadır. Zira geleceğe dair herhangi bir beklentisi yoktur. Evlenip bir aile kurmaya çalışmış ama becerememiş, aldığı terfiye karşın işini reddetmiştir. Ona

göre dünyadaki yaşam kötüdür ve onun için üzülmek de bir anlamı yoktur. Kız kardeşi Claire'in çarpışma esnasında bir kadeh şampanya içme teklifini aptalca bulur. Ne burjuvazinin sahte gösterişçiliğiyle ne de bilimin rasyonellik saplantısıyla ilgilenmektedir. Doğadaki dönüşümleri, var olmayı ve yok olmayı kabullenmiştir. Kendini bütünüyle içinde bulunduğu döngünün ve doğanın bir parçası olarak görmektedir.

Justine'in anlattıkları karşısında korkuya kapılan Claire, ona inanmayı reddeder. Justine'e inanan tek kişi, Cündioğlu'nun da belirttiği gibi (Cündioğlu, 2012) filmde saflığı ve masumiyeti temsil eden yeğeni Leo olur. Zira onun zihni, yaşı ve deneyimi itibarıyla henüz ebeveynleri gibi kirlenmemiştir.



Görsel2

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Leo	Masumiyet, saflık, inanç

Justine ve doğa bütünlüğünü gösteren bir başka sahne de Justine'in Melancholia'nın ışığında çıplak bir şekilde uzandığı sahnedir. Justine, gecenin ilerleyen saatlerinde ışığı Ay'dan daha güçlü bir şekilde parlayan Melancholia gezegenini endişeyle izlemekte olan ablası Claire'in yanından geçip ormana doğru ilerler. Ormandaki bir akarsuyun kenarına, Melancholia'nın aydınlattığı çimenlere çınlı çıplak uzanır. Deniz

kenarında güneşleniyormuşçasına rahat görünmektedir. Ablası gibi sıradan insani endişelere sahip değildir. Kenarında uzandığı akarsu gibi, etrafındaki ağaçlar gibi doğanın -ve dolayısıyla doğal döngünün- bir parçasıdır. Geleceğe ve kişisel yaşamına dair kaygılardan muzdarip değildir.

Filmin ilk yarısı boyunca Justine gelinlik giymektedir. Sağlığı ve masumiyeti temsil eden beyaz renkteki gelinlik, karakterin davranışlarına git gide zıt hale gelmeye başlar.



Görsel 3

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Kıyafet	Gelinlik	Saflığın, masumiyetin yok oluşu

Justine, yavaş yavaş kapıldığı melankolinin ve duygusal denge-sizliğin etkisiyle önce patronuna aşağılayıcı sözler söyler, ardından ajansındaki stajyerle birlikte olur ve sonunda davranışlarının düzel-meyeceğini gören damat tarafından terk edilir. Bu ilk bölüm boyunca gelinliğin çakanlınmasının sebebi, Justine'in davranışının ve karak-terinin altını çizmektir. Nitekim filmin ikinci bölümünde Justine, salaş bir tişört ve eşofman giyer. Bu kıyafetler içinde bulunduğu ruh halini daha doğru yansıtmaktadır.

Claire ile evli olan John, işini tam olarak bilmediğimiz, ancak bilimle, özellikle astronomiyle yakından ilgili olan bir karakterdir. Olaylara her zaman bilimin ışığında, rasyonel bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır.



Görsel4

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	John	Akl, beyin, bilim

John'un film boyunca aklı, bilgiyi, beyni, mantığı temsil ettiği söylenebilir. Yaşananlara yaklaşımı duygularla, sezgilerle, söylentilerle değil; matematiksel verilerle ve bilimsel hesaplarıdır. John'un yaşanan olaylara tepkisi ne kadar rasyonelse Justine'inkiler o denli duygusal ve mantık dışı gözükmektedir.

John'un filmin en başından itibaren paraya önem veren biri olduğunu görürüz. Gelin ve damatla ilk karşılaşmalarında düğünün ne kadar pahalı olduğunu memnuniyetsiz bir biçimde dile getirir. Justine'in organizasyonu aksatması üzerine de sık sık düğün için harcanılan paradan yakınır. Justine, tedaviden dönmeye çalışırken taksiye binemediğinde onun hastalığıyla ilgilenmez, yalnızca bu kadar basit bir şeyi becerememesine takılır. Salt mantık düzleminde düşündüğünden onun için bu yaşananlar bir anlam ifade etmemektedir.

Gece yarısı kalkıp Melancholia'nın Dünya'nın yanından geçişini izledikleri sırada karısı Claire çarpışma ihtimali yüzünden endişelenir. Onu yatıştıran ise (çarpışmanın yapılan hesaplarda var olan bir olasılık olduğunu bilmesine rağmen) John olur. Melancholia, Dünya'dan uzaklaşmaya başladığında Claire sevinçten ağlarken John yalnızca gültürsemektedir. Bu açıdan bakıldığında sarsılmaz bir kaynak, güvenilir bir otorite konumundadır.

Melancholia'nın Dünya'ya çarpacağı kesinleştiğinde ise başından beri bilimsel verilere güvenen, hiçbir problemin yaşanmayacağını ve Melancholia'nın yanlarından geçip gideceğini söyleyen John, kansının almaması için tembih ettiği ilaçları alarak intihar eder. Akıl, kaçınılması mümkün olmayan ölümle burun buruna geldiğinde yüzleşmeyi reddetmiştir. Güven verici bütün bilgiler ve söylemler, aklın sarsılmaz görünen otoritesi, sona gelindiğinde anlamını yitirmektedir.

Claire

John'la evli olan Claire, Justine'in kardeşidir. Bir de Leo adında küçük çocukları vardır. Claire, diğerlerinin aksine film boyunca belki de en ortalama insani tepkileri veren karakterdir. Ayrıca Claire'in davranışları ve düşünceleri üzerinden burjuva sınıfının hayata bakış açısına dair bir eleştiri yapıldığı da söylenebilir.



Görsel 5

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Claire	Ortalama insani tepkiler, burjuvazi eleştirisi

Claire, kız kardeşi Justine düğüne geç kaldığında ona kızar ve bunca insanın saatlerdir kendilerini beklediğini söyler. Sonrasında Justine, duygusal olarak kötüleşmeye başladığında ve bunun belirtilerini gösterdiğinde düğünü mahvetmemesini söyleyerek onu uyarır. Claire'in istediği, hazırlanan görkemli ve şık organizasyonun problem çıkmadan yürütülmesi, her şeyin (tıpkı kendi yaşamı gibi) yapay bir kusursuzluk içinde tamamlanmasıdır.

Filmin kendi adını taşıyan ikinci bölümünde Claire, ilk yarıdaki sert imajından yavaş yavaş sıynılır ve kız kardeşi iyice hastalanıp kötü hissettiğinde ona yardım etmeye çalışır. Melancholia'nın Dünya'ya çarpma ihtimali olduğunu öğrendiğinde korkuya kapılır, bir anne olarak çocuğu için endişelenir. Bu yönüyle diğer karakterlerin göstermediği sıradan insani reaksiyonları onun gösterdiğini görürüz. Yaşanacak çarpışma esnasında kız kardeşi ve çocuğuyla birlikte malikânenin terasında birlikte olmaları ve bir kadeh şarap içmelerini önermesi ise tipik burjuva yapaylığının bir karşılığıdır. Dünyanın yok olduğu sırada bile içinde bulunduğu sosyal sınıfın ve hayat standartlarının getirdiği reflekslerle her şeyi doğru ve şık bir biçimde yapmaya çalışmaktadır. Onun korkusu yalnızca ölmek değil, aynı zamanda "doğru" şekilde ölememektir.

Justine kendini tamamen duygularına ve sezilerine kaptırmışken, John körü körüne bilime güvenmektedir. Tereddüt, endişe, şüphe ve korkuyla verilen tepkiler Claire'e kalmıştır. Bu yönüyle iki uç olarak görülebilecek Justine ve John'un ortasında duran bir isim olduğu söylenebilir. John'un davranışlarında daha küçük belirtilerini gördüğümüz yüksek standartlı yaşam aidiyeti ve bu aidiyetin gülünçlüğü ise Claire'in davranışlarında daha belirgin bir şekilde kendini gösterir.

Mekânlar

Orman/Doğa

Filmin prolog bölümünde gördüğümüz sahnelerden birinde yerdeki sarmaşık dallarının Justine'in ayağına dolanması ve onun yürütmesini engellemeye çalışması, Melancholia Dünya'ya yaklaştıkça Justine'in daha fazla melankolinin etkisi altında kalmasına işaret etmektedir.

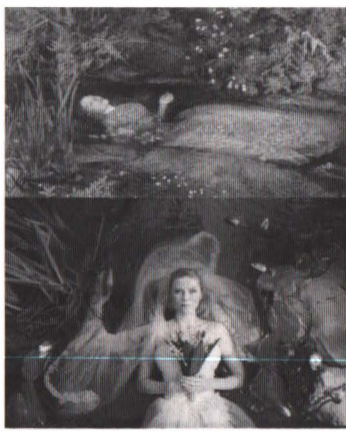


Görsel 6

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Doğa	Justine'in bacağına dolanan sarmaşık dalları	Melankolinin Justine'i ele geçirmesi

Nitekim filmin ilerleyen bölümlerinde bitkin bir şekilde uzanmış Claire'le konuşurken Justine, "bacaklarıma tırmanıyormuş gibi hissediyorum" diyerek bu durumdan bahseder. Melankoli onu, zaman zaman ayağa kalkamayacak kadar güçsüz düşürmektedir. Öte yandan filmde Justine üzerinden kadın-doğa bütünlüğüne yapılan vurgu da bu sahnede kendini göstermektedir.

Prolog bölümünden başka bir sahnede ise Justine, üzerinde gelinlik ve elinde bir buket çiçekle hareketsiz şekilde bir derede sürüklenmektedir.



Görsel 7

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan, doğa	Justine, dere	Ophelia, melankolinin getirdiği yılan

Bu sahne John Everett Millais'ın Ophelia isimli resminden esinlenilerek oluşturulmuştur. Shakespeare'in Hamlet oyunundaki karakterlerden biri olan Ophelia, karşılıksız bir aşkın ve kapıldığı melankolinin etkisiyle akli dengesini yitirerek elinde çiçeklerle düştüğü dereye boğularak ölür. Justine de (farklı sebeplerle de olsa) tıpkı Ophelia gibi melankoliden muzdariptir. Melankoli, onu tıpkı bir dereye olduğu gibi istemsizce sürüklemekte ve boğmaktadır.

Filmin prolog bölümü sonrası ilk sahnesinde gelin ve damadı düğüne götüreren bir limuzin, orman içindeki bir yolda manevra yapmaya çalışmaktadır. Ancak oldukça dar olan bu yolda dönüş yapmak limuzin için mümkün değildir.



Görsel 8

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Araç, doğa	Limuzin, orman	İnsan ve doğa arasındaki çatışma

Görsel 8’de görülen, manevra yapamayan limuzin, insan-doğa/medeniyet-doğa çatışmalarının gösterilmesi için bir metafor olarak kullanılmıştır. İnsan teknoloji ve bilgi olarak ne kadar gelişirse gelişsin, doğanın gücü karşısında çaresizdir. Filmin hemen girişinde güçlü bir şekilde vurgulanan bu çaresizlik, ilerleyen bölümlerde *Melancholia*’nın Dünya’ya yaklaşmasıyla iyice ortaya çıkacaktır.

Melancholia filminde gösterilen doğa, bütün heybeti ve görkemine rağmen düşmanca resmedilmemiştir. Günlük güneşlik bir havada birden kar yağmaya başladığında, hatta Claire çocuğuyla birlikte köye gitmeye çalışırken üzerlerine dolu yağarken bile, karakterler için gerçekten acımasız ve sert koşulların meydana geldiği söylenemez. Tüm bunlar, kendisine yaklaşmakta olan dev bir gezegen varken Dünya’nın vermekte olduğu olağan tepkilerdir. Justine’in de ablasıyla konuşurken işaret ettiği üzere burada kötü olan insandır. Her ne kadar dünyayı yok etmeye gelen bir gezegen olsa da *Melancholia*, Claire’in de söylediği gibi “barışçıl” gözükmektedir. *Melancholia* filminde, Lars Von Trier, üçlemenin ilk filmi olan *Antichrist* (2009)’de resmettiği gibi gaddar, kaosun hüküm sürdüğü bir doğa temsili kullanılmaz. Dünya

yok olmasına yok olmaktadır ancak bu durum, daima var oluşun ve yok oluşun birlikte bulunduğu doğal döngünün bir parçasıdır.

Malikâne

Düğünün yapılacağı yer olarak seçilen mekân, ormanın ortasında bulunan, geniş bahçesi ve (John'un hatırlattığı üzere) 19 delikli golf sahasıyla son derece gösterişli bir malikânedir.



Görsel 9

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Yapı	Malikâne	Güç, ihtişam, zenginlik

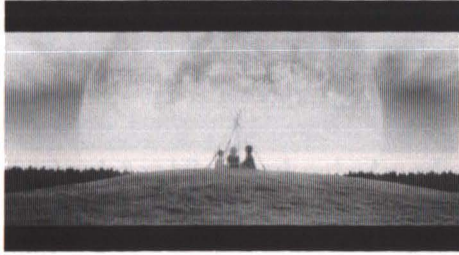
Ancak daha ilk sahnede (orman yolunda dönmüş yapamayan limuzin) altı çizilen doğanın gücü karşısında insanın güçsüzlüğü, bu mekânla daha da belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. Çünkü insanın dünyada kurduğu egemenlik, doğal olan döngünün onu yok edeceği ana kadardır. Kaldıkları yerin ihtişamı, filmin sonundaki yok oluş karşısında içine düştükleri çaresizliğin altını daha fazla çizer.

Aynı zamanda ormanın hemen yanında bulunan malikâne, medeniyet ve doğa arasındaki ayrışma da işaret etmektedir. Zira düzgün budanmış ağaçlar, çimleri biçilmiş bahçe, bahçenin iki yanındaki hey-

keller vs. doğanın düzensizliği ve karmaşıklığına zıt bir görüntü teşkil etmektedir. İnsan, bütün birikimi ve becerisiyle büyük yapılar kurmuş, kendi içinde bir düzen tesis ederek doğaya şekil vermiştir. Fakat (felaketin göz göre göre gelişi karşısında düştüğü çaresiz durumdan görüleceği üzere) aslında kontrol altına alabileceğini zannettiği doğal düzene hiçbir zaman üstünlük kuramamaktadır.

“Sihirli Mağara”

Filmin sonunda, Melancholia dünyaya çarpmak üzereyken Claire’in oğlu Leo, teyzesine korktuğunu söyleyerek Justine’den kendisini dünyaya çarpacek gezegenden korumasını ister.



Görsel 10

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
Derme çatma bir yapı	“Sihirli Mağara”	Sevginin ve bir aradalığın sığınağı

Justine ve Leo, birkaç dal parçasından Justine’in “sihirli mağara” adını verdiği derme çatma bir kulübe yaparlar. Claire ile birlikte bunun içine girerler ve el ele tutuşarak yok olmayı beklerler. Bu fikir, çarpışma gerçekleşmeden önce birer kadeh şampanya içmeyi teklif eden Claire’le alay eden Justine’den gelir.

Ölümün kesin olduğu durumda mantıklı eylemler ve bilgi işe yararamamaktadır. Yalnızca birkaç sopayla yapılan “sihirli mağara” buna işaret etmektedir. İki kız kardeş ile küçük çocuğun arasındaki sevgi ve çocuğun saf bir inançla teyzesine duyduğu koşulsuz güven, Cündioğlu’nun da belirttiği gibi (Cündioğlu, 2012) onları en azından duygusal açıdan kaçınılmaz felaketin dehşetinden koruyacaktır. İki yetişkin, çocuksu bir saflıkla hareket ederek gerçeğin mutlak çaresizliğinden kaçınmaya çalışırlar. Çarpışmanın hemen öncesinde Leo, gözleri kapalı bir şekilde koşulsuz bir teslimiyet halinde görünürken; Claire korku ve dehşet içinde bağırarak kendini korumaya çalışır.

Sonuç

Yapılan çalışmada göstergebilimsel yöntem üzerinden Lars Von Trier’in *Melancholia* filmi incelenmiştir. Öncelikli olarak göstergebilimin kuramsal kısmı açıklanmış; kısa tarihi, tanımı, özellikleri ve kullanım alanlarıyla göstergebilim ele alınmıştır. Ardından Danimarkalı Lars Von Trier’in kısa yaşam öyküsüne ve filmografisine değinilerek *Melancholia* filminin incelemesine geçilmiştir.

Birinci bölümde görüldüğü gibi göstergebilimin kökleri antik çağlara kadar uzansa da bu alandaki ilk kuramsal çalışmalar Charles Sanders Peirce ve İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure tarafından 19.yüzyılda ortaya konulmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise göstergebilim çalışmaların çeşitli ülkelerden araştırmacıların ilgisini çekmiş, farklı disiplinlerin de kapsamına girmesiyle çeşitlenmiştir.

Göstergebilim; insanların iletişim kurmak için ürettiği diller, işaretler, sanat eserleri, reklamlar gibi gösterge dizgelerini inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlanmaktadır. Son derece geniş bir kullanım alanı olan göstergebilim, göstergelerin ilk bakışta görünmeyen anlamlarını (yani “gösterileni” veya “yananlamı”) bulup ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Sinemanın da kendine ait bir dili olduğu göz önüne alındığında, film incelemelerinin göstergebilimsel yöntemle yapılması kaçınılmaz hale gelmektedir. Sinema göstergebilimi, filmlerdeki ileti-

leri (karakterleri, mekânlar, objeleri, müzikleri vb.) belli ilkelere göre inceleyerek anlamın nasıl oluştuğunu ortaya koymaya çalışmaktadır.

İkinci bölümde Lars Von Trier'in hayatı ve sinema alanındaki gelişimi incelenmiştir. Son derece özgür bir aile ortamında yetişen Lars Von Trier, küçük yaşlardan beri sinemayla ilgilenmiş ve devamlı film çekmiştir. Sinema okuluna girmesi ve burada yaptığı çalışmalar kendisine deneyim kazandırmış, özgün sesini bulmasına yardım etmiştir. İlk dönem filmlerinde biçime daha fazla ağırlık veren yönetmenin, sonrasında biçimle birlikte içerikle de ciddi anlamda ilgilenmeye başladığı söylenebilir. Özellikle Cannes Film Festivali'nde kazandığı başarılar kendisine uluslararası bir ün kazandırmıştır.

Çalışmanın son bölümünde Lars Von Trier'in *Melancholia* filmi, göstergebilimsel yöntemle incelenmiştir. Filmin incelenmesi için belli başlıklar seçilmiş, içeriğin daha açık çözümlenebilmesi adına filmler bu başlıklar üzerinden ele alınmıştır. Yönetmenin *Melancholia* filmi insan-doğa, akıl-duygu, inanç-düşünce gibi temel karşıtlıklar üzerinden kurduğu görülmektedir.

Filmde öne çıkan karşıtlık, akıl-duygu karşıtlığıdır. Bunu bilimin/düşüncenin ve inancın çatışması olarak da okuyabiliriz. John, koşulsuz bir şekilde bilimsel verilere itimat eden tamamen rasyonel bir karakterken; Justine, kendini (çoğunlukla olumsuz) duygulara kaptırmış, akıldan ve mantıklı çıkarımlardan uzak bir karakterdir. John, yapılan bilimsel çalışmaları kesin kanıtlar olarak kabul ettiğinden *Melancholia*'nın Dünya'ya çarpmayacağına emindir. Justine ise elinde herhangi bir kanıt olmamasına rağmen çarpışmanın gerçekleşeceğini ve yer-yüzünün yok olacağını bilmektedir (buna inanmaktadır). Yönetmenin bu karşıtlığı erkek (akıl) ve kadın (duygu) üzerinden kurgulamış olması ise geleneksel cinsiyetçi bakış açısının (doğru veya yanlışlığı ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte) bir devamı olarak görülebilir. Kendisi kadının erkekten daha zayıf veya kötü bir yapıda olduğuna inanmadığını söylese de (Sclavy, 2015: 270) filmdeki histerik davranışlar sergileyen karakterlerin kadınlar olduğu görülmektedir.

Filmdeki diğer önemli karşıtlığın medeniyet-doğa karşıtlığı olduğu görülmektedir. Yine öncelikli olarak John'la değinilen bu karşıtlık, ormanın içindeki ihtişamlı malikâneyle güçlü bir şekilde vurgulanmaktadır. İnsanlığın yaptıkları, yapabilecekleri, bütün birikimi ve serveti, doğanın karşısında çaresizdir. Dolayısıyla doğayla çatışmak değil, onunla bir anlamda "bütünleşmek" gerekmektedir. Filmde bu rol, duygusal bir bunalım halinde olan Justine'e kalır. Onun doğayla etkileşimi adeta mistik bir deneyim üzerinden ilerler. *Melancholia*'nın dünyaya iyice yaklaştığı bir gece ormanda çınlıplak uzanmış gezegeni seyrederken son derece huzurlu görünmekte, kendini adeta doğanın kollarına bırakmaktadır. Dünyayla çarpışmanın gerçekleşeceğini ve yok olacaklarını bildiğini söylerken de aynı dinginliktedir. Doğayı, yani yaşamı ve ölümü kabullenmiş, onunla mücadele etmek yerine devrimin bir parçası olarak onunla bütünleşmiş bir insan gibi davranmaktadır.

Melancholia'da doğa, bütün görkemine, gücüne ve tehlikesine rağmen, korkutucu bir mekân değildir. Aksine, olması gerektiği gibi, hem iyi hem de kötü özellikleri içinde barındırmaktadır. Kötü olan, Lars'ın da işaret ettiği gibi (James, 2011: 34) hayatın adil olmayan ve bir bakıma anlamsız düzenidir. Tüm bu düzen içinde aciz olan insanoğlunun kendisidir. Bilimi ve onun verilerini mutlak gerçek olarak kabul eden kibirli insanlar, kendi debdebeli yaşamlarını her şeyden üstün gören burjuvalar, doğanın (ve elbette bütün evrenin) işleyişi içinde kendilerini olduğundan büyük ve değerli görmektedirler.

İnanç, öleceğini bilen tek canlı olan insanın, bu kaçınılmaz sondan "korunmasını" sağlayan yegâne araç gibi durmaktadır. Filmin sonunda Leo ve Claire arasındaki davranış farkı da buna işaret etmektedir. Gözü kapalı bir şekilde güvenle annesinin ve teyzesinin elini tutan Leo, tam bir dinginlik içerisinde. Claire ise gezegen yaklaştıkça yanındakilerin ellerini bırakıp önüne geçemediği içgüdüsel bir refleksle kendini korumaya çalışır. Ölümü düşünmek ve daima onun bilincinde olmak insanı kaçınılmaz olarak dehşete sürüklerken; saf bir

şekilde duyulan inanç, gerçek dışı da olsa insanı belli ölçüde korkularından ve gelecek endişelerinden anndırmaktadır.

İNGİLİZ HASTA FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL İNCELEMESİ

Muzaffer Musab Yılmaz¹

Özet

Çalışma boyunca, 1992 yılında Sri Lanka asıllı Kanadalı Michael Ondaatje tarafından yazılan *İngiliz Casus* adlı romandan uyarlanan, yönetmenliğini Anthony Minghella'nın yaptığı 1996 yapımı *İngiliz Hasta* filmi göstergebilimsel bir yöntemle ele alınmıştır. *İngiliz Hasta*, İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında İtalya'da bir konakta ölümü bekleyen bir hastanın, savaştan önce ve savaş sırasında Kahire'de ve çölde yaşadığı büyük aşk üzerinedir. Kolonyal dönemde, Batılılar tarafından sömürge haline getirilmiş bir uzamda yine Batılı karakterlerin hikâyesinin anlatıldığı filmde nasıl bir söylem üretimine gidildiği, sahip olduğu göstergeler üzerinden incelenmiştir. Uyarlandığı edebiyat eserine ve hikâyeleştirdiği karakterin gerçek kişiliğine de değinilen çalışma boyunca, temelde, bir filmin uluslararası bir fenomen haline gelmesi ile onun nasıl bir ideolojik tutum içerisinde olduğu arasındaki ilişki üzerine bir düşünce üretimi gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *İngiliz Hasta Film, Göstergebilim.*

1- Sakarya Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Araştırma Görevlisi.

Sinema, yaratıcı bir karakter olarak yönetmenin tek başına üstesinden gelemeyeceği bir yapım, dağıtım ve gösterim ağına sahip olmasından dolayı sermayeye son derece bağımlı bir sanattır. Onun sermaye ile olan ilişkisi, anlamlar dünyasını da büyük oranda belirler. Küresel ölçekli bir yapım olan *İngiliz Hasta'yı* da ancak bu ilişkiler ağını göz önünde bulundurduğumuzda bütünlüklü bir şekilde anlayabiliriz. Sri Lanka asıllı Kanadalı bir yazarın eserinden uyarlanan, yönetmenliğini bir İngiliz'in gerçekleştirdiği, oyuncular arasında Amerikalı, İngiliz, Fransız ve Arapların yer aldığı bu yüksek bütçeli yapımin ege-men söylemi ne oranda içerisinde taşıdığı, eğer taşıyorsa bunu nasıl ve ne şekilde gerçekleştirdiği, ilerleyen sayfalarda cevabını arayacağımız soru olacaktır. Bu sorunun cevabı, filmin bünyesinde barındırdığı göstergeler üzerinden aranacaktır.

Filmin incelemesi, onun uyarlandığı edebiyat eseri *İngiliz Casus'a* referanslar verilerek gerçekleştirilecektir. Bu kitabın derinlikli bir şekilde ele alınması hem filmin hareket noktasının doğru bir şekilde anlaşılmasını sağlayacak hem de onun orijinal metninden ne oranda sapmalar gerçekleştirildiğini gösterecektir. Bu sapmalar, ilerleyen sayfalarda da göreceğimiz gibi, film metninin sahip olduğu ideolojiyi de gözler önüne serecektir.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Göstergebilim, dilsel ve dil dışı sistemlerin sahip olduğu gösterge dizgelerinin incelendiği bir çözümleme yöntemidir. Kendisi dışında bir şeyi temsil eden ve onun yerini alabilen her türlü nesne, biçim, olgu vb. gösterge olarak adlandırılabilir. Doğal diller, jestler, sağır-dilsiz alfabeleri, trafik işaretleri, müzik yapıtları vb. gibi iletişim sağlayan yapılar göstergebilimsel dizgelere örnek olarak gösterilebilir (Rıfat, 1998: 111-113). Sinema da göstergebilimsel bir yöntemle ele alınabilecek, kendine has dil yapısına sahip olan bir sistem olarak kabul edilir. Konuşma diline benzer bir dizge yapısına sahip olmayan sinema, Chris-

tian Metz'e göre bir dil olmaktan ziyade kendi kuralları olan bir dil yetisidir. Metz'e göre sinemanın gelişkin bir dil olarak kabul edilmesinin, bir filmde gösteren ile gösterilen ayrımının kolaylıkla yapılamamasından kaynaklanır. Metz, sinemada gösteren ile gösterilenin çoğu zaman aynı şey olduğunu belirtir (Metz, 2012:63). Bu, sinemanın hammaddesinin gerçeklik olmasından kaynaklanmaktadır.

Metz'in de belirttiği gibi sinemada gösteren ile gösterilen arasındaki ayrımın kolaylıkla yapılamaması, anlamın çoğu zaman basit bir şekilde oluşturulabilmesi ve yine kolaylıkla anlaşılabilmesinden kaynaklanmaktadır. Metz bununla birlikte, sahip olduğu simgesellikten dolayı sinemanın bu gösteren ile gösterilen ayrımını aşabildiğini belirtmektedir. Metz'e göre sinemanın bir sanat olarak kabul edilmesi de, anlamın temel düzeyde olduğu yapımlar ile değil, bu ikiliği aşmaya çalışan, gösterilenin farklı anlamları ihtiva edebildiği yapımlar ile mümkün olabilmektedir (Metz, 2012:70). Bu minvalde Metz, sinema göstergebiliminde temel anlam ile yan anlam ayrımına gider. Temel anlam, gösteren ile gösterilen arasındaki algısal benzerlikten kaynaklanırken yan anlam simgeseldir ve gösterilen imgerinin temel anlamını aşarak simgesel düzlemde varlık gösterir (Metz, 2012:107-108).

Sinema göstergebilimi temelde, bir filmde söylemin ortaya çıkış şekilleri ile ilgilenir ve bunun hangi biçimsel tercihler ile gerçekleştirildiği üzerine kafa yorar. Bu, söylemin, sinemasal anlam yaratma tekniklerinin kullanılması ile oluşturulduğunu gösterir. Sinema, müzikten resme farklı sanatlardan kodları içerisinde barındırmasının yanında, kendi teknik özelliklerinden doğan anlam yaratma araçlarına da sahiptir (Monaco, 2001:65-66). Bunlara, çekim ölçekleri, kamera hareketleri ve ışık kullanımı gibi özellikleri örnek olarak gösterebilirsiniz (Agocuk, 2014:9).

Sinema, fotoğrafın aksine bir devingenliğe haizdir. Gösterilen, geçmişte yaşanmış bir şey olmaktan ziyade genel bir oluş halindedir. Bundan dolayı sinemada gösterilen, statik bir durum olmamakta, aksine,

zamandan ve mekândan münezzeh bir varoluşa sahip olmaktadır (Metz, 2012:21-22). Bu, sinemada vücut bulan bir anlatının, temelde, spesifik bir olayın tekrar üretiminden ziyade, belirli bir zamana ait olmayan, genel geçer bir anlama içkin olarak üretildiği anlamına gelmektedir. Sinema göstergebilimi de filmleri kendi bütünselliği içerisinde incelediğinden ve kültürel-toplumsal boyutları da içine katarak bir anlamlama yoluna gittiğinden (Bağder, 1999:151), belirli bir zihni yapı tarafından üretilen bir mesajlar yumağı olarak da kabul edilebilecek sinema filmlerinin tercihlerini, bu tercihlerin nasıl bir arka plana sahip olduğunu ve John Berger'in; "Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler (Berger, 2007)" sözünden hareketle filme hayat veren kişilerin onu nasıl bir dünya görüşü uyarınca gerçekleştirdiklerini ele alır. Çalışma boyunca, bununla doğru orantılı bir şekilde, 1996 yapımı *İngiliz Hasta* filmi, içerisinde barındırdığı göstergeler ve bu göstergelerin filmde kurulan Doğu-Batı ayrımını ne oranda inşa ettiği uyarınca ele alınacaktır.

Bulgular

İngiliz Hasta Filminin Kısa Öyküsü

İngiliz Hasta, yönetmenliğini Anthony Minghella'nın yaptığı, 1996 yapımı bir İkinci Dünya Savaşı filmidir. Film, savaşın son aylarında, Müttefik güçlerin İtalya'nın kuzeyine doğru ilerlediği bir dönemde, Floransa yakınlarında büyük bir konakta hayatları kesişen dört karakterin hikâyesini anlatır. Hana, savaşta gönüllü hemşirelik yapan bir Kanadalıdır. Müttefik güçlerin kısa bir süre hastane olarak kullandığı konakta "İngiliz Hasta" olarak isimlendirilen, Sahra Çölünde geçirdiği uçak kazasından dolayı bütün vücudu yanmış, sonradan Macar olduğu ortaya çıkacak bir hasta ile ilgilenmektedir. Müttefik güçler bölgeden çekilirken Hana, hastarın yolculuğu kaldıramayacağı gerekçesiyle onunla konakta kalmayı tercih eder. Burası duvarları büyük oranda yıkılmış, Almanların da terk etmeden önce mayınlarla doldurduğu bir yerdir. Bir müddet sonra, Caravaggio adında, Kan-

da'da Hana'nın babası ile dostluk kurmuş, savaşta da İngilizler adına belge hırsızlığı yapmış bir kişi, Hana'nın orada bulunduğunu öğrendikten sonra konağa yerleşir. Dördüncü kişi ise, savaşta mayın temizleme biriminde görev alan, Hindistan asıllı İngiliz askeri Kip'tir. Kip, konağın çevresindeki mayınları temizlemek amacıyla bölgede kaldığı süre boyunca Hana ile yakınlık kuracaktır.

Film, adından da anlaşılacağı üzere büyük oranda İngiliz Hasta'ya odaklanır. İngiliz Hasta, savaş sırasında uçağı çöle düştükten sonra Bedevilerin bütün vücudu yanmış bir şekilde İngilizlere teslim ettiği, asıl adı Alması olan bir Macar'dır. Film boyunca, geriye dönüşlerle, Alması'nın savaş öncesinde ve savaş sırasında Kraliyet Coğrafyacılar Derneği'nin bir üyesi olarak kâşif ve harita uzmanı sıfatıyla bulunduğu Kahire ve Sahra bölgesinde yaşadığı büyük aşkın hikâyesi anlatılır. Alması, kendisi gibi bir kâşif olarak Sahra bölgesinde bulunan Geoffrey'in kızı Katherine ile bir aşk yaşar. Bu gizli aşkı öğrenen Geoffrey, çölde buluşacakları Alması'nın yanına kızı ile gider. Fakat uçağı, kasti bir şekilde Alması'nın üzerine düşürür. Bu kazadan Alması sağ kurtulurken Geoffrey ölür, Katherine ise ağır bir şekilde yaralanmıştır. Alması, Katherine'i kurtarmak için çölü yürüyerek aşarak İngilizlerden kendisine bir doktor ve araç vermelerini ister. İngiliz güçleri ise Alması'yi bir Alman casusu olarak kabul eder ve tutuklar. Trenle Libya'ya götürülürken kaçmayı başaran Alması yıllar önce bir arkadaşının çöle gizlediği uçağını bularak Katherine'in yanına gider ve kadının ölü bedeni ile karşılaşır. Katherine ile birlikte giderken bu sefer de uçakları Alman uçaksavarları tarafından vurulur ve düşürülür. Alması, Bedeviler tarafından bulunur ve İngilizlere teslim edilir. İngiliz Hasta'nın Hana ile aynı konakta kalmak ile sonuçlanacak yolculuğu da başlamış olur.

İngiliz Hasta Filminin Göstergebilimsel Analizi

İngiliz Hasta, yönetmenliğini Anthony Minghella'nın yaptığı 1996 yapımı bir filmidir. Yapımın senaristliğini de üstlenen Minghella, On-

daatje'nin *İngiliz Casus* adlı romanını üç yıl gibi uzun bir sürede senaryo haline getirmiş, bunun ardından Miramax ve Tiger Moth'un yapımcılığında filmi tamamlamıştır. 160 dakika uzunluğundaki film, çoğunlukla Amerikalı, İngiliz ve Fransız oyuncularından oluşan kadrosuyla Kuzey İtalya ve Sahra Çölünde çekilmiştir. Film, En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Kostüm, En İyi Kurgu, En İyi Müzik ve En İyi Ses dallarında dokuz Oscar ödülü kazanmıştır (Scheider, 2017:856).

İngiliz Hasta, Sri Lanka asıllı Kanadalı Michael Ondaatje tarafından yazılan, yayınlandığı dönemde çok ses getirmiş bir romandan uyarlanmıştır. Romanda yazar, her ne kadar İkinci Dünya Savaşı döneminde geçen bir hikâyeye anlatsa da temelde, kısa bir süre ile sınırlı da olsa zamansızlık ve vatansızlık deneyimi yaşayan dört karakterin hayali bir mekânda yaşadıklarını anlatır. Filmdeki aksine kitapta, Floransa yakınındaki konakta bulunan dört karaktere de eşit ağırlıkta yer verilir ve Almasy'nin Katherine ile yaşadığı aşk küçük bir bölüm oluşturmaktan öteye gitmez. Fakat film, bunun aksine, yalnızca Batılıların hikâyelerinin anlatıldığı, doğuya özgü her ögenin basmakalıp bir şekilde sunulduğu bir metin olarak kalır. Bu haliyle Doğu, kendine has bir dili olmayan, Batının fiziki ve zihni işgalini örtünseyen bir coğrafya olarak gösterilir. Doğu, aslında olduğu gibi değil, Batı'nın muhayyilesindeki haliyle perdeye yansır.

Oryantalizm, yüzyıllar boyunca Batı dünyasında çok farklı boyutlarda hayat bulmuş, çoğu zamanda sistemli bir şekilde, enstitüler ve müzeler tarafından desteklenmiş Doğu araştırmalarına verilen addır. Edward Said, *Oryantalizm* adlı kitabında, Batı dünyasının Doğu'ya olan bu ilgisinin çoğu zaman samimi bir uğraş olmaktan uzak olduğunu dile getirir. Yazara göre Batı'nın temel motivasyonu, kendisini olumlu hasletler ile kodlamak amacıyla, bütün olumsuz özellikleri üzerine yıkacağı bir öteki oluşturmak olmuştur. Said, bu minvalde Batı'da neşvünema bulan sanat eserlerini de inceler ve onlar üzerinden

geri kalmış, egzotik, müphem, çelişkilerle dolu, bilimsel olmayan bir Doğu imgesinin oluşturulduğunu dile getirir(Said, 1998).

Said'in ileri sürdüğü görüşleri destekler nitelikte, yönetmen ve film kuramcısı Haile Gerima da, *Üç Köşeli Sinema, Oyuncakları Kırarak ve Dinkesh Lucy'e Karşı* adlı makalesinde, Afrika kökenli Amerikalıların deneyimleri üzerinden benzer bir konuya değinir. Yazar, sinema sektörünün sermaye ile yakın ilişkisinden dolayı, onun, egemen güce karşı eleştirel bir söylem gerçekleştiremeyeceğini ileri sürer. Ona göre gücü elinde bulunduranlar, sinema dâhil medya araçları üzerinden kendi çıkarları için en uygun mesajı verirler. Bu mesaj da çoğu zaman, egemenin hâkimane tavrını desteklemek amacıyla, küresel düzende geri plana itilmiş halklar ve coğrafyaların gerçekliklerinden koparılması ve yalnızca olumsuz hasletler ile betimlenmesi üzerine temellenir (Gerima, 2007:85-87).

İngiliz Hasta filminde de karşınıza öncelikle, bununla doğru orantılı bir şekilde güçlü bir Doğu-Batı ikiliği çıkmaktadır. Doğu'nun ve Batı'nın keskin sınırlarla belirlendiği bir yapı sunan filmin kolonyal dönemde geçtiği düşünüldüğünde, bu ikiliğin, onu oluşturan her iki birime de basmakalıp anlamların yüklenmesinden dolayı daha birçok başka ikili karşıtlığa temel oluşturduğu da görülmektedir. Bir popüler sinema örneği olarak film, sınırlarını keskin hatlarla belirlediği bir Doğu-Batı ayrımına gider ve Batı'yı muktedir, kavi ve müesses nizamın yürütücüsü anlamlarında betimler. Yapım aynı şekilde Doğu'yu da yönetilen, dilsiz, Batı tarafından kurulan düzenin bir parçası olmaktan rahatsızlık duymayan anlamlarında tasvir ederek, egemen söylemi yeniden üreten bir yapımlı olur.

Filmdeki tek Doğu orijinli başkarakter olan Kip'in bir karakter olarak yapılandırılma şekli, filmin ideolojisini anlamak adına önemli bilgiler sunmaktadır. *İngiliz Casus* kitabında Kip, İngilizler adına savaşmayı kendisi adına bir utanç kaynağı olarak gördüğü için reddeden, bundan dolayı da hapse atılan bir kişinin küçük kardeşidir ve ağabeyinin aksine, bu türden aidiyetlerin kendi dünyasında bir karşılığı ol-

madığı gerekçesiyle İngilizler adına savaşmayı kabul eder. Savaş boyunca da İngiliz ordusunda mayın imha biriminde yer alır. Fakat kitabın sonunda, Batılıların savaşı bitirmek için Japonya'ya atom bombası attığını öğrendiğinde Batı'nın soykırımcı bir tabiata sahip olduğunu fark eder ve ülkesine dönerek halkına doktor olarak hizmet etmeye başlar. Filmde ise Kip, bunun aksine, yalnızca İngiltere'nin sadık bir askeri olarak varlık gösterir. Bu haliyle o, İngiltere'nin ve Batı dünyasının Üçüncü Dünya halkları üzerindeki üstünlüğü ve hamiliğine gönderme yapan bir karakter olmaktan öteye gitmez. Filmin politik açıdan bu duruşunu, Paul Brians da vurgular. Yazar, Ondaatje'nin eserlerindeki ilk Güney Asyalı karakter olan Kip'in filmde daha önemsiz bir karakter olarak gösterilmesinin, Ondaatje'nin vurgulamak istediklerinin sessizleştirilmesi olarak görür (Brians, 2003:178). Onun üzerinden, belki de tarihte hiç yaşanmamış olan, sorunsuz bir sömür-en-sömürülen ilişkisi kurulmuş olur.

Filmde kurulan Doğu-Batı ayrımını incelemeye, uyarlandığı *İngiliz Casus* romanına referanslar vererek devam edebilirsiniz. Kitabın ulusötesi bir birey tarafından yazıldığı göz önünde bulundurulduğunda, çokuluslu bir yapımla olan *İngiliz Hasta*'nın onu referans alarak ürettiği söylemler, sahip olduğu ideolojinin daha somut bir şekilde anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu şekilde, küresel olma iddiasındaki filmün alt metninde sahip olduğu mesajların, tabiatı gereği ulusötesi olan bir birey tarafından yazılan metnin anlam dünyası ile ne türden farklılıklara sahip olduğu görülebilmektedir.

Sri Lanka asıllı bir Kanadalı olarak içerisinde farklı kimlikleri barındıran bir kişi olan Ondaatje, kitabını büyük oranda kimliksizliğin, ulusluzluğun, zamansızlığın tartışıldığı bir zemin üzerine kurar. Hikâyesini İkinci Dünya Savaşı sırasında, kısa bir süre ile sınırlı da olsa herhangi bir siyasi otoritenin egemenliği altında olmayan bir bölgede kuran yazar, karakterlerini de dünyanın farklı yerlerinden seçer ve onların arasında, hâlihazırda yaşanan savaşın müsebbibi kavramlarından olarak gördüğü ulus mefhumunun geçerliliğini yitirdiği bir evren

oluşturur. Bu evrende, ulusal aidiyet kavramı kesin sınırlarla belirlenmiş bir anlama sahip olmaktan ziyade, geçirgenliğe oldukça müsait bir yapıda hayat bulur. Kitaba adını da veren İngiliz karakteri aslında Almasy adında bir Macar'dır ve savaş sırasında zaman zaman Almanlar hesabına çalışmıştır. Hindistanlı Kip, her ne kadar kolonyal durumun bilincinde olsa da, bu durumların kendisi için bir anlam ifade etmediği gerekçesiyle bir İngiliz askeri olarak gönüllü savaşabilmektedir. Caravaggio da, İtalyan asıllı bir Kanadalıdır ve savaş yıllarında Kuzey Afrika çöllerinde bir İngiliz ajanı olarak kolaylıkla Alman rolüne girebilmiş ve belge hırsızlığı yapabilmektedir. Fakat herhangi bir ulusa ait olmama hissini üzerinde en çok taşıyan karakter Almasy'dir. Kitap boyunca ondan; "Çöl kabileleriyle karışlaşıyorduk, hayatımda gördüğüm en güzel insanlardı. Bizler, Alman, İngiliz, Macar ya da Afrikalıydık; önemsizdik onlar için. Yavaş yavaş uluslulaştık. Uluslardan nefret eder olurdum. Ulus-devletler mahvetti bizi (Ondaatje, 1997:145)" ya da "Aile adlarını silin! Ulusları silin! Çöl bana bunları öğretti (Ondaatje, 1997:146)" örneklerinde gördüğümüz gibi herhangi bir aidiyet hissini reddeden cümleler duyarız.

Görüldüğü gibi yazar, kitap boyunca temelde, kendi ulusötesi kimliği ile doğru orantılı bir şekilde, ulus, kimlik, aidiyet gibi kavramları tartışır. Kahramanlarını ait oldukları ulusal bağlarından ayırır ve onları, bu kavramların ötesinde, farklı bir boyuta taşır. Onlar dünyaya, savaşın üstlerine bindirdiği yükten kurtulmak istemesine, başka türlü bakmaya çalışan kişiler olarak betimlenirler. Fakat film, bunun aksine, yazarın kurduğu anlam dünyasının tam tersi bir şekilde temellenir. Ondaatje'nin yaptığı gibi zaman ve mekân mistifiye edilmiş bir şekilde sunulmaz. Aksine, anlatı somut bir Doğu-Batı ikiliği üzerine kurulur. Batı'nın olumlu hasletler uyanınca betimlendiği, Doğu'nun ise Batı'nın bu özelliklere sahip olabilmesi için olumsuz boyutları üzerinde taşıma görevi gördüğü bir yapıdır *İngiliz Hasta*. Bu haliyle film, yazarın meydana getirdiği tartışma ortamını söndüren, onun üstünü kapatan, bundan dolayı da onun anlam dünyasına zarar veren bir metin olmaktadır.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen
İnsan	Bedeviler	Tuhaf ritüellere sahip, medeniyetten uzakta yaşayan bir topluluk.
Mekân	Çöl	Batılların içerisinde özgürce bulunabildikleri bir yer.
Mekân	Güney Kahire’de bir çarşı	Oryantalist bir zihnin muhayyilesindeki Doğu imgesine karşılık gelecek şekilde, insan kalabalıklarının ve düzensizliğin hâkim olduğu bir yer.
Nesne	Kitap	Araştıran, sorgulayan, bilgi sahibi Batılılar.

Sömürgecilik, her ne kadar bütün dünya halkları için geri dönülemez sonuçlar doğurmuş olsa da, aslında neredeyse bir insan ömrü kadar bir süreyi kapsar. Erik Gilbert ve Jonathan T. Reynolds’un da belirttikleri gibi Batılılar tarafından yeryüzünün tamamına yakınının çok kısa bir süre içerisinde ele geçirilmesi, dünyanın diğer halkları ile aralarında kısa sürede oluşan teknolojik farklılıktan kaynaklanır (Gilbert & Reynolds, 2016:406). Sömürgecilik her ne kadar kısa bir süreyi kapsasa da, onun temellerini oluşturan Batılı araştırmacı ve seyyahların Doğu’ya dair keşfetme arzuları ve bu minvalde gerçekleştirdikleri, yüzyılları kapsayan bir süreçtir. Avrupa’da sömürgecilikten çok önce Doğu’yu araştırmak için enstitüler kurulmuş, bu enstitülerin fonladığı seyyahlar hayatları pahasına Doğu’da çoğu zaman kendilerini gizle-

yerek incelemeler gerçekleştirmiştir. Bu kişiler korkusuz, meraklı, dünyayı tanıma, tanımlama ve bir adım sonrasında kontrol etme aşkına sahip bireyler olarak kabul edilir. Almasy de böyle bir kişidir. O, İngiliz Kraliyet Coğrafyacılar Derneği üyesi bir Macar'dır. 1930'lu yıllarda Sahra çölünün birçok bölümünde keşifler yapan gruplar içerisinde yer almış, sayısız kere ölümden dönmüş, acılar yaşamış ama yılmamış, aşkından, şevkinden bir şey kaybetmemiş bir karakterdir. Bu haliyle, tam olarak Avrupalı mitine karşılık gelen bir tiplenmedir. Film boyunca hissedilen nostalji duygusunun kaynağı da burada yatmaktadır. Farklı bir boyutta varlığını devam ettirse de sömürgeciliğin fiili anlamda ortadan kalktığı bir dönem olan 1990'lı yıllarda çekilen film, geçmiş güzel günlere bir özlem duygusu taşımaktadır. Bunu, geçmiş romantize edilmiş bir şekilde sunmasıyla, herhangi bir şekilde eleştirel bir tutum içine girmemesiyle ve yöneten Batı-yönetilen Doğu ayrımını çok net sınırlar ile kurmasıyla anlıyoruz.

Kahire'nin sunumu, bu minvalde içerisinde önemli göstergeler barındırmaktadır. Filmde bu şehir eklektik bir yapıya sahiptir. Uzamsal açıdan tamamıyla Doğu'ya ait olsa da Batılıların kendilerine açtığı alanlar da mevcuttur. Şehirde yerli insanlar ya kalabalıklar içerisinde basmakalıp tiplerde sunulurlar ya da orada bulunan Batılıların yardımında görevli, bu halleriyle bile konuşma özgürlüğüne sahip olmayan kişiler olarak gösterilirler. Onlar isimsizdir, öyle ki, örnek vermek için dahi Kahireli ya da çöle ait bir karakterin ismini film boyunca öğrenemeyiz.

Filmdeki bir başka karşıtlığa da böylelikle ulaşmış oluruz. Bu karşıtlık, ilim-cehalet üzerine temellenmiştir. Film boyunca Avrupalı ya da Avrupa kökenli karakterleri sürekli kitap okurken görürüz. Hana, sık sık İngiliz Hasta'ya kitap okur. Kahire'de ve çölde geçen sahnelerde de Avrupalı karakterler kitapla olan bağlarını kesmez ve sürekli ilmi tartışmalar gerçekleştirirler. Bunun aksine, Doğuyu temsil eden karakterler şifahi bir gelenekten gelmiş kişiler olarak betimlenir ve bilgelikleri, geçmişten devraldıkları söylenceleri taşımadan ileri gitmez.

Filinde Avrupalı karakterler için kitap bir yol gösterici işlevi de görür. Almasy ve beraberindeki kişiler çölde keşif yaparken Heredot'un *Tarih* kitabından sıkça yararlanırlar ve onun yazdıklarını kendilerine rehber edinirler. *İngiliz Casus* kitabında ise aynı karakterler için Heredot'un *Tarih* kitabı ile birlikte yine yüzyıllar önce yaşamış Arap yazarlar tarafından kaleme alınan eserlere de değinilir (Ondaatje, 1997:143). Fakat film, Doğu ile bilgiyi, ilmi ve kitabi olanı yan yana getirme kararlılığını burada da sürdürür ve bu tür eserlerden bahsetmemeyi tercih eder. Film böylelikle hem okuyan, araştıran, meraklı Avrupalı mitini üretmiş olur hem de, her ne kadar bir insanlık mirası olarak okunması gerekse de Heredot tarafından yazılan *Tarih* kitabı üzerinden, Avrupalıların Kuzey Afrika ve Sahra bölgesindeki hâkimiyetlerine bir dayanak sunar.

Film boyunca özellikle muğlak bırakılan konulardan biri, Almasy'nin aslında kim olduğudur. Onun bir Alman casusu olup olmadığına cevabı, genilimi artırmak amacıyla özellikle filmin sonuna bırakılır. Filinde Almasy, İngilizler tarafından bir yanlış anlaşılma sonucu casus olarak kabul edilen, yalnızca çölde ölümü bekleyen sevgilisini kurtarmak amacıyla Almanlarla kısmi bir belge paylaşımına giden bir karakter olarak betimlenir. *İngiliz Casus* kitabında ise Almasy'nin, her ne kadar savaştan önce İngiliz Kraliyet Coğrafyacılar Derneği'ne üye bir kâşif olsa da, savaş sırasında Almanlar için çalışan, uçak kazasından sonra yüzü tanınamayacak hale geldiği için akıcı İngilizcesinden dolayı kayıtlara İngiliz Hasta olarak geçen bir kişi olduğu vurgulanır. Roman ve filmin uyarladığı, tarihsel bir kişilik olarak Almasy ise, bu betimlemelerin çok ötesinde bir karakterdir.

Laszlo Almasy, 1895 yılında, Birinci Dünya Savaşı ile birlikte Avusturya'ya geçen bir Macar bölgesi olan Burgenland'da aristokrat bir ailenin oğlu olarak dünyaya gelir. Babası, Asya keşiflerinde yer almış ünlü bir oryantalisttir. İngiltere'de aldığı eğitimden sonra bir Avusturya firması olan Steyr'de çalışmaya başlayan Almasy (Zepetnek, 2005:117), firmanın bir aracının test sürüşleri için Mısır'a gider. Bu ta-

rihten itibaren Mısır ve çölle bağınu hiç koparmayan Almasy burada uzun yıllar çöl keşiflerinde yer alır (Adams, 2009:8-9). Bu süre zarfında modern dünya tarafından henüz bilinmeyen yerleri de keşfeder ki bunlar arasında, Osmanlı döneminde bugünkü Mısır-Sudan sınırında yer alan bir bölgeye yerleştirilmiş Macarların torunlarının yaşadığı bölge de vardır (Béni, 2015). Her ne kadar onun yalnızca bir macera-perest olduğu vurgulansa da, İkinci Dünya Savaşında Almanya'nın Libya'da gerçekleştirdiği bir operasyonda görev alır (Zepetnek, 2005:118). 1942 yılında, bu görevi sırasında rahatsızlığından dolayı Nazi işgali altındaki Atina'da tedavi gördükten sonra ülkesine döner. Bir yıl sonra, *With Rommel's Army in Libya* adıyla Libya'daki savaş deneyimini kitaplaştırır. Savaşın ardından bir Alman casusu olma iddiasıyla yargılansa da beraat eder (Adams, 2009:9-10). 1949 yılında Paris'ten Kahire'ye bir planörle giden Almasy bir dünya rekoru kırar. Filmde bütün anlatıyı kuran yapının aksine, yıllar sonra ortaya çıkan mektuplarından, Almasy'nin bir eşcinsel olduğu anlaşılmıştır ki âşık-ları arasında Mısırlı aristokratlar da yer almaktadır (Hall, 2010). Almasy, 1951 yılında Salzburg'da vefat etmiştir (Zepetnek, 2005:117).

Görüldüğü üzere, tarihsel bir kişilik olarak Almasy ile edebi ve filmsele Almasy arasında bir hayli fark vardır. Özellikle film metni, seyirciyi karakter ile özdeşleştirme yoluna gider ve onun bir anti-kahraman olabileceği ihtimalini kabullenmez. Günümüz sinemasında sıkça rastlanan bir özellik haline gelse de 1990'lı yıllarda çekilen *İngiliz Hasta* filmi için başkarakterin olumsuz hasletler uyanınca betimlenmesi ihtimal dâhilinde değildir. Film, İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanlar ile birlikte gerçekleştirdiği bir askeri görevi kitaplaştıran ve savaş bittiğinde ülkesi Macaristan'da olan bir kişiyi, büyük aşkı uğruna Sahra Çölünde ölümü göze alan ve İtalya'da bir konakta ölümü bekleyen bir karakter olarak betimler. Almasy üzerinden, oluşturulmak istenen Avrupalı mitine en uygun profil çıkarılır. Bu, o kişinin tarihsel bir figür olarak nasıl bir yerde konumlandığına bakılmaksızın yapılır. Her ne kadar kurmaca bir yapının gerçek ile bağınu uyusmaması ola-

ğan karşılaşması gereken bir tutumken, yazanın ve yönetmenin tercihi onların ideolojilerini de gözler önüne serer.

Ondaatje'nin kitabının, tarihsel, kültürel ve politik açılardan bakıldığında, kendisini tam olarak nerede konumlandıracağını belirleymemiş bir metin olduğu söylenebilir. Yazar her ne kadar bir İkinci Dünya Savaşı hikâyesi anlatsa ve kitabın yalnızca bir bölümü ile sınırlı da olsa aydınlanma ruhuna sahip bir karakterin Batı-dışı bir dünyada geçen oryantalizm yüklü hikâyesini anlatsa da, aynı zamanda bir kolonyalizm ve genel olarak Batı eleştirisine de gider. Yani, Batının, Batı dışı dünyayı kendisine bir araştırma nesnesi yapmasının Batılı olmayan bir kişi tarafından onaylanması olarak görülebilecekken, bunun tersi de mümkün olabilmektedir. Bu, her ne kadar bir olumlama olarak görülemeyecekse de, estetize etme durumu ile karşı karşıya olduğu da açıktır. Metin genel olarak değerlendirildiğinde ise, onun, muğlaklığı bir çözüm yola olarak seçen, sınırlar arasında gezinmekten zevk alan bir zihni yapının ürünü olduğu görülmektedir. Bunda, şüphesiz, yazanın ulusötesi bir birey olmasının payı büyüktür.

Ondaatje, 1943 yılında Sri Lanka'nın başkenti Kolombo'da dünyaya gelir. Babasının alkole olan düşkünlüğü ailesinin parçalanması ile sonuçlanır. Annesinin himayesinde kalan Ondaatje, onunla birlikte Londra'ya taşınır. 19 yaşına geldiğinde ise ağabeyinin yanına, Kanada'ya yerleşir. Burada İngilizce ve tarih alanında eğitim alan Ondaatje, ardından üniversitede İngilizce dersleri vermeye başlar. Şiirlerini yayınlamaya başlayan Ondaatje, zamanla romanlar da yazar. En bilinen eseri, yayınlandığı yıl 1992'de Booker Ödülü kazanan *İngiliz Casus*'tur (Brians, 2003:177-178).

Hamid Naficy, *An Accented Cinema* adlı kitabında, Batı ülkelerinde yaşasa da kökenleri Batı dışında olan kişilerin gerçekleştirdiği sinemasal çalışmaların inceler. Naficy'ye göre bu kişiler, bulundukları ülkeye ne zaman ve hangi koşullarda geldikleri de bir o kadar önem taşırsa da, kendilerini ne kökenlerinin ait oldukları yere ne de bulundukları yere tamamiyle bağlı hissederler. Bunun aksine onlar, hayatları bo-

yunca üzerlerinde taşıyacakları bir yersiz yurtsuzluk hissine sahip olurlar (Naficy, 2001:12). Onların ürettiği filmler de, çoğunlukla ulusal sinema örneği filmlerde görülen doğrusal bir anlatı yapısına sahip olmaz. Bunun aksine biçim ve içerik bakımından kırılganlara, boşluklara, atlamlara fazlaca yer verirler. Kendi zihni yapıları ile doğru orantılı bir şekilde, bütünsellikten uzak bir anlatı ve karakter yapısı oluştururlar (Naficy, 2001:28-29). Onların bu avangart duruşu, ulusal sinema seyircisinin çoğunlukla bütünsel bir anlam dünyası arayışı içerisinde olan seyir deneyimi ile çakışır. Bundan dolayı, ulusötesi bireyler tarafından gerçekleştirilen filmler büyük oranda gişe başarısı elde edemez (Naficy, 2001:56). Klasik sinema ağı içerisinde bir yapımla, dağıtım ve gösterim olanağına erişemeyen bu tür filmler, bundan dolayı ya kültür-sanat fonlarından desteklerle ya da kişisel birikimlerle, olabildiğince düşük maliyetlerle üretilebilir (Naficy, 2001:59). *İngiliz Hasta* ise, bir popüler sinema örneği olarak, her ne kadar esinlendiği eser boşluklara, kırılganlara, ulusal olanın bütünselliğini sorgulamaya fazlasıyla açık bir metin olsa da, anlatısını bu temel değerlerin tersi yönünde kurar. Hem anlatısının hem de anlatının içerisindeki karakterlerin zihni bir bulanıklığa duçar olmasına müsaade etmez. Aksine, sınırları kesin çizgilerle belirlenmiş bir yöneten Batı-yönetilen Doğu anlatımı oluşturur. Genel izleyiciye hitap etmeyi amaçladığından, anlatısını basit dikotomiler üzerine kurar ve seyircisini, bir kahraman anlatısıyla baş başa bırakır.

Sonuç

Çalışma boyunca, Sri Lanka asıllı Kanadalı Michael Ondaatje'nin romanından uyarlanan *İngiliz Hasta* filmi, göstergebilimsel bir yöntemle ele alınmıştır. Yönetmenliğini bir İngiliz'in gerçekleştirdiği bu yüksek bütçeli yapımın egemen söylemi ne oranda içerisinde barındırdığı, sahip olduğu göstergeler üzerinden değerlendirilmiştir. Sinema, gerçek parçalarından hareketle kurmaca hikâyelerin anlatıldığı bir sanattır. Bir film boyunca iletmek istenen temel mesaj, diğer sa-

natların aksine, gerçek parçaları aracılığıyla sunulduğundan, seyircinin bütünü kendi muhayyilesi aracılığıyla oluşturma süreci de kolaylıkla manipüle edilebilir hale gelebilmektedir. Bu da, seyircisine hayat tarzları ve dünyayı algılayış şekilleri sunan sinemanın politik yönünü göstermektedir. Göstergebilim, bir inceleme yöntemi olarak, bütünü içerisindeki parçaların ne tür anlamlar ihtiva ettiğini ve tercih edilme nedenlerini ele alır ve bu türden tercihlerin altında yatan motivasyonları belirli açılardan açığa çıkarır. Bu minvalde, destansı bir aşk hikâyesinin anlatıldığı, kahramanın sevdiği kadın için her şeyi göze aldığı bir popüler film örneği *İngiliz Hasta*'nın daha geniş bir çerçeveden bakıldığında, Batı dünyasının yüzyıllar boyunca temel dinamikleri arasında yer almış oryantalist geleneğe son derece bağlı bir yapımla olduğu görülmektedir. Film, uyarlandığı edebiyat eseri ve temel aldığı karakterin tarihsel bir figür olarak konumlandığı yerin çok ötesinde, yüzyıllar boyunca çok farklı biçimlerde benzer temalar uyanınca meydana gelen oryantalist söylemin sinemasal düzlemde neşvünema bulduğu bir yapımla olur. Film boyunca, modern dünyada olumsuz olarak kabul edilen özelliklerin yüklendiği bir yönetilen Doğu imgesi oluşturulur, Batı da bunun tam tersi bir şekilde akıl, erdem ve bilgelik ile özdeşleştirilir.

Sinema, sahip olduğu yapımla, dağıtım ve gösterim aşamalarından dolayı sermayeye son derece bağımlı bir sanattır. Tamamıyla bağımsız bir film üretimi teorik düzlemde her ne kadar imkânsız değilse de, bu tür çabalar günümüz dünyasında avangart girişimler olmaktan öteye geçememektedir. Sinemanın sermaye ile olan ilişkisi, çoğunlukla Avrupa merkezli olan, sanatsal değeri görece daha yüksek yapımlar için sağlanan fonların tedarik edildiği sistemde de fazlasıyla açığa çıksa da, ulusal ve küresel anlamda olabilecek en fazla seyircinin hedeflendiği popüler sinema sisteminde daha fazla görünür olur. Çünkü bu sistemde filmler, içerik ve biçim düzleminde belirli kurallara dâhilinde hayat bulur. Bu, sistemin risk almama eğiliminin bir sonucu olmasının yanında onun ideolojik temeldeki eğilimleri ile de ilgilidir. *İngiliz Hasta* filmi de, farklı milletlerden kişilerin yapımla aşamasında yer aldığı, farklı

kitalarda çekilen ve küresel seyircinin beğenisine sunulan bir yapımdır. Film bununla doğru orantılı bir şekilde, anlatısında boşluklara yer vermeyen bir kahraman hikâyesi olarak hayat bulur ve gerçekliği Batı penceresinden okuyarak basit ikilikler oluşturur.

TOPLUMSAL GERÇEKÇİLİK BAĞLAMINDA METİN ERKSAN'IN ACI HAYAT FİLMİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

Korhan Topcu¹

Özet

Çalışma, Metin Erksan'ın 1962 yapımı *Acı Hayat* filmini, yönetmenin sinema anlayışını oluşturan gerçekçilik, tutku, cinsellik, suç ve ceza gibi temel olgular ile anlatıda yer verilen göstergeler çerçevesinde çözümlemektedir.

"*Acı Hayat*", 1961 Anayasası'nın sağlamış olduğu özgürlükçü bir ortamda, tutkunun bir filmi olmasının ötesinde ekonomik, toplumsal, politik söylemleri bulunan, 'Toplumsal Gerçekçilik' akımının özelliklerini taşıyan bir eserdir. Filmde; zengin - fakir, yaşam - ölüm, iyi - kötü, geleneksel - modern, gecekondu - apartman, doğu - batı müziği, toplu taşıma - otomobil gibi karşıtlıklar birlikte verilerek çatışma zemini sağlanmış, bu durum metindeki göstergelerin anlamının tartışılabileceği bir okuma yöntemi olarak göstergebilimden yararlanma olanağı sunmuştur. Yönetmenin seyirlik deneyimler neticesinde izleyicinin bilincinde oluşturulan klişeleri kırma çabası, filmde kullanılan göstergeler aracılığıyla ortaya çıkarılmıştır.

1- Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Araştırma Görevlisi.

Filmde, kent insanının toplumsal ve bireysel problemlerine yer verilirken dönemin geçirdiği değişim süreci, farklı ekonomik sınıflardaki karakterler üzerinden tartışılan olgulardan biridir. Bu perspektifle çalışma, Metin Erksan'ın kendine özgü sinema dilini, 1960'lar Türkiye'sinin geçirdiği siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimler ışığında göstergeler çerçevesinde incelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Metin Erksan, *Acı Hayat*, *Toplumsal Gerçekçilik*.

Giriş

Bir toplumun siyasi yapısındaki değişimler o toplumun kültürel yapısına doğrudan etki eder. Kültürel yapı ise toplumun gündelik ritüellerinden beslenir. Sanat, bir toplumun belirli bir dönemine ilişkin kültürel ve toplumsal yapısının okunabileceği metinler üretir. Sinema üzerinden ise, toplumun değer, tutum ve davranışlarındaki değişimleri gerçekçi bir anlatımla ele alan yönetmenler "gerçekçi" veya 'toplumsal gerçekçi' olarak nitelendirilebilir.

Bu çalışmada Metin Erksan'ın, 1962 yapımı *Acı Hayat* filmi üzerinden 1960'ların toplumsal koşulları analiz edilmeye çalışılacaktır. Filmin analizi, 'iletişim amaçlı bütün araçları, göstergeleri inceleyen, birbirleriyle olan ilişkilerini araştıran ve türlerini saptamaya çalışan bir bilim' olan göstergebilim yöntemiyle yapılmıştır (Erkman, 1987: 11).

1961 Anayasası'nın sunduğu özgürlükçü ortamda ortaya çıkmaya başlayan toplumsal gerçekçilik akımına dahil edilebilecek olan *Acı Hayat*, kentte yaşayan dar gelirli bireylerin ekonomik problemlerini gündeme taşıyan bir filmidir. Mülkiyet olgusu etrafında şekillenen hikaye, kimi zaman masalsı bir anlatımla kimi zaman melodram türünde ele aldığı 'kara sevda' temasıyla karmaşık bir yapı sunar.

Yönetmen filmde yer verdiği geleneksel – modern, zengin – fakir, gecekondlu – apartman, iyi – kötü gibi karşıtlıklar aracılığıyla toplum-

sal önyargılar ile klişeleşmiş bir takım görüşleri açığa çıkarıp eleştirmeyi hedeflemiştir. Film, barındırdığı karşıtlıklar ve toplumsal gerçekçi yaklaşımının yanında yönetmenin sanatsal estetiğiyle bütünleşerek dönemin benzer yapımlarından ayrılan bir film olma özelliği taşır. Yönetmen, gerek filmde yer verdiği müzik tercihleri gerekse kamera kullanımı ile anlatıya doğrudan müdahale ederek izleyiciyi hikayeye yakınlaştırır. Fakat izleyicinin aşına olduğu iyi - kötü çelişkisine farklı bir yön vererek filmin sonunu izleyicinin beklentisini gözetenek gerçekleştirir.

1960'lı yıllar Metin Erksan'ın filmografisinde en önemli yapımlara imza attığı dönem olarak hatırlanmaktadır. *Gecelerin Ötesi* (1960), *Yılanların Öcü* (1961), *Susuz Yaz* (1963), *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Kuyu* (1968) filmleri *Acı Hayat*'ın dışında Metin Erksan'ın 60'lı yıllarda Türk Sinemasına kazandırdığı yapımlardır. Bu yapımlar üzerinden yönetmenin düşünce yapısını şekillendiren mülkiyet, cinsellik, suç ve ceza, tutku, gerçekçilik olgularına ilişkin görüşleri hakkında bilgi sahibi olunabilir.

1960'lı yıllar, aynı zamanda yönetmenin Türkiye'de sinema sektörüne sendikalaşma açısından da katkı verdiği yıllar olarak hatırlanmaktadır. 1963 yılında, Türkiye Sinema İşçileri Sendikası'nı (Sine-İş) kuran Erksan, üç yıl süreyle de sendikaya başkanlık yapar. Bu yıllarda Türk Sinemasının uluslararası platformda da bilinirliğine de katkı sunan Erksan, *Susuz Yaz* filmi ile 1964'te Almanya'nın başkenti Berlin'de düzenlenen Berlin Uluslararası Film Festivali'nde en iyi film ödülü olan *Altın Ayı*'nın sahibi olur. Bu ödül ile Metin Erksan yalnızca yurt dışı festivallerde ödül alan ilk Türk yönetmen olmakla kalmaz ayrıca isminin *Altın Ayı* ödüllü Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Vittorio De Sica, Sidney Lumet, Pier Pablo Pasolini gibi dünya sineması tarihinde iz bırakmış yönetmenlerle birlikte anılmasını sağlamıştır.

Sinema, görüneni göstererek görünmeyeni hissettiren (veya görünmeyeni görüntür kılan) bir kültürel ifade biçimidir. Bu tanımlama, bir sinema filminin anlatısında yer verilen temsil ve bilgilerin izleyicinin zihninde önceden var olan kavramlar ile eşleşme sağlaması durumunu açıklamaya yöneliktir. Immanuel Kant, bilginin içeriğinin duylardan, algılardan, deneyden geldiğini; ama bu içeriğin anlam kazanabilmesi için öznenin onu belli bir işleminden geçirmesi gerektiğini belirtmiştir (ak. Kaplan ve Ünal, 2011: 7). Mehmet Rifat'a (2009) göre ise; *"Her insanın hem kendi kendisiyle, hem bir başka insanla, hem de dünyayla, değişik düzlemlerde kurduğu ilişkileri en yalından en karmaşığa uzanan bir görünüm içinde sunabilecek anlatılar, yaratıldıkları an, yine insanlar tarafından, ama bu kez başka bir konumdaki, başka bir açıdaki, başka bir statüdeki insanlar tarafından algılanmaya, dolayısıyla kavranmaya başlar. Böylece, çözümleme, kavrama, yorumlama, açıklama, eleştiri, vb. sözcüklerle adlandırılan yeni bir üretim süreci devreye girer"* (s.21).

Bu konu hakkında Umberto Eco, sanat ürünlerinin yoruma açık gösterge dizeleri olduğunu, üretim aşaması bitmiş bir metnin tam olarak gerçekleşebilmesi için okurun iş birliğinin gerektiğini, sanatçının metnini düşünüp üretmesi gibi, okurun da yorumsal açıdan katkıda bulunup metni tamamlaması gerektiğini belirtmektedir (ak. Kaplan ve Ünal, 2011: 29).

Çalışmanın teorik temelini oluşturan göstergebilimin tanımına ilişkin yazarların farklı yaklaşımlarının yanı sıra ortak paydada buluştukları noktalar gözlenmiştir. Örneğin John Fiske, göstergelerin ve onların çalışma biçimlerinin araştırılmasını göstergebilim olarak tanımlarken, göstergebilimin temel ilgi alanının merkezinde gösterenin yer aldığını vurgulamaktadır (1996: 62). Gottdiener'e göre de göstergebilim, temel birimi "gösterge" olan bir ilişkiler dizgesi olarak dünyayı anlama biçimidir -yani göstergebilim gösterimin doğasını araştırır (2005: 15). Gottdiener (2005), göstergebilimin ortaya çıkışını ve Sausure ile Pierce'in göstergebilimi ele alış biçimlerini şu cümlelerle özet-

lemiştir. Neredeyse yirminci yüzyılın tam dönemecinde, iki ayrı katadaki iki akademisyen, bilgi ve göstergeler arasındaki ilişki üzerine birbirlerinden habersiz çalışmalara başladılar. Ferdinand de Saussure (1857-1913) Lozan’da bir dilbilim profesörüydü, Charles Sanders Peirce de Chicago Üniversitesi’nde bir felsefeciydi. İkisi, birbirlerinden bütünüyle habersiz, modern göstergebilim çalışması ya da “toplumdaki göstergelerin yaşamı” için bir temel oluşturdular. Her ikisi de anlama biçimlerimizin dile, örgütlü bir göstergeler dizgesine dayandığı düşüncesinden kaynaklanan bilgi sorununu araştırdılar. Ama onların kendilerine göre biçimlendirdikleri göstergebilimsel dinamikler oldukça başkaydı. Saussure, daha sonraları onun göstergebilimi üzerine kurulan kültür çözümlemesini sınırlı kalacak iletişim edimine özel bir yer verdi. Peirce de tam tersine, öncelikle bilgiyle ve doğa bilimlerinin uzmanlaşmış sözcükleri gibi bilgi edinimi ve birikiminde araçsal olabilecek dil dizgelerinin gelişimiyle ilgilendi. Peirceçi göstergebilim, bu durumda, Saussure’ün yaklaşımının tersine anlamlama ile kültürün genel açılanmasıyla ilgiliydi. Bu anlamda da, Saussurecü gelenek ve onun eleştirisine dayanan yapışökümcülük, Baudrillard’ın kültür eleştirisi ve postmodern metin çözümlemesi gibi postmodern yaklaşımlara karşı bir seçenek olan Peirceçi göstergebilim, bir kültür çözümlemesi biçiminin geliştirilmesi için temel sağlamaktadır (s.16).

Sözcükler ya da göstergeler düzeyine indirgendiğinde sözcüklerin bir sözlüksel ya da düz anlamlarının yanında bir de kullanıldıkları bağlamlara göre değişen anlamları bulunmaktadır. Bir oyuncunun farklı filmlerde canlandırdığı; zengin, fakir gibi tiplerin yanı sıra aynı film içerisinde de neşeli, hüznü, hiddetli, sakın gibi çeşitli kişilikleri canlandırabilir. Dolayısıyla görüntü içinde bir yüklem görevini üstlenen kişilik, içinde bulunduğu bağlama göre çeşitli niteliklere sahip olabilmektedir. Benzer biçimde sinemada bir ev, bir araç, bir bebek arabası ya da bir kaldırım taşı çeşitli ruhsal yapıların dışavurumu için çeşitli şekillerde kullanılabilir (Adanır, 2003: 49-50). Göstergelerin, temel anlam - yan anlam ilişkisine dair Christian Metz, estetik güçlük ve düzenlemeleri yan anlamsal kabul edildiğini belirtirken, temel anlamın göstereniyle gösterileninin birleşerek ya anlamın gösterenini oluşturduğunu dile getirmektedir (Metz, 2012: 96). Metz, bu durumu bir

örnekle şu şekilde açıklamaktadır: “Amerikan gangster filmlerindeki bir ritmin parıldayan sokak taşları insanda bir korku ve acımasızlık duygusu uyandırmaktadır (yananlamanın gösterileni). Bu aynı zamanda yeniden canlandırılan (vinçler ve sandıkların yer aldığı ıssız ve karanlık ritimlerdir) görsel unsurlardır (temel anlamın gösterileni) ve belli bir ritim imgesi elde etmek amacıyla ıııklandırılmaya dayalı bir çekim tekniğidir (temel anlamın göstereni). Aynı ritimlerin sıradan bir çekimi seyirci üzerinde aynı etkiyi bırakmayacaktır. Gülümseyen bir çocuk görüntüsü çekimindeki çekim tekniğı de aynı türden bir etkiye yol açmayacaktır. Özetle, yananlamanın bir gösterilene sahip olabilmesi için ona uygun gösterenin temel anlamın gösteren ve gösterilenini devreye sokmasıyla gerçekleştirilebilmektedir.”

Göstergebilimi, özetle ‘bir biçimler bilimi’ olarak tanımlayan Barthes, gösteren ile gösterilen arasındaki bağlantının farklı türden nesneleri kapsadığını dolayısıyla bu durumun bir eşitlik değil, denklik olduğunu vurgular. Yalnızca gösterenin gösterileni belirttiğini söyleyen genel dilbilimin tersine, her türlü göstergesel dizgede iki değil, üç farklı terim karşısında bulunduğunu belirten Barthes, gösteren, gösterilen, bir de bu iki terimin çağrışımsal toplamı olan göstergenin varlığına dikkat çeker (1990: 158).

Göstergebilimsel analizin nesnesi konumundaki anlam, gösteren ve gösterilen kavramlarının algılanıp yorumlanabilmesi açısından önemlidir. Yücel, göstergebilimin sorununun ‘insan için dünyanın ve insanın anlamı’ sorunu olduğunu dile getirirken, Greimas ise evrenin bize göre bir biçim, bir anlam kazanabilmesi için onda birtakım farklılıklar algılamamız gerektiğini belirtmiştir (Yücel, 2005: 128-130).

Algılama, Locke’a göre idelerimiz alanında kullanılan ilk zihinsel yeti olduğundan iç duyumdan edindiğimiz ilk ve en yalın idedir ve genel anlamıyla “düşünme” olarak da adlandırılır. Düşünmeyi (thinking) zihnin kendi ideleri üzerinde etkin olarak yer aldığı bir işlem türü olarak ele alan Locke, algıların zihnin çoğunlukla edilgen bir alanı olduğunu, zihnin algıladığı şeyi algılamaktan kaçınmaz olduğunu belirtir (2000: 192). Locke, zihnin kendinde algıladığı, ya da al-

glama, düşünme ya da anlama yetisinin önündeki nesneyi ide olarak adlandırırken, zihnimizde bir ide üreten gücü de bu gücü taşıyan öznenin niteliği olarak adlandırmaktadır. Örnekleme gerekirse Locke (2000), bir kartopunun bizde ürettiği beyaz, soğuk ve yuvarlaklık ide-lerini ondan bize yansıtan güce nitelikler derken, bunların anlama yetimizdeki algıları ya da duyularına ideler adını vermiştir (s.179).

Göstergebilimi anlam bilimi olarak tanımlayan Metz'e göre sinema göstergebilimi, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı örnekle-mektedir. Metz, semiyolojinin (göstergebilim) bir filmin seyredilme-sini mümkün kılan yasaları saptamaya ve her tekil filme veya sinema türüne özel karakterini kazandıran özgün anlam kalıplarını ortaya çı-karmayı amaçladığını ileri sürmüştür (Andrew, 2010: 324). Çalışmanın bulgular bölümünde Metin Erksan'ın 1962 yapımı *Acı Hayat* filminin içerdiği anlam kalıpları üzerinden okuması gerçekleştirilmeye çalışı-lacaktır.

Kavramsal Çerçeve

Serpil Kirel'in "Yeşilçam Öykü Sineması" kitabındaki *Altmışlı Yıllar Nasıl Yaşandı? Gündelik Yaşam ve Popüler Kültür* bölümü, Birsen Altı-ner'in "Metin Erksan Sineması" kitabındaki *Metin Erksan Sinemasının Temel Taşları ve Evsizlerin Dramı: "Acı Hayat"* bölümleri ile Şükran Ku-yucak Esen'in "Türk Sinemasının Kilometre Taşları" kitabındaki *Sinemacılar Dönemi (1950-1970)* bölümü ve F. Neşe Kaplan'ın "60'lı Yıllar Aile Sineması" kitabındaki *1960'lı yılların Sinema Ortamı ve Toplumsal Gerçekçi Yönelim* bölümü, çalışmanın inceleme konusunu oluşturan *Acı Hayat* filminin çekildiği dönemin nabzını hissettiren önemli refe-rans kaynaklardır. Bu kitapların dışında film metninin kendisi de temel referans olarak göstergebilimsel bir okuma yapılabilmesini mümkün kılmıştır. Mark Gottdiener'in "Postmodern Göstergeler" ile F. Neşe Kaplan ve Gülin Terek Ünal'ın "Bilim Kurgu Sinemasını Oku-

mak Göstergebilimsel Yaklaşım" kitapları ise göstergebilimsel analize öncülük eden temel kaynaklardır.

Adı geçen referanslar çerçevesinde film incelemesine başlanmadan önce dönemin siyasi ve toplumsal yapısı ile sinema ortamına değinilecektir.

1960'lı yıllar, Esen'in yorumlamasına göre 1961 Anayasası'nın sağladığı ortam sayesinde Türkiye devletinin ve vatandaşlarının en çağdaş, en gelişmiş ve en uygar yıllandır. Esen, bu yıllarda hukukun sınırlarının çizdiği özgürlük ortamında bir aydınlanma döneminin yaşandığını dile getirirken, yıllarca komünizm tehlikesi sayılan eleştirel yaklaşımın önünün açıldığını, toplumsal ve yönetsel eleştiriler yapan sanat ürünleri üretilmeye ve dağıtılmaya başlandığının altını çizer (Esen, 2016: 68-69).

1961 Anayasası, yeni kurulan siyasi partiler ve seçimler, sinemacılar için toplumun çeşitli sorunlarına değişik yaklaşımlar sergileyebilme ortamı yaratmaktadır. Kaplan, 27 Mayıs sonrası meydana gelen siyasi canlılığın sinemadaki etkisi 'toplumsal gerçekçilik' olarak kendini göstermektedir görüşünü dile getirirken, toplumsal gerçekçi olarak nitelendirilen filmleri toplumun yapısını ve bu yapı içinde meydana gelen değişik sorunları, yeni oluşumları, çeşitli sınıflardan insanların birbiriyle ilişkilerinin anlatılmaya çalışılması şeklinde tanımlamaktadır (Kaplan, 2015: 89).

Esin Coşkun'un 1960'tan sonra Türk Sinemasında meydana gelen hareketlerden biri olan Toplumsal Gerçekçilik kavramına ilişkin görüşleri şu şekildedir. 1960'lı yıllarda yapılan filmlerde ağırlıklı olarak görül-meye başlanan gerçekçilik çabalarının köklerine bir önceki dönemde de rastlamak mümkün olmuştur. Örneğin Metin Erksan'ın ilk filmi Aşık Vey-sel'in Hayatı'nda gerçekçi bir tavır sergiler. Yine Erksan'ın 58 yapımı Dokuz Dağın Efesi'nde Atıf Yılmaz'ın kasaba çevresini anlattığı filmlerde, Akad'ın Amerikan polisiye filmlerinden izler taşıyan filmlerinde de böyle bir yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Ama bu filmlerdeki gerçekçilik 60'larda yapılan

filmlerdekinden farklıdır. Özellikle toplumsal bir sorunu ortaya koymak, bir eleştiri getirmek gibi bir kaygı söz konusu değildir. Oysa 1960 ve sonrasında yapılan kimi filmlerde bu özellikleri görmek mümkündür. Yapılan bu filmler, 1960'tan sonra ülkede oluşan siyasal ve ekonomik olaylarla birlikte düşünüldüğünde bir değer kazanır. Bir önceki dönemin siyasal ve toplumsal ortamı nasıl gerçeklerden kaçış diyebileceğimiz iyimser bir hava yansıtan filmler yapılmamasına neden olmuşsa, 1960'tan sonraki umut havası da, bazı yönetmenlere toplumsal gerçeklere yönelme konusunda güç vermiştir (2009: 34-36).

27 Mayıs Darbesi neticesinde yürürlüğe konulan "özgürlükçü" 61 Anayasası, 60'ların hızlı değişim yıllarının rüzgar gücünü oluştuyordu. Basın, medya, görsel ve işitsel sanatlar, bir daha hiç olamayacakları kadar özgür, eleştirel ve yenilikçi arayışta bir çizgide ilerliyordu. 50'li yıllarda demokratikleşme umuduyla gelip ülkeyi baskıcı tutumlarıyla adeta boğan bir hükümet, yerini düşünce ve ifade özgürlüğüne olanak tanıyan bir yapıya devretmişti. Böylesi bir ortamda sosyokültürel açıdan sinema halkın talebini karşılamak için adeta bir yangın içersindeydi. Ticari sinemanın rekabet ortamında yeni arayışlara girmesi, çeşitliliği arttıran bir gelişme olarak tarihteki yerini alırken, bu dönemin Türk Sineması adına en önemli olayını, 'artık belirli bir seviyeye gelmiş/getirilmiş olan sinemanın geleceği üzerine genç sinemacıların yaptıkları tartışmalar' olarak nitelendirmek mümkündür. Bugün halen saygıyla anılan ve eserleri severek izlenen yönetmenlerin özellikle 1965'li yıllardaki sendika hareketleri ve sinema üzerine yeni düşünceler ortaya koyulan toplantılar gerçekleştirmeleri, Türk Sineması araştırmacılarınca ufuk açıcı bir gelişme olarak anılmaktadır.

Türkiye'de 1960'larda ağırlığı hissedilmeye başlanan Toplumsal Gerçekçilik anlayışı ile yapılan filmlerin, Türk Edebiyatındaki toplumcu hareketin yanında, İtalya'da İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımından etkilendiği bilinmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı gibi Türk Sinemasındaki Toplumsal Gerçekçilik akımı da siyasal zeminin doğmasına olanak tanıdığı ve gündelik hayattan beslenen ancak bir müddet sonra değişen politik

gelişmelerin etkilediği gündelik hayatın yeniden değişmesiyle etkisini yitiren bir süreç olarak tanımlanabilir.

Yukarıda da belirtildiği gibi özellikle ana akımın dışında kalan sinema, politika ve gündelik hayatın dinamikleriyle doğrudan ilişkilidir. Bu durumun tipik bir örneği Metin Erksan'ın henüz ilk filmi olan ve Aşık Veysel'in hayatını konu alan *Karanlık Dünya* (1952) filmi ile açıklanabilir. Erksan, ilk filminden itibaren başı sansürle hep dertte olan, sansür olgusuyla en büyük mücadeleleri veren isimlerin başında geliyordu. *Karanlık Dünya* filmi sansürün hışmına uğrayan, yurt içinde ve yurt dışında gösterimi tamamen yasaklanan ilk Türk filmi olarak Türk Sinema tarihine geçmiştir (Altınar, 2005: 19). Bir halk ozanının biyografisini konu alan film, yönetmenin estetik müdahaleleri doğrultusunda düz bir belge filmi olmanın ötesinde doğal bir akış içerisinde kurmacaya yakın, görselliğiyle öne çıkması beklenen bir yapımla çekilmeye başlanmıştır. Yönetmen, henüz ilk filmi ile toplumsal gerçekçi bir çalışmaya imza atmıştır. Fakat dönem koşulları, dolayısıyla mevcut iktidar bu gerçekçiliği kabullenebilecek bir yapıda değildi. Sansür kurulu, hikayenin mekânsal zeminini oluşturan taşların görünümüne ilişkin, filmin Türk köylerini ve tarımsal faaliyetlerini temsil biçimini beğenmeyerek bu sahnelerin filminden çıkarılmasını istemiştir. Filme uygulanan sansüre ilişkin ayrıntılan Erksan şu cümlelerle açıklamıştır: *Filmde bir ara tarlalar görünüyordu. Tarladakiler cılız başaklardı. Boyları yirmi-otuz santimdi. Üzerinde buğday taneleri sayılıydı. Sansür bu bölümün filminden çıkarılmasını istedi. 'Türk tarlası böyle olmaz!' dedi. Bu sahneleri bereketli topraklarla, içinde biçerdöverlerin, traktörlerin çalıştığı tarlalarla değiştirmemizi önerdi. İstersek Amerikan Haberler Merkezi'ndeki belge filmlerden yararlanabileceğimizi belirtti. Filmin yapımcısı, Amerikan Haberler Merkezi'nden alınan Hudson Ovası'ndaki bereketli topraklar üzerine yapılan hasat görüntülerine ait parçaları Aşık Veysel'in hayatına eklemek zorunda kaldı. Amerikan tarlasını Türk filmine sokmakla sansür kurulu Türkiye'nin gerçeklerini değiştireceğini sanıyordu (Berensel, 1991: 18-22).*

Erksan'ın 1952 yılında çektiği fakat sansür kurulu tarafından çeşitli engellere maruz bırakılan hatta yasaklanan filmi yaklaşık iki yıl sonra izleyici ile buluşabilmiştir. Türk Sinemasını dönemlere ayıran bir çok otorite, çekim, dağıtım ve gösterim olanaklarının belirli bir düzene kavuştuğu 1950'li yılları "Sinemacılar Dönemi" olarak adlandırırken, bu dönemi Ömer Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* (1952) filmiyle başlatırlar. Oysa bu dönemde Erksan *Karanlık Dünya* filmi, Akad'dan önce tamamlamasına karşın sansür kurulu tarafından engellendiği için filmi seyirciyle buluşturamamıştır. Araştırmacılar bu noktada elbette kronolojik sıralamayı objektif bir biçimde ele almayı seçtiler fakat sinemacılar döneminin başlangıcında Metin Erksan ismini Lütfi Akad ile birlikte anmamak sansürcü, yasakçı zihniyete destek olmaya yakın bir tutum sergilemek olarak algılanabilir.

Bulgular:

Acı Hayat Filminin Konusu ve Göstergebilimsel Analizi

Filmin Kimyesi

Yapımcı: Muzaffer Arslan

Yönetmen: Metin Erksan

Senarist: Metin Erksan

Tür: Melodram

Yapım Yılı/Ülke: 1962, Türkiye

Özellikler: 35 mm, Siyah-Beyaz

Süre: 97 dk

Dil: Türkçe

Vizyon Tarihi: 25 Mart 1963

Oyuncular: Ayhan Işık (Mehmet), Türkan Şoray (Nermin), Erkem Bora (Ender), Nebahat Çehre (Filiz) (TSA, 2016)

Tersanede kaynak işçisi olarak çalışan Mehmet (Ayhan Işık) ile kuaförde manikürcülük yapan Nermin (Türkan Şoray), evlilik hayalleri kuran genç bir çifttir. İkili işlerinden arta kalan zamanlarda, sağdan soldan duydukları sahibinden kiralık ev ilanlarını yerinde görmek amacıyla buluşurlar. Fakat bütçelerine göre buldukları evlerin koşulları, beklentilerinin çok uzağındadır. Mehmet, evliliklerinin ilk adımı olarak bir ev bulmaları gerektiğini düşünmektedir. Bir gün tersanede iş arkadaşına içlerine sinen bir ev bulur bulmaz Nermin'e evlenme teklifi edeceğini dile getirir.

Nermin, kendisinden küçük sekiz kardeşi ve anne babası ile birlikte yaşamakta, evin ekonomik yükünü sırtlamaktadır. Mehmet de benzer şekilde üç kardeşi ve anne babası ile yaşadıkları gösterişsiz evlerinin ekonomisine katkı sunmaktadır.

İş yerinde bir gün Nermin, Göztepe'deki bir köşke pediküre gönderilir. Köşkün bahçesinde köşkün sahibi Tahsin Beyin oğlu Ender (Ekrem Bora) ve arkadaşları Avrupalı ezgilerle dans etmektedirler. Ender, birden köşkün bahçesinde beliren Nermin'i görür ve güzelliğinden etkilenir. Köşkten içeri giren Nermin, poker masasından kendisine seslenen Ender'in kötürüm annesine pedikür hizmeti verir. Bu sırada Ender, köşkün şoförüne Nermin'i dönuşte kendisinin kuaföre bırakacağını söyleyerek onun yerine geçer. Geri dönüş yolunda Nermin ile sohbet çabaları boşa çıkan Ender, bir an için arabayı durdurur ve aslında şoför olmadığını, kendisiyle konuşabilmek için şoförün yerine geçtiğini, köşte pedikür yaptığı kadının annesi olduğunu dile getirir. Fakat Nermin, Ender'in olanca sıkıştırması ve iltifatlarına kulak asmayarak araçtan iner.

Çift işlerinden fırsat buldukça kiralık ev bakmayı sürdürmekte fakat gün gittikçe umutlarını yitirmektedirler. Bir gün Nermin'in çalıştığı yere gelen Ender, Nermin'den buluşmak için randevu ister. Çalışanların ve müşterilerin arasında daha fazla olayın büyümemesini isteyen Nermin, Ender'in ısrarcı teklifini kabul etmek durumunda

kalır. Annesinin mutlaka, dükkana gelen zengin bir koca adayıyla evlenmesini öğütlediği Nermin, Ender'le buluşmaya gitmekten sonra anda vazgeçer ve Mehmet'in yanına kiralık ev bakmaya gider. Fakat baktıkları ev bir gün önce başkaları tarafından tutulmuştur. İkisinin bütçelerine uygun bir ev bulabileceklerine karşın inançları kırılmak üzeredir. Çareyi bir emlakçıya giderek bulabileceklerini düşünürler.

Nermin, çalıştığı yer tarafından tekrar Tahsin Beylerin köşktüne gönderilir. Ender Nermin'i görmek, onunla konuşmak için kadını köşke çağırmıştır. Ender, Nermin'e duygularını açmak niyetindedir. Kendisinden çok etkilendiğini, onunla evlenmek istediğini söyler. Evlendikleri takdirde bu köşkte oturacaklarını söyler. Nermin, bir başkasını sevdiğini söyleyerek Ender'in teklifini yanıtsız bırakarak, oradan ayrılma isteğini dile getirir.

Mehmet ile Nermin, emlakçı vasıtasıyla buldukları bir daireyi gezmektedirler. İlk defa aradıkları evi bulduklarını düşünürler. Evi gezdikten sonra evdeki eşyaları nasıl konumlandıracaklarını tartışır. Bu sırada eve gelen emlakçı, ev sahibinin altı aylık kirayı peşin istediğini dile getirir. Bu talep çiftin bütçesini aştığı için üzgün bir şekilde oradan ayrılırlar. Dönüş yolunda ikili arasında, minibüste hararetle bir tartışma başlar. Mehmet, evlendikten sonra Nermin'in çalışmasını istememektedir. Nermin ise çalışmadığı takdirde başlarını sokabilecekleri bir çatı bulamayacaklarını bu sebeple de evlenemeyeceklerini sitemli bir dille belirtir. Mehmet Nermin'i zengin müşterilerle ilgilenmekten onlara benzemekle itham eder ve kadından evlenmeye niyeti olup olmadığını açık bir şekilde söylemesini ister. Parasızlığın kendilerini bile birbirlerine düşürdüğünü dile getiren Nermin bu durumdan yıldıığını dile getirir.

Ender, kuaförü arayarak Nermin'i telefona ister. Nermin'e önemli bir haber vereceğini kendisini mutlaka görmesi gerektiğini dile getirir. Patronunun bakışları arasında durumu belli etmemeye çalışan Nermin, Ender'in buluşma talebini kabul eder.

Ormanlık bir alanda Ender'le buluşan Nermin, adamın aceleci bir tavırla kendisiyle evlenmek isteği karşısında şaşkınlığını gizleyememektedir. Nermin, Mehmet'i sevdiğini söylese de bu durum Ender'de endişe uyandırmaz. Ender, Nermin'e sahip olduğu tüm zenginliklerin kadının olacağını onu herkeslerden çok seveceğini belirtir. Nermin, Ender'in ısrarlarına cevap verebilmek için kendisinden bir müddet süre ister. Ender'in teklifiyle ikili ormanlık alandan ayrılıp bir şeyler içmeye giderler. Masada düşünceli bir şekilde oturan Nermin, etrafında çalan mayhoş gitar ezgileri arasında sarhoş olur. Uyandığında kendini Kilyos'ta bir otel odasında Ender'le çıplak vaziyette yataкта uzanırken bulur. Durumun farkına varan Nermin aniden yerinden doğrulup nerede olduğunu anlamaya çalışır. Eve döndüğünde anne babası tarafından azarlanır. Eve gelmeyip dışarda kaldığı için, babasından şiddet görür.

Ender'in babası Tahsin Bey, Ankara'dan kızıyla köşke dönmüş akşam yemeği yemekteler. Yemek esnasında açılan bir sohbette Ankara'daki iş ortaklarından Recep Beyin kızıyla Ender'in evlenmeleri için girişimde bulunduğunu dile getirir. Ender'in kız kardeşi Filiz ise duruma abisinden önce itiraz ederek abisinin fikirlerinin alınması gerektiğini belirtir.

Mehmet, tersanedeki iş arkadaşının da yardımıyla Nermin'le en son bakıp içlerine sinen evi kiralamak için girişimde bulunur. Nermin ile kiralık evde buluşurlar. Mehmet'in heyecanlı tavırlarına karşın Nermin mutsuz ve durgun görünmektedir. Mehmet'in sürpriz bir şekilde cebinden alyansları ve nikah kağıtlarını çıkardığı esnada Nermin ağlamaya başlar. Mehmet'e başka birisini sevdiğini onunla evleneceğini söyleyerek adamı terk eder.

Ender'in ailesi, oğullarının manikürtü bir kızla evlenmesine olanak vermemektedirler. Ender, Nermin'in hamile olduğunu söyler. Tahsin Bey en yakın zamanda ofisinde Nermin'le görüşme isteğini oğluna belirtir. Görüşmede Tahsin Bey, Ender'in istikbali için bu ilişkiye onay vermediklerini açıkça Nermin'e bildirir.

Bu esnada Mehmet'in hayatında masalsı bir gelişme yaşanır. Mahallesindeki milli piyangocunun ısrarı üzerine aldığı bilete büyük ikramiye isabet etmiştir. Kısa bir süre önce başını sokabileceği bir ev bulamayan tersane işçisi gitmiş yerine milyoner bir müteahhit ve gazino sahibi bir iş adamı gelmiştir. Ailesine, yaptırdığı apartmanlardan sekiz odalı bir daire verir. İşler Ender ve Nermin için ise tam tersi yönde ilerlemektedir. Ender'in vaadettiği lüks yaşam koşulları, Tahsin Beyin maddi desteğini kısıtlaması ve evliliklerine onay vermemesinden ötürü çalkantılı bir biçimde sürmektedir.

Bir akşam, Nermin, Ender ve Filiz eğlenmek için bir gazinoya giderler. Alkolü fazla kaçıran Nermin pistin ortasında striptize başlayınca garson durumu patrona bildirir. Mekanın sahibi Mehmet, müşterilerin bulunduğu bölüme geldiğinde Nermin'i karşısında görünce Ender ve Nermin'e mekanı terk etmelerini buyurur.

Nermin bir başka akşam gazinoya gelerek Mehmet'le konuşmak ister. İğfale uğradığını aslında en başından beri onu sevdiğini dile getirerek af diler. Mehmet, Nermin'i sevdiği halde onu affetmeyeceğini, Nermin'in eski haline aşık olduğunu dile getirerek kendini artık yalnızca para kazanmak için çalışan bir canavar olarak tanımlar ve kadını gazinodan kovar. Bu sırada olayları uzaktan gözleyen Filiz, Nermin'in olay yerinden uzaklaşmasının ardından Mehmet'in karşısında belirir. Her şeye istemeden kulak misafiri olduğunu onun acılarından çok etkilendiğini dile getirir. Mehmet, başlangıçta abisinden ötürü soğuk yaklaştığı Filiz'in sözlerinden etkilenerek kadının dostluk teklifini kabul eder ve ikili Mehmet'in '*sabah rutinim*' dediği inşaat denetimleri için gazinodan ayrılır.

Bu esnada Nermin, Mehmet'le tekrar iletişime geçmeye çalışır fakat adamı ev adresinde bulamaz. Tersaneden arkadaşı olan Hasan, Mehmet'in yanında çalışmaktadır. Hasan, Nermin'i içeri davet eder, Nermin o evin duvarında kendine ait bir fotoğrafın asılı olduğunu görür. İsrarı sonucu Hasan'dan Mehmet'in inşaatlarının adresini alır. Nermin oraya vardığı sıralarda Mehmet, Filiz'e villaların içerisine yaptırmayı

planladığı kütüphane köşesinden ve eski oturduğu mahallede yaptırdığı ilkokuldan bahsetmektedir. Nermin'in karşılığında belirmesinin ardından Filiz oradan ayrılır. Mehmet, sitemle ve kesin bir dille Nermin'i reddederek eskiye duyduğu özlemi açığa vururken, bütün malvarlığının önemsiz olduğunu dile getirir. Nermin'in ihanetine nefretle karşılık verir.

Mehmet, Filiz'e bir süreliğine bir yerlere tatile gitme teklifinde bulunur. İkili bir otele yerleşir havuza girer tatilin tadını çıkarırlar. Mehmet'in bu tatil planında esas amacı Filiz'i iğfal ederek Ender ve ailesinden intikam almaktır. Nitekim öyle de olur. Filiz çıplak bir vaziyette yatakta uzanırken Mehmet otelin telefonundan Filiz'in babasını arayarak yaşananları anlatıp zamarında oğlunun kendisine yaptığı şeyin intikamını aldığını belirtir. Filiz kendine geldiğinde telefon konuşmasının ardından odaya geri dönen Mehmet'le karşılaşır. Yaşadıkları deneyim Filiz'i Mehmet'e daha çok bağlamış görünmektedir. Diğer yandan yaşanan gelişmelerin verdiği sinirle yerinde duramayan Ender, olaylardan Nermin'i suçlar ve soluğu Mehmet'in gazinosunda alır. İkili şiddetli bir kavgaya tutuşurlar.

Filiz eve döndüğünde babası, kızına Mehmet'le arasında geçen telefon konuşmasından bahseder fakat Filiz, Mehmet'in bu davranışı karşısında kayıtsızlığını korur. Filiz'in babası yaşananların üzerini zenginliğiyle örtebilmek adına Mehmet'i ofisine çağırır. Mehmet, Filiz'e yaşattıklarının yanında kızın babasının kendisine para teklif ediyor oluşuna isyan eder. Adamın kızının yaşadıklarının ayrılanrı geçmişte de Nermin'e yaşattığını dile getiren Mehmet, sert bir dille namusların satılıp satın alınacak şeyler olmadığını belirterek oradan ayrılır ve inşaatlarına gider. Burada hem Nermin hem de Filiz'le karşılaşır.

Filiz ve Nermin, merdivenin başında beklerlerken aralarından geçen Mehmet, Filiz'in seslenişiyile bir an için duraksar. Filiz, Mehmet'e yaptığı oç alma davranışının sebebini sorarken yaşananlardan ötürü pişmanlık duymadığını söyler. Nermin, Filiz'in Mehmet'e söylediği sevgi dolu cümleler karşısında göz yaşı döker. Filiz ve Nermin'e arkası

dönük olan Mehmet, bir süre sessiz kaldıktan sonra Filiz'e evlenme teklifi eder. Mehmet'in bu teklifi karşısında Filiz şaşkınlığını gizleyemezken Nermin hüzünlü bir şekilde koşarak oradan uzaklaşır. Filiz bir an için Nermin'in peşinden gitmeye çalışsa da Mehmet Filiz'in koluna girerek onu durdurur. Kendini dışan atan Nermin gözyaşları içinde inşaatı terk edip villaların yakınında bulunan kumsala doğru koşmaya başlar. Bir müddet sonra dalgaların arasında kaybolan Nermin boğularak intihar eder.

Mehmet yağmurlar altında Nermin'in mezarı başında avuçlarını toprağın üzerine koyup ağlarken ondan af diler. Mezarın iki yanında Ender ve Filiz de Mehmet'e eşlik etmiştir. Yerden kalkan Mehmet, Ender'e bir tokat savuracağı sırada bundan vazgeçip oradan uzaklaşır. Filiz, sağanak altında uzun ince bir mezarlık yolunda ilerleyen Mehmet'in arkasından koşar ve elini tutmaya çalışır. Mehmet önce Filiz'in elini tutmayı reddetse de Filiz'in tekrar uzattığı elini sıkıca tutar ve ikili el ele yavaşça gözden kaybolur.

Filmin Göstergebilimsel Analizi

Zengin kız – fakir oğlan, fakir kız – zengin oğlan, fabrikatör bir baba, lüks otomobiller, şoförler, oteller, gazinolar... *Acı Hayat*'ta klasik bir Yeşilçam filmi meydana getirmeye yarayacak tüm materyaller mevcuttur. Özellikle içeriği hakkında bir bilgisi olmayan izleyici için film, Türkan Şoray, Ayhan Işık, Ekrem Bora, Nebahat Çehre gibi yıldız isimlerin rol aldığı "O, O'na; O, diğerine aşık" temalı tipik bir Yeşilçam filmi çağrıştırebilmektedir. Nitekim bir noktada *Acı Hayat* filmi hakkında bir değerlendirme yapabilmek; filmin niteliğini görebilmek açısından klasik bir Yeşilçam filmi dinamiklerini bilmek önemlidir. Böylelikle yönetmenin nasıl bir yaratıcılık ve dokunuşlarla filmi benzerlerinden ayırabilmemize öncülük ettiği hakkında bilgi sahibi olunabilir.

Metin Erksan'ın 1962 yapımı *Acı Hayat* filmi, 27 Mayıs Askeri Darbesinin bir sonucu olarak yürürlüğe giren 61 Anayasası'nın ülke geneline yaymış olduğu özgürlükçü bir ortamda çekilmiştir. Bu ortamın sinemaya sağladığı en büyük katkılardan bir tanesi, yönetmenin ilk filminden itibaren mücadele ettiği sansüre ilişkindir. Nitekim 62 yapımı filmde, mülkiyet kavramı ve sınıfsal çelişki ağır bir dille eleştirilebilirken, yönetmenin ilk filmi olan 52 yapımı *Karanlık Dünya*'da köy gerçekliğinin bir parçası olan tarım arazilerinin olduğu şekliyle gösterilmesi sansür kurulunca geri çevrilmiştir. Sansür kurulu tarafından ciddi değişimlere uğratılarak propagandist bir filme dönüşen *Karanlık Dünya*'nın sansür tarafından uygun görülmeyip çıkarılması tavsiye edilen sahneleri hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: (Altınar, 2005: 22-23). Görüleceği üzere siyasi değişimler, doğrudan doğruya sanatsal bir eserin içeriğine etki yapmaktadır.

Çalışmanın odağını oluşturan analiz bölümünde filmün konusuna tekrar değinilmeden filmün olağan akışındaki toplumsal gerçekliğe ilişkin gösteren ve gösterilenler ile metaforlar okunmaya çalışılacaktır.

Tersane işçisi Mehmet, manikürcü Nermin ve İstanbul... Film, bu üç ana karakteri ile hikayeye hızlı bir giriş yapar. Öylesine hızlı bir giriştir ki bu, tam yirmi saniye içerisinde filmün öyküsü ana hatlarıyla özetlenmiş olur. Ayrıca filmün ilk sahnesinin genel plan yerine karakterlerin yüzlerinin yakın planda gösterilmesiyle başlatılması yönetmenin sanatsal tutumunu yansıtmaya yönelik bir tercih olarak okunabilir. Ayrıntı planların ardından bel planda çift, el ele İstanbul silueti önünde görülürken; evlenmek için bütçelerine uygun bir ev aradıkları hakkında bilgi sahibi olunur.

'Birbirlerini çok seven' çiftin evlenme arzularının başlarını sokabilecekleri birev bulmaya koşutlanmış olması yönetmenin sinemasında sık sık ele aldığı mülkiyet olgusuna işaret eder. Filmde evlenmek ile ev bulmak; bir apartman dairesine yerleşebilmek eylemleri eş değerlidir. Altmışlı yıllarda kent yaşamının getirilerinden olan apartmanlara

ilişkin Kirel (2005) şu yorumda bulunmuştur. *Altmışlı yılların toplumsal yaşamda meydana gelen önemli değişimlerden biri kentleşme, diğeri göçtür. Altmışların sonlarına doğru büyük kentlerdeki konutların yarıya yakını gecekondular olarak sınıflandırılmaya başlanır. Gecekonduların yanı sıra orta sınıfa seslenen apartman daireleri de dönemin fenomenlerinden biridir. Altmışlı yıllarda gündelik yaşamın izi sürülmeye devam edildiğinde apartman yaşamının kent kültüründe yerini sağlamlaştırdığı görülür. Apartman hayatına geçiş adeta modernliğe geçiş gibi algılanmaktadır (s.17).*

Gecekondular ve apartman daireleri filmdeki ikili karşıtlıklardan biridir. Nermin ve Mehmet'in aileleriyle yaşadıkları evler gecekondular tipindedir. Çift, evlenip hayatlarını sürdürebilecekleri temiz bir daire aramaktadır. Fakat bütçelerine uygun düşen kiralık evler gecekondular tipindedir. Filmde bu durumun çarpıcı bir örneğine çiftin ilk defa ev bakmaya gittikleri sahnede rastlarız. Çift el ele, mutlu bir şekilde, bir kısmının henüz yapım aşamasında olduğu görülen blok apartman yapılarının önünde yürümektedir. Derken Mehmet, eliyle kiralık ev ilanını işaret eder ve çiftin yüzü düşer. Ev blok apartmanların karşısındaki boş arazinin içerisinde bir gecekondudur. Çiftin 'belki içerisi güzeldir' diyerek girdikleri evin elektriği ve suyu yoktur. Yönetmen çerçeve içinde çerçeve tekniğiyle çifti gecekondunun salonunda, pencereden blok apartmanlar görülecek şekilde konumlandırmıştır. Nermin bu sahnede Mehmet'e bir apartman dairesinde oturma arzusunu dile getirir ve çift içerisine göz atmak için apartmana gider. Yönetmen kamera dilini evler ile karakterlerin o evler hakkındaki görüşlerini yansıtmak şeklinde kullanmıştır. Mehmet'in işaret ettiği gecekondular tipi ev çok geniş bir açıdan, bozğun içerisinde küçük bir yapı şeklinde görüntülenirken; çiftin blok apartmanlara göz atmaya gittikleri sahnede apartmanlar, alt açıdan, 'gökyüzüne yükselen yapılar' şeklinde gösterilir. Kamera 'baş döndürücü' bir hareketle etraftaki blok apartmanları gösterirken fonda masalsi bir tını duyulur. Yönetmen karşıtlıkları öne çıkarma ve bir duygu yönlendirme aracı olarak filmde bu ve benzeri ezgiler ile müziklere sıklıkla yer verir. Örneğin çiftin apartmandan önce baktıkları gecekondunun görüldüğü sahnede apartmandaki

masası arp tınlarının tam aksine tedirginlik ve genlim hissi uyandıran yüksek perdeli tınlara yer verilerek el ele huzurlu bir şekilde yürüten çiftin duygusal değişimi vurgulanmış olur.

Filmde ele alınan mülkiyet olgusu, doğrudan rakamlar ile altı çizilen bir temadır. Yönetmenin ev kiralari hakkında fiyat belirtmesi, filmin temel karşıtlıklarından olan zenginlik – fakirlik durumunu vurgulamak için kullanılmıştır. Örneğin Nermin’in pedikür için çağrıldığı köşkte kadınların poker masasında koz olarak ortaya koydukları paralar; Nermin ve Mehmet’in kiralamayı düşledikleri apartmanın dairesinin beş aylık ücretine karşılık gelmektedir. Konuya ilişkin bir diğeri örneğe Nermin’in çalıştığı kuaför salonunda rastlanır. Nermin’in pedikür yaptığı kadın, Almanca bir mimarlık dergisine göz atmaktadır. Kadın yanındaki arkadaşıyla dergi kataloğundaki villa tasarımları hakkında konuşmakta; Nermin ise kadının pedikürünü yaparken bir yandan da kendisiyle benzer yaşlardaki kadınların sohbetlerini dinlemektedir. Konuşmalar duyulurken kamera Nermin’in ve müşteri kadınların yüzleri arasında gidip gelmektedir. Nermin, maddi olanaksızlıklardan ötürü Mehmet ile başlarını sokabilecekleri bir ev bulamayışlarına üzülürken müşteri kadınlardan birisi yaptırmak üzere oldukları villanın salon hariç sekiz odadan oluştuğunu, üst katta havuz olduğunu ve evin maliyetinin yaklaşık üç milyon lira olduğunu belirtir.

Filmde otomobil ve minibüs taşıtları, bir karşıtlık aracı olarak anlatıda yer verilen sınıf olgusunu vurgulamak için kullanılmıştır. Nermin ile Mehmet’in kiralık ev aradıkları sahnelerde buldukları adreslere yürüdükleri yahut minibüse bindikleri görülür. Köşk sahibinin oğlu Ender ise otomobili aracılığıyla Nermin’e ulaşmaya çalışır. Bu noktada film, bir başka sınıfsal simge olan şoförlüğe dikkat çeker. Ender, köşklere gelen Nermin ile tanışabilmek için şoförünün yerine geçer ve kadını çalıştığı yere bırakmak için arabayı çalıştırır. Yol boyunca kadınla iletişim kurmayı dener fakat Nermin’den beklediği geri dönüşleri alamayınca aracı durdurur ve şoföründen aldığı şapkeyi çıkararak;

kendisinin şoför olmadığını, pediktür yaptığı kişinin de annesi olduğunu dile getirir. Kirel'e göre bu sahne ile şoförlük, fakir genç kıza ulaşmak için kullanılan bir yöntemdir ve sınıfsal bir simge olarak kullanılmaktadır. Şoför olmak, zenginler için bir alt sınıfa dahil olmayı temsil eder (2005: 21). Filmde toplumsal gerçekçiliğin okumasının yapılmasına olanak tanıyan sınıf olgusuna ilişkin Kirel'in görüşleri şu şekildedir: *"Acı Hayat" filminde zengin biriyle evlenip yaşadığı hayattan kurtulmak Nermin için en doğru çözüm gibi görünmektedir. Bu film diğer birçok filmde yaygın bir biçimde popüler yolla gündeme getirilen ve gündemi meşgul eden sınıfsal bilincin nasıl oluştuğunun bir göstergesi olarak ele alınabilir. Dönemin sineması, dönemin toplumsal dinamiklerinin paralelinde sınıf olgusunun ve sınıfsal değişimlerin kamuoyunu/seyirciyi çok meşgul ettiği ve bu ilginin filmler yoluyla pekiştirildiği örneklerle doludur. Sınıfatlamanın popüler filmlerle yürek ferahlatan bir biçimde "kolay" olacağını pekiştiren yanlış bilinç Yeşilçam filmleriyle yaygınlaşmıştır. "Acı Hayat" bu eğilimi yeren, en azından sorgulatan gerçekçi yaklaşımları olan bir filmidir. Film açık bir biçimde sınıf atlama olgusunu dramatik odağına oturtur. Manikürcü Nermin'e annesinin verdiği öğüt tam da bunu salık verir: "hiç olmazsa sen kendini kurtar, ne yap yap dükkana gelen zengin müşterilerden biriyle muhakkak evlen, kurtul bu hayattan". Bu öğüdün devamı da vardır: "zengin koca bulmak ayıp değil kazım, yoksa ömrün boyunca fakirlik çekersin!" (2005: 23).*

Film anlatısının bütününe bakıldığında hissedilen gerçekçi havanın yanında, filmde özellikle kuaför salonu sahnelerinde görülen ve sınıfsal çelişkilerin açıkça hissettirildiği masalsı bir anlatıma yer verilmiştir. *Külkedisi* masalındaki Cinderella misali genç ve güzel bir kadın olan Nermin, zenginlere hizmet ederek kendi ayakları üzerinde durmaya çalışmaktadır. Çalıştığı kuaför salonuna gelen genç ve zengin kadın müşterilerin kendi aralarındaki sohbetlerine kulak kesilip onların yaşadıkları gösterişli dünyayı zihninde canlandırmaya çalışır. Ayrıca hikayenin kırılma noktasını oluşturan Mehmet'e piyangodan büyük ikramiyenin çıktığı sahnede de masalsı anlatıma başvurulmuştur. Ormanlık alanda, ağaçların arasından süzülen güneş ışıklarının aydınlattığı bir yolda yalnız başına yürüten Mehmet, Nermin'le ayrılmış,

çalıştığı işi de bırakmayı düşünmektedir. Tam bu sırada karşısına çıkan piyangocunun kendisine ısrarla aldıracağı bilete büyük ikramiye isabet etmesi, film anlatısının genelinde hissedilen toplumsal gerçekçiliğe karşı masalsı bir karşıtlık sunar. Yönetmenin filmde yer verdiği gerçeküstü durumlar, gerçekçiliği pekiştirme aracı olarak kullanılmıştır.

Filmde göstergebilimsel açıdan okuması yapılabilecek en temel karşıtlık; iyi – kötü kavramları ve bu kavramların taşıyıcısı durumundaki karakterler ve onların dönüşümleridir. *Acı Hayat*'ı Yeşilçam sinemasındaki benzerlerinden ayıran en keskin noktalardan birisi filmdeki karakter dönüşümleridir. Filmin başında biz seyirciler tarafından 'iyi' olarak nitelendirilebilecek Nermin ve Mehmet, hikaye dahilinde gelişen olaylar neticesinde iyiliklerini yitirirler. Papatya falı gibi küçük şeylerle mutlu olabilen Nermin ailesinden ve çevresinden işittiklerine yenik düşerek Mehmet'i yarı yolda bırakır ve kolay yoldan sınıf atlayabileceği bir tercih olarak Ender'le birlikte olmayı seçer. Uğradığı ihaneti bir türlü içine sindiremeyen Mehmet ise eline geçen maddi imkanları Nermin'den intikam almak için kullanır ve en nihayetinde kadının intihanna sebep olur.

Yönetmenin anlatısını oluştururken karşıtlıklar aracılığıyla kırmaya çalıştığı klişelerden bir tanesi de 'fakir ve iyi insanların mutluluğuna engel olmaya çalışan zengin ve kötü insanlar' klişesidir. Bu Yeşilçam sinemasında örneklerine onlarca filmde rastlanabilir bir konudur. *Acı Hayat*'ın en temelde söylemek istediği söz; "*insan, insandır*" cümlesiyle özetlenebilir. İşçi Mehmet'le kıyaslandığında Nermin'i seven zengin (ve kötü olması beklenen) delikanlı Ender'in Nermin'i köşke çağırıp kadına duygulanrı ifade ettiği sahne bu durumu özetler niteliktedir. Ender, öncelikle kadından onu iş bahanesiyle köşke çağırdığı için özür diler ve niyetinin yalnızca konuşmak olduğunu dile getirir. Nermin, Ender'in kendisine karşı olan nazik tavrından ötürü adamı dinlemeyi kabul eder. Ender, bedeli ne olursa olsun Nermin'i sevmekten vazgeçmeyeceğini dile getirirken, kadının zihnindeki zengin erkek tabu-

sunu yıkabilmek için şu sözleri sarf eder: “*Seni sevmek bir suç mudur? Sen kötü yazılmış romanların tesirindesin. O romanlarda zengin erkeklerin fakir kızları sevmesi hep kötü gösterilir. Olmaz öyle şey! Gerçek dışı bu romanlar!*”

Ender’in tüm ısrarlarına rağmen ailesi oğullarının Nermin ile evlenmesine razı gelmez. Ender’in annesi oğlunun bir işçi kız için kendine yazık ettiğini düşünürken, Nermin’i kolay yoldan zenginliğe erişmeye çalışmakla itham eder. Tüm bu değerlendirmeler sınıf mücadelesinin bir parçası olarak okunabilir. Ender’in babası bir gün Nermin’i ofisine çağırarak oğluyla arasındaki ilişkiye son vermesi için kadına para teklifinde bulunur. Nermin ağlamaklı bir şekilde ofisten koşarak uzaklaşır ve asansöre biner. Yönetmen bu sahnede asansörü bir metafor olarak kullanmıştır. Nermin gözyaşları içinde asansör ile aşağı inerken görülür. Sahnenin devamında bir başka asansörde şık giyimli bir beyefendinin yukarı doğru hızla yükseldiği görülür. Yüzünü döndüğünde bu kişinin Mehmet olduğu anlaşılır. Piyangodan büyük ikramiyeyi kazanan Mehmet, İstanbul’da lüks evler yapan bir müteahhit olarak sınıfsal bir sıçrama yaşamıştır. Nermin ise Ender’in tanıştıklarında kendisine vaadettiği lüks hayatın çok uzağında sobalı bir evde ekonomik sıkıntılar içinde geçinmeye çalışmaktadır. Görüleceği üzere yönetmen, filmin başında benzer ekonomik seviyede bulunan Nermin ve Mehmet’in değişen sınıfsal durumlarını asansör metaforuyla simgeleştirir.

Sınıfsal karşıtlıkların bir başka göstergesi olarak ailelerin yer aldığı sahnelerde yönetmen tarafından filme yerleştirilen müzik tercihlerinden söz etmek mümkündür. Ender ve ailesinin yer aldığı köşk sahnelerinde fonda batılı ezgilere yer verilirken, Nermin’in kardeşleri ve anne-babasıyla görüldüğü ev sahnesinde doğu kültürüne özgü oryantalist bir müziğe yer verilmiştir. Bu noktada filmdeki bir diğer karşıtlık geleneksel ve modern tavra ilişkindir. Nermin’in geceyi Ender’le geçirip ertesi gün eve gelmesi, annesinin değimiyle ailesini mahalleliye karşı utarulası bir konuma getirmiştir. Nermin, bu sahnede babasının

sözlü ve fiziksel şiddetiyle karşılaşır. Filmin devamında Nermin, zengin delikanlı Ender'le eve çıkmış; bir yandan da ailesine maddi yardım etmeyi sürdürmektedir. Üzerinde paltosu, elinde sigarası ve başörtüsüyle Nermin'in annesi, kızının çantaya doldurduğu erzakları teslim alır. Kızının uzattığı parayı paltosunun cebine koyarken bir yandan da türkçe bir tavırla kızına nikah durumunu sorar. Kızlarının nikahsız bir şekilde bir adamla aynı evde yaşıyor olması aileyi mahallelinin yüzüne bakamaz konuma getirmiştir. Nermin ise kendi durumunun kimseyi ilgilendirmedigini belirterek öfkesini "*Allah cezasını versin o mahallenin!*" cümlesiyle dile getirir. Yönetmenin burada Nermin karakteri aracılığıyla '*namus derdine düşmüş*' geleneksel tarafa sorduğu "*siz nikah mı istiyorsunuz, para mı?*" sorusunun yanıtının maddiyat oluşu, geleneksele yöneltilmiş ağır bir eleştiri olarak yorumlanmaya açıktır.

Yönetmenin şimdiki zaman ile geçmişin şimdiki zamana taşıdığı hatıralar arasında kurduğu ilişkiye değinmek başka karşıtlıkları da açığa çıkaracaktır. Metin Erksan'ın 1965 yapımı olan *Sevmek Zamanı* filminde ele aldığı '*surete aşık olma*' durumu *Acı Hayat* filminde prova edilmiş gibidir. Mehmet, evlenmek üzereyken kendisini aldatıp zengin bir adamla yeni bir sayfa açan Nermin'e karşı intikam, nefret gibi duygular beslese de evinin salonundaki duvarda Nermin'e ait bir fotoğraf bulunmaktadır. Mehmet, sahip olduğu gazinoda karşılaştığı Nermin'in, karşısına geçip kendinden af dilemesine "*Ben seni değil eski Nermin'i seviyorum, sen yoksun artık, ancak senin hayalin var. Ben bir hatırayı seviyorum*" cümleleriyle yanıt verir. Nermin orada, karşısındadır fakat o karşısındaki kadını değil geçmişte, marûk ürcülük yaparak ailesine bakan, birlikte gecekonduları gezdiği kadını sevdiğini dile getirir. Filmin devam eden sahnelerinde kendisinden tekrar af dilemek için Mehmet'in sahibi olduğu villa inşaatlarına giden Nermin yeniden adamın öfkesiyle karşılaşır. Mehmet, villa inşaatının içerisinde Nermin'i oradan oraya kolundan sürükleyerek kadına sitem eder. İnşaat ettiği lüks yapıların İstanbul'da eşi benzerinin olmadığını fakat yine de geçmişte birlikte gezdikleri gecekonduların daha güzel olduğunu

belirtir. Sahip olduğu lüks villaları 'beton mezarlara' benzeterek, bir evin ruhu olması gerektiğini dile getirir. Nermin'e yaptıklarından ötürü o ruhu yok ettiğı gerekçesiyle sonsuz bir kin besler. Tüm bu duygu yüklü sahneler, surete - hatraya aşık olma, tutku dolu kara sevda ve mantıksal birliktelik gibi duygu durumlarını karşı karşıya getirir ve birbiriyle mücadeleye sokar. Bu mücadele, Nermin'in intihanyla birlikte filmin sonunda seyircinin karşısına ölüm - yaşam karşıtlığı olarak çıkar.

Metin Erksan sinemasının temel taşlarını oluşturan mülkiyet, suç ve ceza, tutku, cinsellik ve gerçekçilik olguları filmin son sahnesiyle birlikte pekiştirilmiş olur. Hikayeyi bu olgular dahilinde şu şekilde özetlemek mümkündür: Bir ev bulup evlenme (mülkiyet) gayesiyle yola çıkan iki gencin yolları, kadının adamı aldatıp (cinsellik) zengin bir başka adamı tercih etmesiyle ayrılmıştır. Şans eseri zengin olan adam, kendisini para için terk eden kadını bir yandan hala çok severken (tutku) istemediğı halde bir başkasıyla evlenmesiyle kadının intihanna sebebiyet olur (suç ve ceza). Hikayeyi oluşturan karakterlerin ve onların etraflarında gelişen olayların toplumsal gerçekçi bir çizgide aktarılması da yönetmenin 'gerçekçilik' olgusuna yaptığı vurgu olarak hafızalarda yer edinir.

Sonuç

Acı Hayat, 1960'lı yılların siyasi atmosferinde ve 61 anayasasının sunduğı özgürlükçü ortam içerisinde, mülkiyet olgusu etrafında şekillenen hikayesiyle, toplumsal gerçekçi türde kabul edilebilecek bir filmidir. Film metninin satır aralarında değişimin yılları olarak dile getirilen 60'ların sosyal, ekonomik, siyasi ve kültürel koşulları hakkında bilgi sahibi olunur.

Metin Erksan sinemasının temel taşlarını oluşturan mülkiyet, cinsellik, gerçekçilik, surete aşık olma, suç ve ceza, tutku gibi olgu ve durumlarına *Acı Hayat*'ta da yer vermiştir. Hikaye anlatısını destekleye-

cek bir kamera dili oluşturan yönetmen ayrıca seçmiş olduğu müzik ve ezgilerle seyircinin duygularına öncülük etmiştir.

Filmde; zengin – fakir, yaşam – ölüm, iyi – kötü, geleneksel – modern, gecekondu – apartman, doğu – batı müziği, toplu taşıma – otomobil gibi karşıtlıklar birlikte verilerek çatışma zemini sağlanmıştır. Film aracılığıyla yönetmenin gayelerinden biri de seyirlik deneyimler neticesinde izleyicinin bilincinde oluşturulan klişeleri kırma çabasıdır. Filmin başındaki iki ‘iyi’ karakter, hikayelerin ortalarında çeşitli gerekçelerle ‘iyiliklerinden vazgeçerler’. Nermin’in içerisine doğduğu sefalet ortamı onu kolay yoldan sınıf atlayabileceği bir ilişkiye kanallandırmıştır. Bir zaman sonra tekrar karşılaştıklarında Nermin, Mehmet’i yan yolda bırakıyor; “...irademi, şuurumu kaybettim, bir an ihtiraslarımın kurbanı oldum. Bir kuvvet beni ona doğru itmmişti. Doğduğumdan beri gördüğüm sefaletten korkmuştum. Zenginliği tercih ettim.” cümleleriyle açıklayacaktır. Bu kuvvet, yetiştiği ortamın yarattığı baskı ve şiddet ile açıklanabilirse de bu durumun Mehmet tarafından bir affı bulunmaz. Yaşadıkları neticesinde geçirdiği dönüşümden ötürü kadını suçlarken, kendini ‘gözünü para kazanma hırsı bürümüş bir canavar’ olarak tanımlamaktadır.

Filmin başlangıcında manikürcülük yapan Nermin ile tersane işçisi Mehmet üzerinden kentte yer alan dar gelirli bireylerin yaşadıkları toplumsal sıkıntılar, eleştirel bir dille filme alınmıştır. Genç çiftin ev arayışları sırasında karşılaştıkları sefalet ortamı, kent sınırları içerisindeki insanların en temel ihtiyaçlarını karşılayabilmeleri noktasında yaşadıkları sıkıntılar ve şans oyunları, piyango gibi kolay yoldan zengin olma ümitleri gerçekçi bir tutum sergilenerek vurgulanmıştır. Fakat, yönetmen bir diğer yandan paranın mutlulukla herhangi bir bağı olmadığını, bir zamanların tersane işçisi Mehmet’i, İstanbul’un sayılı zenginlerinden biri konumuna getirerek göstermiştir. Tersanede kaynak yaptığı dönemlerde yalnızca ailesi ve sevgilisi için yaşayan bir adam olan Mehmet, eline geçen bir milyon lirayla, hırs ve nefret dolu, tam olarak filmin Ender karakteri üzerinden yıkmaya çalıştığı ‘kötü kalpli zengin’ rolüne bürünmüştür.

Film kentteki dar gelirli bireylerin sorunlarını toplumsal bir problem olarak ele alırken, bir diğ er yandan da kentteki y uksek gelirli ki şilerin sorunlarıyla bireysel olarak ilgilenir. Film bu noktada tek taraflı bir yaklaşım sunmaktan kaçınarak izleyiciye tanık olmaya alı madı ı bir deneyim sunar. ‘ yilik’ penceresinden bakıldığında filmdeki en iyi (d n     me u  ramamı ) karakterin küçük sahibinin kızı Filiz olduğu görülecektir. Bu noktada zengin bir ailenin çocukları olan Filiz ve Ender’in tamamen aile denetiminde hareket ettikleri, ailelerinin isteklerinin dışında bir harekette bulunmaları durumunda sahip olunan zenginliklerden mahrum bırakılmakla tehdit edildikleri görülür. Ailenin bu tavrı, çocukların sosyal y  nt  zayıf, iletişim ve kendini ifade gücü d    k bireyler haline gelmelerine sebebiyet vermiştir. Ender ve Filiz’in gündelik rutinlerine bakıldığında Filiz’in m z k ve dans eğitimini için k   ke bir kadın eğitimci geldiği, Ender’in de arkadaşlarıyla dans edip sosyalle ti i alanın küçük bahçesinde yani ailenin  izmi  olduğu sınırlar dahilinde olduğu görülür. Bu durum, bir gün Nerm n’in küçük sınırlarına adım atmasıyla tümden de i ecektir.

Özetle, yönetmen film aracılığıyla birçok toplumsal ve bireysel g  tergelerle donatılı; toplumsal, sosyal, kültürel, siyasi ve ekonomik yönden okumalara müsait, eleştirel y  nt  ağır, gerçekçi fakat aynı zamanda masalsı bir melodram ortaya koymuştur.

Korkunç Gerçeğe Katlanmak; Gözetleme Kulesi Filminin Gösterdikleri

Hilseyin Kaya¹

Özet

Sinemanın özünün kavranması üzerine yapılan teorik çalışmaların, bilimsel kesinliğe ulaşma gayretinden çok seyircinin de dâhil olduğu anlam süreçlerini tespit etme çabası dikkat çekmektedir. Bilginin belli bir bakış açısıyla üretildiği yaklaşım yerini sorgulayan, değişime ve etkileşime açık, farklı yorumları önemseyen bir yapıya bırakmıştır. Gösterge biliminin verileri ve diğer disiplinlerle etkileşimiyle oluşan metinlerin değerlendirilmesi, sinemanın sanat olarak kabul görmesini kolaylaştıran bir niteliktedir. Gözetleme Kulesi filminin kişisel travma gibi görünen ancak toplumsal sorunları görüntü kılmayı hedefleyen yapısı, ülkemiz sinemasının geldiği noktayı ve işlevinin yadsınamayacağının göstergesidir. Yan anlamların ve kullanılan sembollerin zenginliği filmin farklı değerlendirilmesine neden olsa da yönetmen Pelin Esmer'in ensest temasını işlemesi seyirciyi düşünmeye zorlar. Filmin başkarakterleri Seher ve Nihat üzerinden özdeşlik kuran seyirci kadere teslim olmak dışında başka cevaplar aramaya yönlendirilir. Ça-

1- Marmara Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi.

lişmada gösterge bilimi ve anlam biliminden yararlanılarak anlam süreçlerine katkı sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Gösterge bilimi, Gözetleme Kulesi, anlam bilimi, film eleştirisi.*

Giriş

Geçtiğimiz yüzyılın başında fotoğrafın okunmasını entelektüel bir gereklilik olarak gören düşünür ve sanatçıların (Benjamin, 2018: 259) görsel olanın maddi dünyayı anlamlandırma ve kavramsal düşünme üzerinden psikolojiye etkilerini araştıran bilim insanlarının (Arnheim, 2015), günümüzün görüntüye hapsolmuş insanı tahmin etmesi olanaksızdı. İnsanların gönüllü olarak katıldıkları bir süreç olan bu izleme, bakma, görme etkinliklerinin devamında, anlama ve düşünme pratiklerinin gelişmesi beklenirken, eğlence ihtiyacı, sürekli yeni olanın arzulandığı ve görmenin sahip olmakla eş tutulduğu bir edilgenlik ortaya çıkardı. Bilimsel, sanatsal ve felsefi olanın gerilediği ve peşinen anlaşılmaz, sıkıcı, başka bir sınıfa ait olarak etiketlendiği bu tüketici zihniyetinin sinemadan da herhangi bir düşünsel beklentisi yoktur. Bu doğrultuda ticaret ve sanat olma ikilemi içine hapsedilen sinema üretiminin problemli görünümü, izleyicinin de dâhil olduğu süreçlerle şekillenmektedir. Anlamın geri plana itildiği, görecelilikle her tür olgunun açıklandığı, keyfi bir tutumun yaygınlaştığı günümüz koşullarında gösterge biliminin imkânları tekrar değerlendirilmelidir.

Sinemaya ilişkin daha ilk teori çalışmalarında onun sanat olma kaygısı vurgulanmış, yönetmenin anlam oluşturmak için sahip olduğu teknik imkânları kullanmasıyla estetik bir değer yarattığı ortaya koyulmuştur (Arnheim, 2002: 36). Klasik anlatı sinemasının da sanatsal öğeler barındırdığını savunabileceğimiz bu yaklaşımın yanında günümüzde hala tartışmalı bir kavram olan "sanat sineması"nın (Kardoğan, 2010: 1) varlığı da yadsınamaz. Kişisel tercihler, birikimler, ideolojik ve felsefi yaklaşımlardan dolayı ortak bir beğeni yargısının

geliştirilememesi karşısında nesnel olma ve kapsayıcılık özelliğiyle gösterge biliminin dili üzerinden birtakım sonuçlara ulaşmak mümkündür.

Sinemada geçen zamanın iyi ve kaliteli olmasını, hızla geçmesiyle açıklayan seyirci, aslında boş vaktini cömertçe harcamaktadır. Hatırlamaya değer görmediği bu etkinliği ana hapsolmuş bir şekilde geçirir. İzle unut filmlerinin aksine salondan çıktıktan sonra, hayatın içinde karşılığı olan yapımların etkisi ise sürekli dir. Gösterge biliminin afiş, ses, konuşma, görüntü, sinema tekniğine ait diğer özellikler üzerinden ulaştığı veriler parçadan bütüne giden bir görüntüm içinde olacaktır. Dolayısıyla iddia edilen çıkarımların nedenleri film içinde kolaylıkla karut olarak gösterilebilir. Hem sinema üzerine çalışan araştırmacılar hem de seyircilerin edindiği bulgular tekrar tartışmaya açılarak film sel anlamın oluşması gerçekleşir. Tüm bu tartışmaların ışığında Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi* (2012) filminin gösterdikleri ve anlattıkları gösterge bilimi açısından incelenmeye ve üzerine düşünülme değer dir.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Film eleştirisi ve sinemayla ilgili çalışmalarda sıklıkla kullanılan bilimsel yöntemlerden biri de gösterge bilimidir. Dilimize kazandırılan ilk çevirilerde (Saussure, 1976: 36) ve alanla ilgili yayınlanan neredeyse tüm kitaplarda 'Göstergebilim' şeklindeki kullanımın aksine bu disiplin, TDK'nın internet sitesi (sozluk.gov.tr/) ve Yazın Kılavuzu'nda (2018: 264), 'gösterge bilimi' olarak geçmektedir. Aynı kullanım sorununun yaşandığı ve karşılıklı etkileşim içinde olan dil bilimi, anlam bilimi, halk bilimi, biçim bilimi/yapı bilimi gibi alanlar düşünüldüğünde, dilimize ilk defa çevrilen temel kaynaklarda Türkçeleştirilen kavramların, sonradan TDK tarafından Türkçenin bütünlüğü için düzenlendiği görülmektedir. Ali Püsküllüoğlu'nun belirttiği üzere bu bilim dallarının dilimizde ayrıca yabancı sözlükler olarak da yer aldığı görülmektedir; İngilizceden folklor (halk bilimi, 2001: 152), Fransızcadan antropoloji (insanbilimi, 2001: 47), morfoloji (yapı bilimi, 2001: 323),

semiyoloji (gösterge bilimi, 2001: 425). Yine *gösterge* sözcüğünün Fransızca *indicateur* sözcüğüne karşılık olarak TDK Türkçe Sözlük'ün 1945 ilk baskısında yer aldığı (www.nisanyansozluk.com), ve veri sağlayan alet ile işaret, belirti gibi anlamlarının vurgulandığı görülmüştür (www.lugatim.com). 1916 yılında öğrencilerinin çabalarıyla toplanan ve ders notlarından oluşan *Genel Dilbilim Dersleri*'nde (1976: 13) F. De. Saussure ilk defa Fransızcası *sémiologie* ve Yunancası *semeion* olan gösterenin sağladığı verilerle gelecekte bir gösterge biliminin oluşması gerektiğini, dil bilimin bir alt başlık olduğu bu yeni disiplinin ise toplumu anlama ve onun psikolojisini değerlendirmede önemli olacağını vurgular (1976: 36-37).

Film eleştirisi ve anlama çabalarımızı sadece bir yaklaşım üzerinden gerçekleştirmek imkânımız, disiplinlerin karşılıklı etkileşimlerinden dolayı mümkün değildir. Roland Barthes'ın *indirgemecilik* olarak anıldığı yaklaşımın tersine (1992: 22) yapısalcılık, psikanaliz ve gösterge biliminden yararlanılması düşünülürse (1992: 3), metinlerarasılık gibi akademik yaklaşımlar yanında tarihsel olarak bir dizi bilimin etkileşimiyle şekillenen göstergebiliminin diğer etkinliklerden soyutlanma imkânı yoktur.

Filmin anlaşılmasında bilimsel verilerin kullanılması başlangıçta anlamın sabitlenmesi ve farklı yorumların engellenmesi olarak görülebilir. Zorlama yorumlar, eleştiri yapan kişinin kendi fikrini dayatması ve yararlandığı kaynakları kendi düşüncelerini ispatlamak için bağlamından kopararak kullanması yaşanacak sorunlardan bazılarıdır. Bununla birlikte bir art niyetin olmadığına gösterilmesi için olabildiğinde çok yönlü ve farklı kaynak kullanımıyla, şabloncu bir tutumdan kaçınılması mümkündür.

Sinema Gösterge Bilimi

Tür ve yaklaşım ayırt edilmeksizin gösterge biliminin verileri sinema üzerinde kullanılabilir. Popüler olan ve sanatsal olan üretimin incelenmesi için araştırmacılar ayırım gözetmeden yaklaşırken, karşı-

lıklı etkileşimin daha çok modern sinema üzerinden gerçekleştiği söylenebilir.

Cristian Metz güdümlayici olarak andığı, bir dil olma iddiası taşıyan ve S. Eisenstein'ın teorisiyle şekillenen, 1930'ların kurgu ağırlıklı sinemasının karşısında Çağdaş Sinema'nın gerçekliğe daha uygun olduğunu ileri sürer (2012: 43-47). Burada kuşkusuz sinemanın en ayırt edici özelliği olan kurgu, düşündür tarafından yadsınmamaktadır ancak, birbirinin peşi sıra gelen ve izleyicinin kandırılması için oluşturulan film hilelerinin kastedilmektedir. Lotman için ise Vertov ve Eisenstein, Yeni Dalga'ya uzanan Bergman'ı örnek olarak gösterdiği yönetmen geleneğinin öncüleridir (1999: 35). Çağdaş sinema ve 1920'lerin sineması üzerine şekillenen tartışmalarda, Lotman Bazin'in *uzlaşımsal* ve *gerçekçi* olarak yönetmenleri iki grupta toplamayı dile getirerek, *montaj sinemasının* doğuşu sırasında buna karşı olan bir sinema anlayışının varlığından bahseder (1999: 97). Lotman'ın bakışı, Bazin'in öncülü olduğu ve Jean Mitry, Metz'le devam eden çağdaş Fransız düşüncesinin, tarihsel kınımla açıkladıkları estetik değişimi, sinema tarihsel olarak yönetmenlerin birbirlerinin devamı oldukları şeklindedir.

Lotman, De Saussure'den alıntı yaparak, perdeye yansıyan görüntülerin gösterge olduğunu, uzlaşımlar ve ayrımlarla *sinema dilinin* oluştuğunu vurgular (1999: 55). Metz'e göre ise sinema dil değil *dil yetisidir* (2012: 49). İnsana özgü olan, konuşarak anlaşmamızı sağlayan (De Saussure, 1976: 32) ve ana dili öğrenmeyle ilişkilendirebileceğimiz bu yetinin sinemayla ilişkilendirilmesi belli bir uzlaşının olmasıyla açıklanabilir. 1950'ler İtalyan sineması ve sonrasında Fransız Yeni Dalgasıyla oluşan kural veya kuralsızlık üzerine gelişen anlayış, sinemanın kavramlara gönderen ve izleyicinin düşünmesiyle gerçekleşebilen bir sanat olduğu iddiasındadır. Bu noktada, "Kurgunun gücü, izleyicinin coşkularını ve usunu yaratma sürecine sokmasındadır" (1984: 43) diyen Eisenstein'ın yaklaşımı düşünülürse, biçim üzerine uzlaşmayan teorisyenlerin, izleyicinin etkin bir konumda olması üzerine anlaşıldıkları görülür.

Yuriy M. Lotman'a göre temel ön kabullerin şekillendiği anlatım süreciyle *uzlaşım*sal, kavramın oluşturulması için görüntünün kullanıldığı *görüntüsel* (ikonik) göstergeler karşılıklı etkileşim içindedir, plastik ve dilsel sanatlar bu yolla gelişir (1999: 20-24). Kuramcıya göre, sinemada yönetmenin *vurgulanmış* öğelerle (1999: 57), anlatıyı şekillendirmesi beraberinde gizli anlam taşıyan birimlerin oluşmasına neden olur (1999: 61). *Eğretileme* (metafor) ve *düzdeğişme* (metonomi) birlikte oluşan sinematografik anlamın kendine ait diğer geleneksel sanatlardan ayrılan sözlüksel bir dil geliştirdiği görülür (Lotman, 1999: 67-73).

"Doğal dillerde 'langue' ilkesiyle (yapısal ilişkiler sistemiyle) 'parole' ilkesini (bu ilişkilerin dilsel malzeme yardımıyla dışa vurulmasını)..."belirten De Saussure, Lotman'ın sinemaya yaklaşımını belirlemiştir (1999: 79). Saussure'ün Fransızca *parole* (söz), *langue* (dil) sözcüklerini (1976: 35) kullanarak gittiği kavramsallaştırma yapının tespit edilmesi ve üzerine gelişen yorumunun niteliğini belirtir. Lotman da kavramları kullanarak sinematografik metnin dilsel anlatıyla montaj filmi ve gerçekliği yakalamak isteyen kesintisiz çekimi oluşturduğunu vurgular (1999: 101-104). Film çözümlemesinin, *üstdil* in (Metasprache) tespit edilmesi (1999: 114), *metin* ve *üstmetin* (Metatext) ayrımına gidilmesiyle olacağını vurgulayan Lotman (1999: 130), bir yapı olarak yaklaştığı sinemayı *dizisel* (paradigmatik), *dizimsel* (sytagmatik) olarak ele alır. En az iki öğenin bir araya gelmesiyle oluşan *dizimselliğin*, *filmsel* anlamı oluşturduğunu belirtir (Lotman, 1999: 110).

Günlük hayatta karşımıza çıkan nesnelerle kurduğumuz ilişkinin sinema aracılığıyla *devinden imgelere* dönüşmesi, Metz'e göre kavramsal olarak seyircinin katılma isteğini de beraberinde getirir (2012: 20-23). Edilgen konumda olan seyircinin *özdeşleşme* alışkanlığının eleştirilmesine karşı çıkar ve Jean Mitry'ye atıf yaparak katılım süreçlerinin sonunda yaratıcı etkinliğin olabileceğine değinir (Metz, 2012: 24). Kitabın 2 cildinde yer alan makalesinde konuyu daha da detaylandırarak, *özdeşleşmenin* film sonrası gerçekleşebileceğini, bununla

beraber Henri Agel'in, Edgar Morin'in çalışmasına atıfta bulunarak katılım ve anlama birlikteliğini tespit eder (2012: 18-19).

Filmin bellekte kalmasına dair bilimsel çalışmalardan bahseden Metz (2012: 53), bir okuma nesnesi olarak sinemaya yaklaşılabileceğinden bahseder. Metz için, metin ve imge arasında birbirinden ayırt edilemez görüntü, filmsel söylev ve imgelendirilmiş söylev olarak da incelenebilir (2012: 60-62). Sinemanın özgünlüğü, onun evrensel olarak tanınırılığı ve takipçileri tarafından yan anlamlarının, kodlarının okunabilirliği açısından tanımlanmaktadır.

Anlam Üzerine Düşünce

F. De Saussure'un *dil göstergesini* açıklama için, kavram yerine kullandığı *gösterilen* ve işitim imgesi yerine kullandığı *gösteren* arasında nedensiz bir ilişki vardır (1976: 60-61) ve bu ilişki *anlamlandırma* (signification) yoluyla tespit edilir. Üzerinde en geniş uzlaşının sağlandığı ve iletişimin en önemli unsuru olan dilin dışında, görme duyumuz aracılığıyla da anlamlandırma süreçlerini yaşarız. Bu noktada sinemanın tarihsel olarak sözlü filme geçişiyle göstergeler oluşturabildiğini düşünmek yanlış olacaktır (Metz, 2012: 56, Lotman, 1999: 15). Kameranın mekanik bir göz olarak gördüğü, kaydetme işleviyle bu süreci sınırsız biçimde aktarabilen sinema, anlam yaratmak için en az dil kadar, kendinden önceki kültürel süreçlerin tümünden yararlanma eğilimindedir. Yakın çekim ve kamera hareketleri gibi kendine özgü kullanım alanları ve teknikleri geliştiren sinema için çekimin sözcük, cümlelerin sahneye benzetilmesi gibi açıklamalar yeterli olmayacaktır. Lotman için *çekim sorunu*, gerçekliğin parçalara ayrılmadan kesintisiz olarak algılanmasıyla ilişkilendirildiği görüldür (1999: 44). Lotman her ne kadar sözcüğe benzetilemezse de, çekimin en küçük *sinematografik anlam* birimi olduğunu açıklar. Gösterim mekânının, perdenin büyüklüğünün anlama etkilerini belirten yazar, Griffith'in ilk defa ayrıntı çekim kullanmasıyla sinema dilinin oluştuğunu ve yıllar içinde bunun seyirci tarafından öğrenildiğini aktarır (1999: 51-53).

Söylem (De Saussure, 1976: 35) olarak da çevrilen, Fransızca söylev, nutuk anlamına gelen *discours* sözcüğü dilimize *diskur* (sozluk.gov.tr) olarak girmiştir. *Discourse Analysis* (Metz, 2012: 37) kavramının da söylev ve söylem analizi olarak çevrildiği görülmektedir. A.J. Greimas'dan "...algılama anlamdan önce gelir" alıntısını aktaran Metz öyküsel metni *betimsel an, anlamsal an, zamansal an* (*punctum temporis*) olarak inceler. Her söylevin bir faili olacağından, sanatçı, anlatıcı-yazar tartışmalarına değinen Metz için *filmsel imgeler* belirli değildir. Çünkü Metz'e göre "...imgeler sonsuz sayıdadır" (2012: 31-37). Filmi anlamak Metz için her halükarda gelişen bir süreçtir ancak filmin anlattığını anlamak, seyircinin geliştirebileceği bir yetidir (2012: 71-72). Lotman'da herkesin izlediği filmi anladığını ama sanat niteliğinin kavranması için sinema dilinin öğrenilmesi gerektiğini vurgular (1999: 19-20).

Eleştirel düşüncenin sorgulanması, nihilizme ve bireyciliğe karşı bir tepki olan çalışmasında Todorov, göreceliğin karşısında Spinoza'yı referans alarak, gerçeklik kadar anlam üzerine de çalışılması gerektiğini vurgular. Yazar yine Novalis'ten yaptığı alıntıyla, biçim üzerine evrensel bir uzlaşının varlığını eskiye ait bir tutum olarak değerlendirir ve yakın tarihli yaklaşımlarda öznel yorumun ön plana geçtiğinden yakınır. Todorov dinsel metne yaklaşımı tarihsel olarak anar ancak, artsüremliliği, pozitivizm eleştirerek metnin anlamının esere içkin olarak araştırılması gerektiğini savunur (2017: 4-9).

Metinler arasılığın sağladığı en büyük imkânlardan birisi, kişinin birikimiyle kendisine ait olan anlam dünyası içinde, çeşitli çağrışımlarla metne yaklaşma imkânı tanınmasıdır. Tekrar incelenmesi durumunda ise farklı karşılaştırmalarla yeniden yorumlanan metin kendine ait bir zenginliğe ulaşmış olur. Kubilay Aktulum'a göre, gösterge bilimi üzerine çalışmasında Julia Kristeva ilk defa *metinlerarası* kavramını kullanmışsa da, kavramın çıkış noktası Mihail Baktin'dir. Yazar Baktin'in tarihsel arka planı yadsıyan ve metni *essüremliliğe* hapseden Saussureve ondan etkilenen Rus Biçimcileri eleştirdiğini vurgular (2007: 25-26). Ayrıca Kristeva'nın "anlam çözüm" (*sémanalyse*)

kavramını geliştirerek psikanalizi ve metinler arasılığı, göstergebili-
minin içinde kullanması disiplinlerin ne derece iç içe ve etkileşim
içinde olduklarının delilidir (Kaplan, Ünal 2011: 36).

Her ne kadar sinema teorisyenlerinin kullandıkları diller katı olsa
da, her okuyucunun metni yeniden üretmesi mümkündür. Eser sa-
hibinin anlatımını yakalama çabasında olmak sinema takipçisinin
içinde bulunduğu bir etkinliktir ve gösterge bilimi bu çabalardan bi-
ridir. Anlam süreçlerini etkileyen dışsal ve içsel etkenlerden bahsedil-
bilir. Filmin izlendiği mekân, perde, ses, hatta diğer izleyicilerin
varlığı gibi dışsal etkenlerin yanında, içsel olarak da seyircinin ruh hali,
etkisinde olduğu bir olay veya durum anlam süreçlerini etkiler. Kuş-
kusuz yönetmenin katıldığı bir etkinlik veya festival dâhilinde göste-
rilen bir film izlendiğinde farklı anlam ve eleştirel yaklaşımlar ortaya
çıkacaktır. İkinci defa izleme, bazı romanların ilerleyen yaşlarda tekrar
okunması gibi, ya da her detayına hâkim olmayı isteyen takipçisinin
defalarca aynı filmi izlerken keşifler yapması gibi süreçlerin varlığı da
yadsınamaz.

Filmin Yarattığı Çağrışımlar ve Anlama Süreçlerine Katkı

Topraktan halkedilir toprağa döneriz. Ya da denize gömülsek.
Nerdeydi o sessizlik kulesi Parsi'nin. Kuşlar yiyip bitirmiş (Joyce, 2017:
148).

Modern yazının kendine ait sözlüğü olan ve içinde sayısız kulenin
olduğu roman Ulysses'te kulelerin sembolizmi, Enis Batur'un dikkat
çektiği gibi erillik (2017: 12) ya da Nevzat Erkmen'in belirttiği üzere
"fildişinden kule" Bakire Meryem'in sıfatıyla açıklanabilir (2014: 371).
Eiffel Kulesini tanımlayan Barthes için, "Kule gören bir nesnedir, gö-
rülen bir bakıştır. Eksiksiz bir fiildir o, aynı zamanda hem etken hem
de edilgendir..." (1996: 10). Her yeri görmek için konumlandırılmış bu
dikey yapıların, her yer tarafından görülmesi onun özgünlüğünü or-
taya koyacaktır. Sanatsal, tarihi şöhreti olan yapılar, günümüzde işl-

evini sürdüren yapılarla bu noktada birleşir. Yönetmen filmde kullanılan kulenin mimari tek özelliği bize, 360 derece kameranın dönerek oluşturduğu çekimle tanıtılır. Dört duvarında pencere olan yapının içinde, gözetlemenin kolay olmasının yanında dışardan görülmemek de imkânsızdır. Filmin iki karakterinin öyküsü düşünüldüğünde burası hem dişil hem de eril bir karakter taşıyacaktır.

Filmin adını pek çok çağrışıma sahip ve metafor olarak yoğun bir kullanımı olan gözetleme kulesinden alması yönetmen ve senarist olan Pelin Esmer'in iddialı bir anlatı oluşturmak istediğini göstermektedir. Gerçekten de toplumsal sorunlara değinmenin ötesinde, eser izleyici üzerinden derin bir etki yaratmayı hedefler. Birbirine paralel anlatılan iki trajedinin karakterler üzerinde etkisi ve çevrelerinde olan kişilerin toplumu temsilen bu olaylar karşısında takındıkları tutum aktarılmaktadır.

Başkarakter Seher (Nilay Erdönmez) suskunluk yüzünden acı çeker ve kurtuluşunu kaçmakta arar, Nihat (Olgun Şimşek) ise kendisini cezalandırmak istemekte ve suskunluğa hapsolmuş bir durumda hayattan umudunu kesmiştir. Toplumun zıddı doğa ise gözetleme kulesiyle birlikte filmin mekânıdır. Kolaylıkla başka bir yapımda toplumu temsil ettiği düşünülebilecek olan kulenin işlevi, filmde tam tersine toplumdan izole ve bir kaçış alanı olarak huzur bulunan yuva şeklindedir. "Görmek belli bir mesafeden sahip olmak demektir" (Merleau Ponty | İden Akt. Frampton, 2013: 71). Toplumdan kopmuş olan karakterler için göz alabildiğine ormanla kaplı dağların her gün gözetlenmesi, beraberinde sorumluluğunu almak ve ona karşı bir aidiyet geliştirmek demektir. Nerdeyse hiçbir şeyi olmayan Nihat ve Seher için, gördükleri her şey sahipsizdir ve bir anlamda kendilerindir.

Filmsel Kaygı ve Öğüt

Çok anlamlılığın ve farklı okumalara imkân tanıyan metinlerin incelenmesinde gösterge biliminin kod çözümleme ve yan anlamları

tespiti modern sinemanın izleyiciden aktif bir tutum takınması beklentisiyle gerçekleşebilir. Metnin kendi içine hapsolmayan hem üretiminde hem de takipçisine ulaştığı anda diğer metinlerle ilişki içinde olması, okuyucunun da yazar kadar sürecin bir parçası olarak üretken olmasını gerektirir. Roland Barthes'ın *açık metin* (Aktulum, 2007: 55) olarak andığı bu durumun açıklamasını Kristeva şu şekilde dile getirir "Çok anlamlılık göstergebilimsel birçok değerliliğin farklı göstergebilimsel dizgelere aitliğin bir sonucu olarak ortaya çıkar" (Aktulum, 2007: 42). Metnin incelenmesinde oluşturduğumuz gösterge dizgelerinin, alternatiflerini oluşturmak da mümkündür. Parçaların incelenmesinde ulaşacağımız bu farklı sonuçlardan birini seçmek beraberinde bütünlün algılanmasında çeşitliliğe neden olur. Ancak bu serbestlikten yola çıkarak metinden tamamen bağımsız ve keyfi yorumlar getirilebileceği ileri sürülemez.

Sondan başlamak gerekirse filmin zirve noktası ve en tartışmalı sahnesi olan Seher'in (Nilay Erdönmez) kendi çocuğu ve Nihat'tan kaçarken yakınında bulunan devasa ağaca yıldırım düşmesi ve yaşanan bu olayın Seher üzerindeki etkisi ele alınmalıdır. Yönetmenin seyirciyi anlam açısından serbest bırakıldığı bu kritik olayın, karakterlerin diyaloguna yansımaması, çok anlamlılık ve metinler arası yaklaşımdan yararlanılmasına olanak tanımaktadır. Bu olayın metafizik bir öge olarak anlaşılmasıyla birlikte, karakterin bir anda kendisine gelmesini sağlayan bir şok olarak yorumlanması da mümkündür. Tanrının öfkesini simgeleyen mitolojik bir unsur olan yıldırımın, *deus ex machina*, "Tanrısal müdahale" (www.tersninja.com, parag.6) olarak filmde yer alması yanında bir başka kavram olan *epifani*yle (Fr. Épiphanie/ İng. epiphany) tanrının görünür olması ya da bir anda karşılaşılan olgunun özüne ulaşma, anlama olayının yaşanmasıyla da sahne açıklanabilir (www.oxfordlearnersdictionaries.com). Seher'in kaderine razı olması ve yaşadığı trajediyi kabullenmesi anlamına gelen bu kaçma eyleminden vazgeçmesinin motivasyonu dini gerekçelere bağlanabileceği gibi, ekonomik özgürlüğünü eline alarak mücadele yolunu seçmesi olarak da açıklanabilir. Gözetleme Kulesi filminin

daha ilk dakikalarından itibaren odaklanılan iki karakterden biri olan Seher'in teslim olmak, yardım istemek ve kendine bir eş bulma arayışında olmadığı göz önüne alınırsa, filmin öğüdünün kadın karakter üzerinden verildiği açıktır. Toplumun ve en yakınlarının suskunluğu karşısında direnmeyi tercih eden Seher'in iradesi, kendisinde yüzleşme gücü bulmasıyla şekillenir. Düşen yıldının olağanüstülük hissi yaratması karakterleri birbirine bağlar. Bu olayın mistik bir durum olmasından çok kendi endişelerinden kurtuldukları ve birbirlerini gerçekten fark ettikleri, mühürlü bir an oluşmasıyla mümkün olmuştur.

Yönetmenin yaşanan olay sonrasında ağacı vurgulamak için onu pan hareketiyle göstererek kişiselleştirmesi, ona bir anlam yüklediğini göstermektedir. Yıldının düştüğü ağacın insanlığı simgelediği ve düzen olarak adlandırılan erkin bir cinsiyete ait olduğu medeniyeti vurguladığı düşünülebilir. Ağaç birçok mitolojinin çok geniş anlamlar yüklediği temel motiflerden biridir. *Hayat Ağacı* (The Tree of Life, Malick, 2011) filminde dini değerleri vurgulayan anne karakterinin, bahçedeki ağaçlarının altında uçtuğunun görülmesi, deus ex machina kavramına bir göndermedir. Çünkü Yunan Tragedilerinde çıkmaza giren hikâyenin finalinde, makineyle gökyüzünden sahneye indirilen tanrı çözümü işaret eder (Nietzsche, 2005: 191). Yine de Malick'in filminde metafizik bir gönderme olduğunun savunulması çok güçtür. Anlatıma katkı sağlanması için stilize bir tercihtir yapılmıştır.

Derrida'nın *çifte okuma* kavramı "...Bir yanda metafiziksel olduğu varsayılan metinlerde metafiziği aşan bir kılma bulmak, diğer yanda metafiziği geride bıraktıkları iddiasında bulunan metinlerde tamamıyla özgürleşmedikleri metafiziği bulmaktır" (Utku, Erkan, 2011: 39). Düşündürtün klasik felsefi metinler ve filozofları değerlendirme için ortaya koyduğu bu kavramın *postmodernist durum* içinde anlamın ötelenmesi ve gerçekliğin yadsınmasına yol açabileceği düşünülebilir. Ayrıca, George Orwell'in distopyasında geçen ve eleştirel düşüncenin ortadan kaldırılması için, otoriter parti doktrini olan *çifti düşün* kavramı

akla gelebilir(2016: 19). Bu noktada unutulmaması gereken şey, propaganda aracı ve Metz'in belirttiği üzere güdümlerme aygıtı olarak çalışan sinemanın karşısında modern sinemanın konumlanmasıdır. İnsanların pasif ve düşüncelerinin belirli ideolojiler tarafından şekillendirilmesi karşısında, metinleri çözümledikleri, farklı sonuçlara ulaşmalar da anlam çabası içinde oldukları vurgulanmalıdır. Bu çaba içinde zamanla düşünceleri değişebilir, farklı etkenler hesaba katılabilir ve belirsizlikler oluşabilir. Ancak *ensest* gibi toplumsal bir soruna dikkat çekilmesi ve sessizliğin kırılması için ortaya çıkan bu filmin temasını farklı yorumlamak sadece art niyetle ilişkilendirilebilir.

Başlangıç ve Anlatı Yapısı

Bir meslek hikâyesi anlatan filmlerin, ilk iş gününe odaklanması klişe haline gelmiş bir kullanımdır. Filminin açılış sekansında Nihat'ın, sonrasında da Seher'in ilk iş günleri ve yaşadıkları çevre aktarılır. Tostya'da geçen, birbiriyle kesişimler içeren bu iki karakterin öyküsü paralel olarak aktarılmaktadır. Şehirlerarası otobüs şirketinde çalışan Seher, hosteslik yapmaktadır. Kadın servis görevlisinin az rastlanır bir durum olması, Seher'in zor durumda olduğuna işarettir. Nihat'ın yaptığı telsiz konuşmasında 'öyle denk geldi' demesini, Seher arkadaşıyla yaptığı telefon konuşmasında tekrarlar. Karakterler adına kader denen ve herkesin başına gelebilecek rastlantılar sonucunda bu işleri yapmak zorundadırlar. Bu sürüklenme haline Nihat inzivaya çekilme, Seher ise kısa süreliğine para kazanma ve gözlerden uzak olma için katlanmaktadır.

Anlatının devamı sırasında, önemsemediğimiz detaylar sonradan bütüne hizmet eden en temel görevleri üstlenebilirler. Bir etkinin yaratılması için yönetmen tarafından döşenen bu taşlar, özenle seçilmiş kelimeler gibidir. Bu en küçük anlamlı birimler (séme) film içinde eserin atmosferini oluşturmak için kullanılır. Nihat'ın bavulundan çıkardığı elbiseleri uzunca bakması, üzgün ve düşünceli hali, ormanda bulunduğu bir odun parçasını insana benzeter şekilde yontması bir so-

runun olduğuna işaretler. Görev çizelgesini doldururken, radyodan ölümlü bir kaza haberinin anons edildiği duyulur ve Nihat sinirlenerek önündeki kâğıdı yırtar. Seher'in ise yolculuk sırasında otobüsün durmasını isteyerek istifra etmesi ise hamileliğinin, çalışmak zorunda kalması ise istenmeyen bir çocuk taşıdığının gösterenleridir. Filmin daha başlarında karakterler üzerindeki gizem, yönetmenin oluşturduğu görsel, işitsel gösterenler yoluyla çözülebilir. Nihat'ın kendisini sorumlu hissettiği bir kazada ailesini kaybetmesi, Seher'in ise istismara uğradığı açıktır. İlerleyen sekansta Seher'in annesine dayısı tarafından tecavüze uğradığını açıklaması ve annesinin bunu babasına söylemeden suskunluğu tercih etmesi filmin en kritik anlarından. Yönetmenin seyirciye sezdirmediği anları, konuşma yoluyla direk aktarması bu suskunluğa karşı bir tepki ve sorunların dillendirilerek yüzleşilmesi isteğiyle açıklanabilir. Nihat'ın bebeği bırakılan yerden alması ve çevirdiği bir kamyoncuyla yaşadığı diyalogda, kamyoncunun 'uzun yolda insanın uykusu geliyor' demesiyle Nihat donup kalmıştır. Artık bu noktada her şey belirginleşmişken, Nihat telsizde olayı diğer bekçiye anlatarak yeniden dillendirir. Kişinin yüzleşmeyi başara bilmesi için kendi ağzından dökülen sözcüklerin, nasıl duyulduğunu deneyimlemesi gerekmektedir.

Metinlerin karşılıklı etkileşim içinde gelişmeleri her ne kadar yaratıcılarının birbirlerinden haberdar olmaları anlamına gelse de, anlam sürecinin okuyucunun katılmasıyla şekillendiği unutulmamalıdır. *Gişe Memuru* (Karaçelik, 2010) filminde izole edilmişlik hissi, bekleme ve monotonluk sonucunda, karakterin günlük hayatın detayları üzerinden anlam arayışına gitmesine neden olur. Bununla beraber şüphelerin artması, gelişen paranoyayla, sanılar görmeye başlayan karakter için sıradan olan her şey gizemli bir hale bürünür. *Tatar Çölü* (Il Deserto Dei Tartari, Zurlini, 1976) filminde de askerlik mesleğinin bir gereği olarak sürekli tetikte bulunma durumu ve tehlikeyi fark etme çabası, muğlak bırakılmış bir düşman kavramıyla birleşince psikolojik arazıların doğmasına neden olmuştur. Yangın gözetleme kulelerinde görev yapan işçilerin, yangın sezonu boyunca izin almadan

ve gece nöbete kalarak çalıştıkları, sürekli gergin bekleyiş sonucunda psikolojik rahatsızlıklar yaşadıkları bilinmektedir (Gölci, N., Serin, H., Akay, A. E., 2016: 636). Gözetleme Kulesi filminde süreç tersine işleyerek, izolasyonun karakterlerin ruhsal sağaltımlarına fayda sağladığı ve kendilerini bulmaları için ortam sağladığı görülmektedir.

Filmi değerlendirmek için sorunlardan kaçma, uzaklaşma, inziya veya çekilme ve kendini cezalandırma gibi temalar düşünülebilir ancak tek başına doğum yapacak kadar cesur olan ve hayatını tehlikeye atan Seher'in durumu, Nihat'ın bebek için endişe duyması, karakterlerin sadece belli bir süre için umutsuzluk kaldıkları düşüncesini oluşturur.

Esmer'in, kızlarına karşı son derece ilgisiz olan anne ve baba karakterini yazmasının temel nedenlerinden biri de yoksulluktur. Seher'in çalışmak zorunda kalmış, eğitim çağında olan bir kardeşi vardır ve baba iş bulamamaktadır. Anne ise öğrenilmiş çaresizlikle olup bitenler karşısında, işlerin daha kötüye gitmemesi için edilgen durumunun dışına çıkamaz. Kırsalın ekonomik durumunu seyahat şirketinin lokantasında çalışan aşçının parasını alamamasıyla da anlar.

Korkunç Gerçek

Etki Altında Bir Kadın (A Woman Under the Influence, Cassavetes, 1974) filminde akıl hastanesinden evine dönen Mabel için düzenlenen partide, babasının yanına oturan Mabel onunla ilgilenir ve yakınlaşır. Film boyunca genel planlar kullanmayı tercih eden ve kesmelerle çok sık çekim değiştirmeyen yönetmen karakterlerin yüzlerine yakınlaşır ve Mabel'in babasını öpmesini ve gözlerini kapatarak başını ona yaslamasını uzun bir şekilde kaydeder. Bir genilim oluşturan çekim sonucunda baba tedirgin olur ve kızını annesine gitmesi için uyarır. Yemek masasına geçtiklerinde ise, hareketli olan ve espriler yapan Mabel babasıyla konuştuğunda sesini kısır ve durgun bir hal alarak 'Baba, lütfen benim için ayağa kalkar mısın?' der. Babanın şaşkınlığı

ve Mabel'in annesinin bize anlatmak istediğini anlamadın mı şeklinde ona dönmesi, yönetmen tarafından seyircinin yorumlanması için geniş bir alan yaratır. Mabel'in ruh sağlığının yerinde olmaması onun günlük hayata dâhil olması için bir engel değildir. Onun iyi niyeti, çocuklarla ve eşiyle kurduğu ilişki birçok insanın sosyal davranışlarından daha yararlı bir konumdadır. Mabel'in babasına sorduğu sorunun kendi içinde bir anlam taşıması, gösterilen olarak sadece Mabel'in babasının ve annesinin kendisini anlaması isteğiyle gerçekleşmiştir. Mabel'in dilinin söz dizimi (sentaks) ve anlam bilimi (semantik) açısından kendine has olması, onun şifre ve kodlarla dolu olduğu anlamına gelir. Bu noktada yönetmen seyirciyi serbest bırakmaktadır ancak enstest olayının veya baba ve kızı arasında yaşanan cinsel saldırının vurgulandığı çok açıktır. Yönetmen bunu dillendirme gereği duymaz çünkü vurguladığı çekim ve kamera hareketleriyle normal akışın dışında karakterlere odaklanarak seyirciyle konuşmaktadır. Gösterge bilimi açısından tespitini yapabildiğimiz bu kullanımanın benzeri Gözetleme Kulesi'nde de vardır. Ancak Seher, dayısının tecavüze uğraması kadar annesinin suskunluğu ve babasının umursamazlığıyla ikinci bir travma yaşar. Annesine haykırarak olayı dillendirmesi karakterin cesaretini gösteren bir durumken, yönetmenin bu suskunluğa karşı tepkisi olarak okunabilir.

Filme çok yönlü yaklaşma imkânının olması, kasıtlı olarak yanlış anlama ve metni saptırma çabalarına neden olabilir. Öznel olarak farklı yorum getirildiğinin söylenmesi, filmi değerli bulan kişileri filistinizmle suçlamak ya da filmin arabesk bir öyküye sahip olduğunu söylemek kötücül, art niyetli yorumlar olacaktır. Sinemanın sanat olması onun yapımcılarına ve üreticilerine (burada seyircinin de bu sürece dâhil edildiği hatırlanmalıdır) tanınan özgürlükle mümkündür. Aynı zamanda içinde yaşanan toplumun gerçeklerinin yansıtıldığı bir esere vakit ayırmak kişinin kendisine duyduğu saygının bir gereğidir.

Bebekini kulede bırakarak kaçan Seher metafor olarak sorunlarından uzaklaşmaya çalışmaktadır. Tüm gücüyle koşması buna delil olarak gösterilebilir. Karakterin son bir çabayla bu kaçışını tekrarlaması ise bir yıldırımın çok yakınında deva bir ağaca düşmesiyle sonlanır. Doğa olaylarına dinsel bir anlam yüklemek geleneksel bir yaklaşımdır ve Seher'in aklına da böyle bir şeyin gelmiş olması muhtemeldir. Batıl olarak değerlendirilebilecek bu gibi inançların, dinsel olmaktan çok kişisel kuruntulara ve anlamlandırılmaya, bir tür ilahi mesaja ihtiyaç duyma gibi nedenleri olabilir. Bilmek ve inanmak arasında yapılan ayrım düşünüldüğünde neyin batıl neyin zahir olduğu tartışmalıdır. Karakterin inancından dolayı kaçmak kararından vazgeçtiği düşünülebilir.

Filmin sonunda suskunluğa hapsedilmiş ve suskunlukla cezalandırılmış karakterlerin birbirlerine karşı öfkelerini kustukları ve bu yolla omuzlarındaki yükten kurtulmak istedikleri görülür. Karşısındakini dinlemeyen ve onu suçlayan bir konumda olan her iki karakterde, konuşukça gerçeğin bilincine varır. Kendi acısını bir diğersinin acısından üstün tutmak anlamsızdır. Çaresizliği kabul etmektense birbirlerine yansıttıkları bu direnme gücü onları birbirlerine bağlayan şey haline gelecektir.

Sonuç

Tecavüz ve ensest gibi toplumumuzda çözümü son derece aciliyet arz eden bir sorunun üzerine giden Pelin Esmer, Gözetleme Kulesi filminde seyirciyi düşünmeye zorlamaktadır. Cevapların kolaylıkla bulunamayacağı ve çoğu kişinin kendisini sorgulamadan geçiştiremeyeceği bu konunun perdeye yansımaları toplumsal sorunların görünürlüğü sağlamaktadır. Çalışmada yöntem olarak gösterge bilimi ve anlam biliminin verilerinden, kavramlarından yararlanılmıştır. Ancak kimse'nin kendini toplumdan ayrı ve üstün konumlandırma lüksü olmadığı gibi çalışmada da kesin yargı belirten cümlelerden kaçınılmıştır. Erkek egemen söylemin pekiştirilmesi, cinselliğin tanımlar içine

hapsedilerek kadın kimliği üzerinden yasakların meşrulaştırılmasını konu alan *Tecavüzü Seyretmek*(2016) isimli çalışmasında Nermin Orta, maddi kaygılar bahanesi öne süremeyecek ülkemizde çekilen bağımsız filmlerde bile tecavüzü meşru kılan sistemi açıklamıştır.

Filmde dayının istismar ettiği yeğenine kefil olarak iş bulması, kendine güveninin göstergesidir. Yeğenin utancından dolayı konuşamayacağına ve kendisinin yargılanmaktan kurtulacağına emin olan bir ahlaki düşkünlüğün, aczin belirtisidir. Yönetmenin tercihen ailevi değerleri zayıf olan bir kesimi aktardığı düşünülebilirse de ortalama bir ailenin gösterildiği de düşünülebilir. Kolaylıkla kader olarak adlandırılacak bir süreç içinde olan filmin başkarakterleri Nihat ve Seher yazgılarına teslim olmazlar. Pes etmek ve acıların yanıştırmak yerine birbirlerini anlamayı tercih ederler. Seyirci ise filmin senaryosunu da yazan yönetmenin tutumunu peşin yargılardan sıynılarak değerlendirmelidir. İlk anlamın yanında seyircinin de anlam süreçlerine katkı sağlaması beklenmektedir. Tanınsal bir ceza veya uyarı olarak düşünülebilecek şimşek çarpmasının aynı zamanda düşünsel ve duygusal bir kınımayı gösteren kullanımı yadsınmamalıdır.

Anlamın kişiden kişiye göre değişmesi, aktarılmak istenen sabit bir mesaj olmadığı anlamına gelmez. Çok anlamlılığa sahip yapıda metinler düşünüldüğünde bile, okuyucunun, seyircinin çarpıtma hakkı yoktur. Gözetleme Kulesi'nin sinemadan çıktıktan sonra başlayan veya hangi ortamda izlenirse izlensin üzerinden yıllar geçtikten sonra bile kişiyi sorgulamaya götüren yapısı, güncelliğini korumaktadır.

Her ne kadar haz alma sürecine ilişkin bir durum olsa da seyirci kendisi olmanın dışında bir başkası olmayı sinemada karakterlerle özdeşleşme yoluyla deneyimler. Başkasının sorununu hissedebilir ve duygudaşlık kurmayı öğrenebilir. Dillendirmekten bile çekinilen toplumsal bir olguyu görünür hale getiren Pelin Esmer, böylece sorunu gündemleştirmiş, filminin tekrar izlenmesi ve üzerine yapılacak çalışmalarla da sürekli tartışılır olmasını sağlamıştır.

EKRANLI YAŞAMIN ÖTESİNDEN DİSTOPİK YANSIMALAR*

Nilüfer Pembecioğlu¹

Öz

Bu çalışmanın temelini oluşturan Black Mirror dizisi 2011 yılında yayınlanmaya başlamış, hemen her bölümü olay yaratan, oldukça yoğun bir izleyici kitlesine ulaşan ve izlendikçe de hakkında sıkça konuşulan bir dizi olmuştur. Bu çalışmanın gerçekleştirildiği zaman dilimi olan 2020'ye dek üzerinden zaman geçmiş olmasına karşın, hakkında halen yazılar yazılmakta, tezler hazırlanmakta ve çözümlemeler yapılmakta olan bir anlatı dizgesi sunmakta olduğu için güncelliğini ve önemini koruduğu iddia edilebilir. 2016 başından itibaren Türkiye'de sunulmaya başlayan Netflix ortamında yayınlanan dizi bölümleri, gün geçtikçe sayısı ve kalitesi artan bir kitleye ulaşmaya, izleyicileri şaşırtmaya, ilgi çekmeye ve araştırma konusu olmaya devam etmektedir. Her bir bölümü apayrı bir zaman diliminde ve coğrafyalarda geçen ve çok çeşitli karakterlerin başına gelen öyküleri ele alan dizinin beş sezonluk anlatı dizgesinin oldukça ses getirmesinin belki de asıl nedeni, içeriğinin geleceğe göndermeler yapması ve kara mizah türü bir içeriğe sahip olmasıdır. Bu çalışma, dizinin çeşitli bö-

* Bu çalışma İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiştir. Proje numarası BYP 56127- Cinema Films Based On Actual Events - Proje Yürütücüsü Prof. Dr. Nilüfer Pembecioğlu

l mlerinde ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, gelecek kurgulan ve distopik bir gelecek bakış açısı hakkında temel değerlendirmeler sunmayı amaçlamaktadır. "Based on Actual Events" (Konusunu gerçek yaşamdan almıştır) ibaresinin görsel medyada oldukça önemli bir yer tuttuğu, inandırıcılık ve ikna potansiyelinin epey yüksek olduğu, diziler ve sinema filmleri için yoğun bir talep yarattığı ve insanlara yaşam deneyimi ile ilgili önemli ipuçları sunduğu gözlemlenmiştir. Bu çalışmanın temel amacı, Black Mirror anlatısının konusunu gerçeklerden alan filmler çerçevesinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinin sorgulanmasıdır. Bunun için gerek Black Mirror dizisinin içeriğine, söylemine ve tasanına gerekse bu dizinin gerçek dünya ile kurulan köprülerinin işlevine odaklanacak eklektik bir bakış açısı ile dizi ele alınmaktadır.

Giriş: Black Mirror Dizisi

Diziler ve ekran başındakileri nasıl etkiledikleri her zaman araştırılan ve tartışılan bir konu olmuştur. Özellikle de, izleyicilerin dizilerin belli karakterlerini ya da eylemlerini modelleyerek kendilerine katmayı önemsedikleri durumlarda ya da karakterlerin bir /birkaçı ile özdeşleştikleri durumlarda. Günümüzde sıkça rastlanan durum komedileri ve bunlarla gündeme gelen gülmece, mizah anlayışının ya da erişilmez aşkların, tarihin ya da dedektiflik konularının anlatıldığı dizi geleneğini bozan bir yapıda karşımıza çıkmakta Black Mirror dizisi. Bir yandan, izleyici açısından özdeşim sağlanamayacak ya da modellenemeyecek denli birbirlerinden farklı ortamlar, mekânlar, coğrafyalar ve zaman dilimleri içermesi, bir diğer yandan her bir bölümde farklı karakterlere ve siyah, beyaz, kıızıl, sarı,  ocuk ya da yaşlı hemen her tipe yer vererek görsel anlamda tek tipleştirilmemiş  zg n karakterler sunması, onu ilginç kılmakta ve izleyicilerin genelde olduğu gibi dizi kahramanları ile özdeşleşmelerinin  nt ne geçmektedir. Özellikle ulusal televizyon dizileri ile karşılaştırıldığında, bölümleri epeyce kısa olan bu dizi, bu özelliği ile de bireylerin  zdeşimlerini bir anlamda en-

gelmektedir. Zaten izleyiciler açısından bakıldığında, diğer seyirliklerden farklı olarak onları rahatlatan, mutlu eden ve böylelikle özdeşime olanak sağlayabilecek bir altyapı da sunmamaktadır. Bir diğer deyişle, hedef kitlenin belleğinde ve yaşamında daha geniş bir yer kaplayabilmeyi amaçlayan televizyon anlatılarının kullanageldiği ve genel anlamda kitle iletişim kuramlarında hep ön sıralarda ve etkin olan 'modelleme' ya da 'özdeşleşme' kuramlarının bu diziler için pek de geçerli olmadığı buna karşın insanların yaptıkları çıkarımlarla kendilerini böyle bir dünyada yaşıyormuşçasına bir üst gerçeklik yarattığı söylenebilir.

Genel bakış açısı ile, anlatılının anlatı niteliğini taşıyabilmesi için iki taraf gereklidir, anlatan ve takip eden. Takip eden, izleyici, dinleyici ya da katılımcı olarak da adlandırılabilir ancak dizi takipçileri ne okur kadar edilgen, ne de yarışmacı kadar etken bir katılım sunar. İnceleme konusu olarak ele alınan Black Mirror dizisinin bu dinamik anlatma işlevini elinde tutmasının ve bu kadar uzun süre sürdürerek gündemde kalmasının nedenlerinden biri, anlatının bilinmedik, farklı ve aykırı anlatım biçimi olduğu kadar, takip edenler tarafından içselleştirilebilen, üzerinde konuşularak etkileşimli hale getirilebilen, ekleme çıkarmalar yapılabilen, yorumlanabilen ve açık uçlu niteliğidir. Takipçilerinin bu anlatıya uzak olmaları, anlatı içinde kurgulanan dünyanın, düşlerle gerçeklerin içiçe geçmesinin üzerinde düşünmek istemesinin ve geleceği neden bu şekilde ele alındığının kavranması, diziyi takip etmenin temel motivasyonunu oluşturmaktadır. Özellikle gelecek konusundaki gelişmeleri ve yeniden yapılanmaları merak eden, geleceğin ve teknolojinin insanoğluna neler sağlayabileceğini somut olarak görebilmek isteyen oldukça geniş bir kitleye hitap etmekte olan bu anlatı biçimi, çarpıcı filmik detaylarla süslenmekte, zamansal ve kavramsal sıçramalarla takipçilerini şaşırtabilmekte ve onların günlük ve sıradan seçimlerinin ne kadar önemli olduğunu her fırsatta vurgulamaktadır.

Günümüz iletişim kanallarının "geçişimli - transmedia" özelliği, iletilerin farklı mecralar üzerinde adeta birbirine bağlanmış durumda

olması, Black Mirror dizisinin popülerliğinin bir başka nedeni olabilir. Bu yüzden dizi, yalnızca sosyal medyada değil, geleneksel medyada da oldukça adından söz ettirmiştir. Geleneksel medyayı temsil eden günlük gazetelerde Black Mirror dizisi ile ilgili haberlerde dizi sürekli anılmakta ve gündemde tutulmaktadır. “İkinci sezonu 2013’de bitti. 2014 Aralık’ta Noel özel bölüm geldi. Ve ‘Black Mirror’ hayranlarının iki yıldır beklediği üçüncü sezon nihayet dün, 21 Ekim’de yayına girdi. ‘The New York Times’ın ‘dijital çağın Twilight Zone’u’ olarak tanımladığı, dünyayı değiştiren, yakınlaştıran ama bir o kadar da hızla distopik geleceğe doğru yol aldırان teknolojiden hareketle oluşturulmuş hikâyeler eski bir gazeteci olan Charlie Brooker’ın eseri. Oyuncu Rashida Jones’la birlikte yazılan bir bölüm dışında yeni sezonun altı hikâyesi de Brooker’dan.(<https://bit.ly/2VNwi5C>). Sosyal medyada insanlar birbirlerine diziyi tavsiye etmekte ya da farklı bölümleri ile ilgili yorumlarını sunup içeriği tartışmaktadırlar. Araştırmacılar dizinin farklı bölümlerini odaklayan bilimsel çalışmalar yürütmektedirler.

Dizinin hemen her şeyi, başlangıç olarak adı bile bir tartışma konusu haline gelmiş durumdadır. Black Mirror dizisinin adı ile ilgili olarak, kimisi bu ismin, dünyanın karanlık bir yöne doğru gittiğini sembolize ettiğini düşündürken, bazıları da teknolojinin toplumu tüketerek siyah bir çukura çektiği anlamında bu adın kullanıldığı yorumunda bulunmaktadır. Bir diğer görüş ise dizinin izlendiği televizyon, bilgisayar ya da akıllı telefon ekranlarının aslında siyah olması ve eğer ekranda bir şey yoksa ekrana bakan kişinin kendi yansımasını görmesi (<https://bit.ly/3cVRvQo>) üzerinedir.

Geleneksel medyanın diziden hemen her söz edişi, dizinin izlenmesi gerektiği yolunda tavsiyelerle sona ermektedir. “90 dakikalık bir bölüm dışında birer saatlik olan bölümler çeşitli zamanlarda geçiyor ancak tarihler belirsiz; ayrıca bir sıralama yok, istediğiniz bölümden başlayabilirsiniz izlemeye. Her bölümün oyuncularını farklı, aralarında Bryce Dallas Howard, James Norton, ‘GoT’ dan Jerome Flynn gibi isimler var. İzlememiş olanlar için daha önceki yedi bölümün hepsi de platformda mevcut (<https://bit.ly/2ySqKha>).

Son olarak, Black Mirror dizisinin en az sinema filmleri kadar ses getiren bir yapım aşamaları, medyada yer almakta, her bir bölüme atanan yapımcılar ve oyuncular ile, izleme ve gişe rakamları IMDb tarafından tutulan (<https://www.imdb.com/chart/top/>) bağımsız birer film olarak değerlendirilmektedir. Üstelik tüm bunların uluslararası dolaşımda bulunmasının önemini ayrıca vurgulamak gerekir.

Geleneksel Televizyon Dizilerinden Farklı

Televizyon dizilerinin bireyler ve toplumlar üzerinde etkili olduğu pek çok çalışma ile kanıtlanmıştır (Barwise & Ehrenberg, 1988; Bourdieu, 2001). Black Mirror dizisinin geleneksel televizyon dizilerinden farklı ise, sunum mecrasında, dizinin anlatı biçiminde, içeriğinde ve hakkında üretilen diğer medya odaklı iletilerde yatmaktadır.

Sunum mecrası olarak farklılık açısından değerlendirildiğinde, özellikle Türkiye açısından, izleyicilerin bu dizi ile yepyeni bir medya ortamında, Netflix'te karşılaşmış olmaları çok önemlidir. Black Mirror temel olarak bir televizyon dizisidir ancak, klasik bir televizyon dizisi gibi, ekranları başında oturan ve akan programları izlemekte olan izleyicilere değil, bunları Netflix gibi 'istek üzerine' yayın yapan bir mecra da sunulmuş olması önemli bir algı farklılığı doğurmaktadır. Bu yeni mecra, dizinin birbirinden bağımsız bölümlerinin her birini adeta bir sinema filmi olarak değerlendirme şansı tanımaktadır. Zaten, bir televizyon dizisi anlamında değerlendirildiğinde, Black Mirror bölümlerinin birbirini takip etmesi ya da dizi bünyesinde belirli bir oyuncu kadrosunun oynaması söz konusu değildir. Bu nedenle, her bir bölümün, yüksek dozda sağladığı biriciklik özelliği, aynı dizi başlığı altında olsa bile anlatıyı diğer anlatılardan ayırmaktadır. Bu yüzden, sıradan dizilerde olduğu gibi her bir bölüme bir sayı verilmesi yerine ayrı bir isim verilmesi yoluna gidilmiş ve izleyicinin, tıpkı bir sinema filmi izler gibi, her bir bölüm için ayrıştılmış bir nitelik taşımasına önem verilmiştir. Kimi bölümlerde bireyler ve bireysel öyküler ön plana taşınırken, kimi bölümlerde ise toplumsal olma, birlikte karar

verme, kamuoyu oluşturma gibi kavramlar öncelenmiştir. Bunun da dışında, geleneksel televizyon programlarının aksine, öngörölen herhangi bir akış olmadığı için, izleyicilerin bu dizi ile tesadüfen karşılaşması pek mümkün görünmemektedir. Bu nedenle, izlemelerin, tıpkı bir sinema filmi gibi, bilinçli bir seçimle, özel olarak ve zaman ayrılarak gerçekleştirildiği göz önünde bulundurulmalıdır. Bunun da ötesinde, artık gelişmiş olan ev televizyon sistemleri, gerek HD görüntü kalitesi gerekse ses sistemleri ile geniş ekranlar aracılığı ile en az sinema standartlarında bir izleme olanağı sağlamaktadır. Bu da izlenen görselliğin etkisinin belki de katlanarak artması anlamına gelmektedir.

Dizi anlatı biçimi ve içeriği açısından değerlendirildiğinde, dizinin çarpıcı iletilerle dolu olması bir yana, ulusal anlamda izleyicilerin bu tür bir medya mecrası ile karşılaşmaları da ayrıca üzerinde durulması gereken faktörler sunmaktadır. Çünkü bu yeni ve geleneksel olmayan ve bireyselleştirilmiş bir seçim, izleme biçimini de beraberinde getirmektedir. Buradaki seçim, yalnızca sıradan bir dizi seçiminden öte, geleneksel bakış açısının sunduğu tekdüze yaşam biçimine karşı bir başkaldırı olarak da değerlendirilmektedir. Netflix ortamının sunduğu anlatıların, toplumun baskıcı ve gözetimli yapısından biraz daha uzak, seçimlerin ise dayatmalardan öte daha özgür olduğu düşünceyi, daha bilinçli ve seçici bir yaklaşımla izlenecek materyallerini seçebilen, okur-yazarlık, eğitim ve sosyo-ekonomik düzeyi daha yüksek bir izleyici kitlesini de beraberinde getirmektedir. Bu yeni medya platformunun sunmuş olduğu bir anlatı olarak yalnızca seçkin bir sınıfa hitap ettiği düşünölen iletilerin henüz herkese tarınmayan bir ayrıcalık olarak konumlandırılması da söz konusudur.

Dizi hakkında üretilen diğer medya odaklı iletiler açısından bakıldığında, dizinin alışık olmadık bir biçimde popülerleştirildiği görölmektedir. Bir televizyon dizisi olarak, geleneksel kitle iletişim araçlarına özgü bir iletişim yayını sayılabilecek olmasına karşın, sosyal medyada da diziden çokça bahsedilmesinin bir nedeni, tek tek bölümlerin izleyiciler üzerindeki etkisi olmasından öte, dizinin tamamından çı-

kanlan distopik bakış açısının insanları rahatsız etmesi, kaygılandırması olabilir. Kurgusal olarak yaratılmış bir dünya sunsa da, Black Mirror dizisi temelde, yalnızca teknoloji bağlamında değil, toplumsal anlamda da oldukça farklı ve karamsar bir bakış açısı ile kimi zaman sosyal adalet, kimi zaman gözetim toplumu kimi zaman da bireyselleştirilmiş bakış açılar ile katı sınıflara ayrılmış bir dünya düzenini serimlemektedir. Bir yandan, gelecek hakkında hayal kurmak gibi, tarih boyunca tüm insanların yaptığı ortak bir eyleme odaklanmış olması, diğer yandan ise tüm yaşanarlara olumsuz ve karamsar bakabilmesi hatta tedirgin ve çekimser kalabilmesi de, günümüzde kurgulanan ve teknoloji ile beslenen bu düşlerin insana neler yapabileceğini ele almaktadır. Sunulan dünyanın bu kadar aykırı ve insanlığın tarihi boyunca peşinde koştuğu ve ulaşmak istediği kusursuz bir dünya özleminden bu kadar uzak olarak temsil edilmesi de çok önemlidir. Aslında günümüzde bu kadar çok açlık, savaş, kaos söz konusu iken, en azından medyada biraz mutluluk olması, genelde takipçilerin hoşuna giden bir yöndür. Böylelikle gündelik yaşamın stresinden ve yorgunluğundan “medyaya kaçış” söz konusu olabilmektedir. Örneğin, kullanımlar ve doyumlar kuramı çerçevesinde, hemen tüm medya ürünlerinin medya katılımcılarını ve takipçilerini bu açıdan doyurması beklenmektedir.

İşte tam bu noktada belki de önemli olan, izleyicilerin neden daha içi açıcı başka anlatılara değil de Black Mirror dizisine kaçmaya çalıştıklarının, kendilerini neden umutsuz, ağır ve soğuk öykülerin içine atmak istediklerinin araştırılmasıdır. Anlatıların büyük bölümü, güvenlik anlamında içinde yaşadıkları toplumun güvensizliğini bir kez daha izleyicilerin yüzlerine vuran, güvendikleri teknolojinin onları aldatabileceğini, kopyalayabileceğini, onları yaralayıp üzebileceğini vurgulayan, devleti günümüzdekinden daha katı, sürekli denetçi ve gözleyen bir konuma yerleştiren bir düzen sunmaktadır. Bu tasarımların toplumlarında yaşayan insanların çok büyük bir bölümü mutsuz ve tedirgin, hatta hastalıklı ve güvensiz, sevgisizdir. Nasıl olduğunu bilemediğimiz bir biçimde birden oluşup ortaya çıkıveren bir ka-

muoyu düşüncesi bireyleri şaşkına çevirmekte, onları planlamadıkları ve istemedikleri şeyler yapmaya zorlayabilmektedir. Her ne kadar teknolojinin ve erişimin getirdiğini düşündüğümüz sonsuz haklarla donatılmış olsalar da, insanlar kendilerini bir çeşit kurallar dizinine hapsedilmiş ve yoğun toplum baskısı altında hissetmekte, var olan haklar ve ayrıcalıklar da insanların elinden çok hızlı bir biçimde kayıp gidebilmektedir. Bu anlatıların izleyiciler tarafından geleceğe yönelik bir uyarı olarak mı ele alındığı yoksa günümüz toplum yapısına bir eleştiri olarak mı konumlandırıldığı da tartışmalıdır.

Konusunu Gerçek Yaşamdan Alan Anlatılar

Kitle iletişim araçları göz önünde bulundurulduğunda, sinema her zaman popüler olmuştur. Televizyon öncesi toplumda insanlar sinemanın büyüğü dünyasına girerek, orada geçmişini ya da olası geleceğini deneyimleyebilecekleri bir yansıma dünyası bulabileceklerini ümit ediyorlardı. Televizyon sayesinde evlere kadar aktarılmaya başlanan bu görüntüler, zaman içinde, daha somut, hatta istatistiksel, güncel gerçekliklere döndüştü. Bununla birlikte, insanın kendi yaşamının dışına çıkarak çevresinde neler olup bittiğini anlama, yaşamı anlamlandırma ve kendini içinde bulunduğu ortama daha iyi konumlandırabilme gibi temel arayışları ortadan kalkmadı, tam tersine artarak devam etti. Bu bağlamda, insanların kurgusal anlatılar kadar, hatta belki onlardan daha da fazla bir biçimde konusunu gerçek yaşamdan alan anlatıları kovaladığı ve bunları yeniden izleyip yorumlayarak gerçekliği yeniden konumlandığı ortadadır.

Başlangıçta gerçek dünyadan kaçma ya da erişilemeyen, bilinmeyen şeylerin erişim yolu olarak görünen sinema, öyküsünü yaşamış bir olaydan alan sinema filmleri göz önünde bulundurduğunda, daha farklı bir durumdadır. Gündelik ve tesadüfi izlemelerin dışında, özenle seçilmiş, bilindik bir olayın yeniden izlenmesi için gidilen sinema ortamı ya da seçilen bir görsel anlatı (dizi, haber, stüdyo tartışma programları vs) söz konusu olduğundan, kaçış kuramı geçersiz gö-

rülmektedir. Söz konusu sinema olduğunda, bu konusunu gerçek ya-
şamdan alan filmlerin, gerçekten başanlı filmler oldukları, büyük b t-
 elere sahip oldukları ve yüksek gişe hasılatı sağladıkları da g r l-
mektedir. Konularını gerçek yaşamdan alan  ykt ler, anlatıların bili-
nen dinamiklerinden sıyrılarak daha yüksek bir etki alanı oluştur-
makta, yalnızca film içinde değil, film dışındaki paylaşım alanlarında
da daha uzun bir süre ve daha yoğun bir biçimde gündemde kalabili-
mektedir. Bu temel unsurlar bu filmlerin neden ve nasıl başanlı ol-
duklarını yeterince açıklar görülmektedir.

“Based on Actual Events” (Konusunu gerçek yaşamdan almıştır)
ibaresinin görsel medyada oldukça önemli bir yer tuttuğu, inandırıcı-
lık ve ikna potansiyelinin epey yüksek olduğu, diziler ve sinema film-
leri için yoğun bir talep yarattığı ve insanlara yaşam deneyimi ile ilgili
 nemli ipuçları sunduğu gözlemlenmiştir. Pek çok ülkede, bu tür
haber ve görsellerin diğerlerine oranla daha fazla ‘tıklandığı’, izleyici
topladığı, konuşulduğu ve devindiği bilinmektedir. Bu tür anlatılarda
zaman aşımı diye bir şeyin olmadığı, aynı konunun değişik boyut-
larda ve döngülerde yeniden ve yeniden tartışılmaya ve paylaşılmaya
devam edildiği görülmektedir.

Uluslararası alanyazarına bakıldığında konusunu gerçek olaylar-
dan alan pek çok film olmasına karşın bunların sınıflandırılması, in-
celenmesi ya da değerlendirilmesi ile çok yönlü çalışmalar yapıldığı,
aynı olaydan, ya da benzer olaydan yola çıkılarak ortaya konulan g r-
sel ve kurmaca yeni-dünyanın zaman zaman gerçeklerin ve bilgi d n-
yasının  nt ne geçerek daha farklı ve sanal dünyalar kurabildiği, daha
geniş bir çerçeveye yayılabildiği ve insanlar gerçek olaylardan daha
fazla etkileyebildiği görülmektedir. Bu sebeplerden dolayı, bu duru-
mun sosyolojik, psikolojik ve estetik açıdan ele alınıp değerlendirilmesi
gereklidir. Örneğin Titanic gemisinin batışı ile bunun gazete ve der-
gilere haber olarak yansması, hemen o tarihlerde gerçekleştirilen bel-
gesel filmler ve daha geniş haber dosyaları elbette toplum üzerinde
etkili olmuştur. Ancak, konuya dayandırılarak gerçekleştirilen film-

lerin her biri bir öncekinden daha fazla izleyici çekebilmeyi başarmış, olayın gerçekliğinden ve haber biçiminde öte, filmik karakterler daha fazla ilgi çekerek buna bağlı oyuncaklar, oyun setleri, maketler piyasaya sürülmüş ve oldukça fazla kar getiren ürünlere dönüşmüştür. Bununla birlikte, 2018 yılında Titanik 2 adı ile yeniden bir geminin yapılması çalışmalarına başlanmış ve geminin ilk seferini 2022 yılında Çin ile Dubai arasında yapması kararlaştırılmış, daha sonra buna Dubai ve New York seferi eklenmiş, (<https://bit.ly/2VNjXyn>) bu olağanüstü yolculuğun olağanüstü biletleri de şimdiden satışa çıkılıp tükenmiştir. İlk Titanik gemisinin birebir kopyası olması planlanan bu ikinci geminin bu denli rağbet görmesinin temelinde de gerçek bir öykünün kahramanı olması ve onu modellemesi yatmaktadır.

Amaç ve Yöntem

Black Mirror dizisi hiçbir şekilde "Based on actual events" ibaresini kullanmamakla birlikte geçmişte ve günümüzde var olan yaşam pratiklerine dayalı bir anlatı sunmaktadır. Bu çalışmanın temel amacı, Black Mirror anlatısının konusunu gerçeklerden alan filmler çerçevesinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinin sorgulanmasıdır. Bu noktadan hareketle, hem film içi hem de film dışı göndermeler göz önünde bulundurularak, bir diğer yandan da Black Mirror dizisi hakkındaki alanyazın taranarak dizinin gerçek dünya gerçekliğine yaptığı göndermeler ile çözümleme sonuçlarının ele alınması amaçlanmaktadır. Black Mirror dizisi nasıl tek tek anlatılardan oluşuyor ve bir bütünsellik göstermiyorsa, bu çalışmada da yapısal çözümleme, bağlam çözümlemesi, içerik çözümlemesi, gösterge bilimsel çözümleme ya da söylem çözümlemesi gibi tek bir çözümleme yöntemi kullanılmamış, amaca uygun eklektik bir yöntem izlenmesi yoluna gidilmiştir. Black Mirror dizisinin gerçeğe bu kadar benzediği ve gerçek kadar korkutucu olduğu için hemen tüm toplumlarda etkili ve ses getiren bir noktada durduğu ve üzerinde konuşulduğu görülmektedir. Bu noktadan hareketle, bu çalışmanın amacı, ne kadar kurgusal ve gelecekçi görünürse görünsün, anlatı ekserinde konusunu gerçek yaşamdan alan

bir öyküleme biçimini yeğlediği savını ileri sürmek ve örneklerle kanıtlamaktır. Black Mirror dizisinin gerçek dünya ile bağlantılarını gösterebilecek veri tabanı olarak daha önce sunulan distopik roman anlatılarına ve soğuk savaş dönemi yönetim sistemlerine benzerlikleri ile yerli ve yabancı gazete haberlerinin incelenmesi ön planda tutulmuş, diziyi inceleyen diğer araştırmacıların betimlemeleri ile dizinin ortaya çıkış öyküsü ve felsefesi bağlamında ele alınmış, tartışılmış ve sunulmuştur.

Bulgular

Bulguların temeline bakılacak olduğunda, distopik bir anlatının incelenmesi bağlamında, çizilen farklı dünya düzeninin daha çok yeni ve gelecek dünyası olarak algılanmasının önünün açıldığı görülmektedir. Oysa bu dünya, he ne kadar yapay ve kurgusal gibi görünse de aslında köklerini geçmişteki bir gerçeklikten ve yaşamışlıktan almaktadır. Bu nedenle, anlatının çok daha önceki dönem yazarlarının eserlerine olan benzerliğinin sorgulanması yolu ile aslında bir yaşanmış bir gerçekliğin anlatısı olduğunun altı özellikle çizilmek istenmiştir.

Bir diğer bulgu kümesi günümüz medyasının bu yeni anlatı biçimini ele alma, yorumlama ve konumlandırma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Geçişimli medyanın sağladığı olanaklarla diziye erişimi olanlarla olmayanlar arasında oluşturulan bilgi açığı, gelecek yeni dünyada kendine yer bulma çabasında olan insanların kaygılanmasına ve endişelenmesine neden olmaktadır. Bu durumda, anlatı, yalnızca kurgusal bir anlatı olmaktan çıkarak gerçek bir kaygı nesnesine dönüşmektedir. Günümüzde, hem ütopyanın hem de distopyanın medya etkisi ile yayılım gösterdiği ileri sürülebilir. Bir yandan, içinde barındırdığı kaygı ve endişe dozu ile dizinin izleyiciler üzerinde bir "fear appeal - korku çekiciliği" oluşturduğu iddia edilebilir. Genellikle reklamlar için kullanılan bu strateji, hedef kitleyi korkutmak amacıyla, kaygı verici öğeler barındıracak şekilde tasarlanmış bir mesajdır. Bu reklam stratejisi, akılda kalmak ve reklamı yapılan ürünün satışını ar-

türmek amacıyla, hedef kitleyi bir korkuya dayalı belirli davranışlarda bulunmaya veya katılmamaya motive etmeyi önmektedir. Black Mirror dizisinin distopik anlatı yapısı çerçevesinde büyük ölçekli bir korku çekiciliğı kullandığı görülmektedir.

Anlatının Distopik Yapısı

Black Mirror dizisi gündeme geldiğinden beri dizi ile birlikte anılan bir kavramdan oldukça yoğun bir biçimde söz edilmektedir. Bu, distopya kavramıdır. Distopyanın temeline bakılacak olduğunda, aslında kendini zıtlıklarla ortaya koyan bir kavram olduğu ortaya çıkmaktadır. Gelecekçilik ve geleceğı tasarlamaya yönelik her şeyi içine alan bir kavram olarak ütopya çok uzun zamandır gündemde olmuş, sonrasında ise distopya ile birlikte anılmaya başlamıştır. Distopya, başlangıçta ütopyanın zıttını tanımlamak için en yaygın olarak kullanılan sözcük olarak ortaya çıkmıştır. John Stuart Mill'in 1868'de Avam Kamarası'nda yaptığı konuşmada ilk kez gündeme gelen ütopya kavramı, şimdi kullanılanlardan biraz farklıydı. Mill, o dönemlerde bir ütopya kurmanın olanaksızlığına dikkati çekmeye çalışmaktaydı çünkü dünya ekonomisinin ve sosyal gelişiminin temeli, insan iradesinden etkilenemeyen doğal yasalara bağlıydı. Ona göre, tüm ütopyaların yerleşik bir başansızlığı kaçınılmazdı. Bu yüzden, dönemindeki tüm ütopyacı düşünürleri distopik olarak reddetmekteydi, çünkü onların düşünceleri, pratik olamayacak kadar kusurluydu (Çelik, 2015:61; Ağkaya, 2016:26).

Bu bağlamda, Black Mirror dizisinin anlatısı nedeniyle bilgilendirici işlev üstlendiğinden de söz edilebilir. Medya bir yandan sunduğı renkli ve etkileyici hayatlar ve öykülerle gerçek insanları bir şeylerden, gelişmelerden haberdar edip güncellerken, bir diğer yandan da onların kendilerini bu gerçekliğe uyumlandırmalarına yardımcı olabilecek bir işlev yüklenmektedir. Örneğın, hava durumunda yarın yağmur yağacağı uyarısını verirken meteoroloji, insanların yarılarında şemsiye bulundurmalarını, giysilerini buna göre ayarlamalarını ve ulaşımında, trafikte uygun şekilde ve zamanda ilerlemelerini kasacası bu olası ger-

çekliğe kendilerini uyumlandırmalarını beklemektedir. Ancak, uyarılar her zaman gerçekleşmeyebilir; örneğin, daha önce yapılan uyarılara karşın yağmur yağmayabilir, ya da beklendiğinden çok daha fazla yağarak öngörülemeyen sellere ve taşkınlarla, yaralanma ve ölümlere sebep olabilir. Buradaki distopik bakış, olabilecek en kötü senaryonun üretilmesi anlamına gelmekte, Black Mirror dizisi de sıklıkla bu bakış açısı üzerinden örnekler ve senaryolar sunmakta ve kaygı verici bir gelecek konusunda izleyicileri uyararak bilgilendirmektedir.

Distopya sözcüğünün bireylerin bastırıldığı, kişisel özgürlüklerinin kaybolduğu ve yaratıcılığın dizginlendiği, sınırlandırıldığı bir toplumu temsil ediyor olması aslında ironiktir. John Stuart Mill'in 1868'de kullandığı distopya kavramı kötü, normal olmayan, hastalıklı anlamına gelmektedir ve tam olarak anti-ütopyanın karşılığı değildir. Genel bir bakış açısıyla, "ütopya, ağırlıkla "uygulanabilecek" olarak görülüyorsa, distopya "uygulamada kötü olan" dır (Ağkaya, 2016:26). Bir distopya, ruhsuz bir sistemin, (bir devlet makinesinin) insanlığın umut ve isteklerine karşı insanlık dışı olduğunu öne sürer.

Araştırmalar, ister kurgusal isterse düşsel gerçeklikleri yansıtsın, distopik filmlerin çok sattığını, distopik romanların da ütöpik olanlardan daha etkili olabileceğini göstermektedir. Ütöpik roman, insanlığın ideallerine ve mükemmel bir topluma nasıl ulaşabileceğini sorgularken, her zaman herkesi veya en azından çoğunluğun nasıl tatmin edilebileceğini araştırma noktasında engellerle karşılaşacaktır. Ancak, distopik anlatı, belirli bir sosyal, politik veya teknolojik yön gitmenin sonuçları hakkında kolayca ve etkin uyarılar sağlayabilir. Sonuçta, distopya, istenmeyen veya korkutucu bir topluluk veya toplumdur. "Kötü yer" olarak değerlendirilir ve ütopyanın karşıtıdır. Mill'in somutlaştırdığı 'distopya' kavramı soğuk savaşın yaşandığı yirminci yüzyılda George Orwell dahil birçok kişiye ilham kaynağı olmuştur.

Distopya kavramının medyada yer alması, en azından, ticari bakış açısının insanlığı kurumsal veya politik makineye dönüştürerek nasıl köle haline getireceğini öngören Émile Souvestre'in 'Le monde tel quil

sera - Olması Gereken Dünya' başlıklı eseri ile 1846'ya kadar geri gitmektedir(Crossley, 1985: 28). Benzer şekilde, Ignatius Donnelly, 'Caesar's Column - Sezar Sütunu'nda (1890), devlet kontrolünün nasıl yozlaşmış kişilerin eline geçebileceğini öngörmektedir (Beringer, 2012:36). Jack London, kapitalist bir oligarşinin Amerika'da mutlak güç kazanmaya çalıştığı ancak her iki taraf da benzer teknikler kullanan sosyalistler tarafından bir tür sosyalist ütopya hüküm sürene kadar yenildiği The Iron Heel - Demir Topuk'ta (1907) bunu daha da ileri götürmektedir (Ağkaya, 2016:30).

Bütün bu örneklere karşın, bugün daha çok bilinen, örneğin, Sir Thomas More'un distopyası, günümüze kadar taşınmıştır. Aslında More, bir ütopya ortaya koymak istemiştir ancak bunu oldukça eleştirel bir biçimde gerçekleştirdiği için günümüzde onun distopyasından söz edilmektedir. More, Atlantik Okyanusu'nda hiç var olmayan kurgusal bir adayı anlattığı Ütopya adlı eserinde bu adaya, Yunancada "olmayan yer" anlamındaki sözcükten türetilmiş bir kavram iliş­tirirken, aslında eserinde döneminin İngiltere'sini eleştirmektedir. 1516'da yayınlanan, yoksulluk, suç ve şiddetin en aza indirgendiği ideal bir toplum için tasarımı da gündeme getirmektedir. Ancak, dünyanın karşıtı olarak, dünyanın radikal bir biçimde değiştiği, savaşların acı­larının kısmen dindiği ancak soğuk savaşın halen bir şekilde sürdüğü ve güvensizliğin kol gezdiği, hatta ırkçılığın, ayrımcılığın yükselişe geçtiği bir dönem kurgulanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, ütopyanın aslında hiç olmayabileceği ancak distopyanın bir şekilde var olan bir topluma gönderme yaptığı da vurgulanmalıdır.

Geçmişten günümüze, en eski tarihlisinden en günceline kadar distopik anlatıların gerçekten çok ses getirdiği ve kehanetlerinin çıkıp çıkmayacağının merakla beklendiği pek çok olay ve durum yaşanmıştır. Bunlar arasında en çok ses getiren Orwell'in 1984'ü olmuştur denilebilir. Hindistan'da doğup Birmanya'da yetişen, çeşitli ülkelerde bulunan çok kimlikli bir Orwell'in bu eserinde SSCB'yi ve Stalin'i yerden yere vurması, halen oldukça cesur ve nesnel görünmektedir. Göstergebilimsel ve anlambilimsel, sözdizimsel açılardan incelendiğinde

kitabın konusunun ve sembolik düzlemdeki hayvanların karakterlerinin gerçek hayattan alındığı ve gerçek yaşama gönderme yaptığı görülmektedir. Eser aslında 1945’de yazılmış olmasına karşın, geleceğe bir gönderme yaparak 1984’deki dünyayı betimlemeye çalıştığından, öngörülen tarih geldiğinde herkes kitabı bir kez daha gözden geçirip toplumsal olarak anlatırın hangi bölümlerinin o tarihte ne ifade ettiğini, hangi kehanetlerin gerçekleştiğini çözümlemeye çalışmıştı. Bu nedenler, Orwell, distopik bir dünyanın yaratılmasında en çok akla gelen yazar olarak belleklere kazanmıştır. Oysa, Ashley’e göre, onun bu dünyası bir başka kaynaktan esinlenmektedir (<https://bit.ly/3aTQPK8>).

Eski Distopik Anlatılar ile Black Mirror Dizisi Arasındaki Benzerlikler

Orwell, 1920’de yazılan ve 1927’de kısaltılmış bir versiyonun serileştirilmesinin ardından Sovyetler Birliği tarafından resmi olarak yasaklanan Yevgeni Zamyatin’in *My (Biz)* adlı eserinin 1924 yılında ABD’de Zamyatin’in izni olmadan yayınlanan İngilizce baskısını okumuş ve çok etkilenmiştir (Baccolini, 2006:2). Sovyetlerin 1988’e kadar eserlerinin basılmasına izin vermediği Zamyatin, bu eserinde 200 yıllık bir savaşın insanlığın çoğunu yok ettikten sonraki geleceği ele alan birkaç yüzyıllı anlatmaktadır. Kıyamet sonrası dünyayı, uzak durulması gereken ‘Yeşil Duvar’ ile çevrili ve son derece sistematik bir şehir devletinde betimlemektedir. Her şeyin, ne zaman yediğiniz ve ne zaman seks yapabileceğiniz dahil olmak üzere devlet tarafından bilindiği ve kontrol edildiği bir gelecektir bu. Toplum, bireyden önemlidir, bu yüzden hiç kimsenin kendisi için düşünmesine ya da yaratıcı olmasına izin verilmez. İnsanların kendilerine ait bir kimliklerinin olması bile gereksizdir, yalnızca rakamlarla adlandırılır ve tanınırlar. Anlatının kahramanı D-503, D’nin tasarlama yardımcı olduğu yeni bir uzay gemisini devralmayı planlayan yıkıcı I-330’a aşık olur. D onu rapor etmez, ancak yetkililer bunu D’nin günlüklerinden keşfedip onu tu-

tuklarlar ve 'Büyük Operasyona' (lobotomi gibi) tabi tutarlar. Bu sonuç Winston Smith'in Orwell'in kitabındaki korkunç 101 Odası'ndaki yenilenmesine benzer. Bu çeşit bir yenilenme eylemine Black Mirror dizisinin pek çok bölümünde rastlamak mümkündür. Örneğin, dizinin *The Entire History of You* bölümü, bu çeşit bir yeniden okuma ile kimliğin yeniden keşfini ve bilinmeyen detayların ortaya çıkarılmasını hedeflemektedir. Benzer şekilde dizinin *White Christmas* bölümünde de yeniden keşfedilen bir kimlik, içinde bulunan suskunluk sarmalının kınlanması ile gündeme gelecektir. Ya da *Men Against Fire* bölümünde Stripe'ın yaptığı gibi öğrendiklerini unutmayı seçecektir. Bu açıdan bakıldığında, eski distopik anlatılar ile Black Mirror dizisi arasında oldukça yoğun benzerlikler olduğu dikkati çekmektedir.

Zamyatin'in yasaklı anlatısının benzeri bir başka anlatı da Yefremov'un eserleridir. Stalinist dönem boyunca yaşamış ve 1950'lerde Rusya'da bilim kurgusunu yeniden canlandıran bir yazar olan Ivan Yefremov, eserlerinde ütopik ve distopik göstergeleri cesur bir biçimde kullanmıştır (Gomel, 2004:366). 1958'de yazdığı eseri Tumannost'un *Andromedy*'inde 3000 yılında hümanist Marksist ilkeler üzerine kurulmuş bir toplumla pastoral bir dünya kurgulamaktadır. O güne kadar betimlenen en ikna edici komünist ütopya olan bu eserden sonra, 1968'de Chas Byka ('Boğa Saati') yayınlanır. Eserinde, iki yüzyıl sonra, ideal komünist devleti başka bir gezegende diktatörlükle karşılaştırmakta ve bu diktatörlüğü Çin komünizm modeline dayandırması nedeniyle kitabın 1988'e dek yasaklandığı görülmektedir (Pashentsev, 2018:70).

Mike Ashley, İngiliz, Rus ve Amerikalı yazarların 20. yüzyılın siyasi kaygalarını araştırmak için nasıl baskıcı hayali dünyalar ve totaliter rejimler yarattığını düşünmektedir (<https://bit.ly/3aTQPK8>). Bu noktada, Black Mirror dizisinde de bu siyasi kaygıları araştırmaya ve somutlaştırmaya yönelik bir distopik dünya kurguladığından söz edilmesi gerekli. Dizinin çeşitli bölümlerinde her ne kadar eşitlikçi, sosyal adaleti sağlamış, suç oranları düşük, gülümseme ve nezaket dozu yüksek, okuryazarlık ve farkındalık oranı yüksek bir gelecek

toplumu çizilmeye çalışılsa da, aslında dizinin bölümlerine serpiştirilmiş bir biçimde sınıf farklılıkları, zenginlik ve yoksulluk açmazları ve ayrımcılık göze çarpmaktadır (Sculos, 2017). Örneğin, *Men Against Fire*'in kahramanları Arquette ve Stripe arasındaki konuşmada, Arquette hamamböceği ya da canavarlar olarak tanımladığı kişilerle ilgili şöyle der: "Senin bir fikrin var mı? Onların DNA'larındaki pislik oranı, daha yüksek kanser oranları, kas distrofisi, DİE, standartlaştırılmış IQ, suç eğilimleri, cinsel sapmalar, hepsi orada, tüm taramalar bunu gösteriyor!" Bu çeşit bir söylem, aslında geleceğin dünyasında standart dışı ya da öteki olanlara yer olmadığını, dolayısıyla gerçek bir eşitlik, uyum ya da sosyal adaletten söz edilemeyeceğini açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Baştürk de, *80'lerin Dayanılmaz Cazibesi* başlıklı yazısında, Bander-snatch'in geçtiği yıl olan 1984'ün manidar olduğunu ve elbette akla George Orwell'in 1984 kitabının geldiğini ifade etmektedir (<https://bit.ly/3bNh2eB>). Tüm bunlar düşünüldüğünde, belki de Orwell'in etkisi ile distopyanın en çok Ruslar tarafından kabul gördüğü ya da o dönemlerdeki distopyanın belirgin bir biçimde Rusların soğuk ve disiplinli toplum yapısını betimlediği gibi bir şekilde bir yargıya varılabilir. Bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde yaratılan algı budur. İster Rus isterse Çin komünizmine gönderme yapsın, bu bakış açısından değerlendirildiğinde, Black Mirror dizisindeki pek çok bölümde duygusuzca ve robotik ya da Rus gibi konuşan, ana dili İngilizce olmayan kahramanlarla karşılaşılması bir tesadüf olarak görülmemelidir. Bu bakış açısı ile Black Mirror'un 1984'e benzer çok yönü olduğu söylenebilir. Hatta zaman zaman bölümlerde bir Rus aksanlı izlenimi veren kırıntı bir İngilizce konuşulması, ya da ilişkilerde soğuk savaş dönemindeki Demirperde ülkeleri insanlarında rastlanabilecek bir soğukluk ve durgun yüz ifadeleri daha çok disipline olmuş ve sisteme odaklanmış, duygusallığını kaybetmiş insanlara gönderme yapıldığı görülmektedir.

Distopik Diziden Yansıyan Distopik Değerler

Teknolojinin rolünün ütöpik bir toplumun temelini oluşturduğu görüşünden hareket ederek bilim kurgu literatüründeki oldukça farklı ve yenilikçi gelenekleri takip eden bir dizi olan Black Mirror, görsel kültürün her şeyi kolaylaştırabileceğine olan inancı sıklıkla vurgulamasına karşın, insanların, düşüncelerin ve duyguların yapaylaşacağına olan verileri de sıkça yerleştiriyor satır aralarına. Tıpkı Good'un tanımladığı gibi, *kara ayna*, aslında, *siyah* bir ayna, buharlaşan bir *kara deliğe* tam olarak karşılık gelen parçacıklar üreten hızlandırılmış bir sınırdır ve oluşum sürecinde parçacık oluşumunun spektral dinamikleri araştırılmaktadır (Good, 2017). Bu çeşit bir dünyada, Singh'e göre, tüm ihtiyaçların karşılandığı, her zevkin teknolojik bir biçimde giderildiği, herkesin suçsuz ve temiz olduğu, açlık, hastalık gibi olumsuzlukların olmadığı ve hatta fiziksel yakınlığın bile kısıtlandığı, üretimin kontrol altına alındığı bir toplum kurgusu yaratılmaktadır (Singh, 2014). Black Mirror dizisinin temel kahramanlarını ise merak eden, yalnız insanlar oluşturmaktadır. Özne olarak ön plana çıkan bu kahramanlar, sonuçta kamusal alanda baskın olan, sistemi ellerinde tutan ve teknolojiye hâkim olan kamuoyuna yenilseler bile, gelecekteki sosyal yaşamın ve teknolojinin tehlikelerinden bizleri haberdar etme görevini üstlenmektedirler.

Allen ise yirminci yüzyılda yeryüzünde temellerini Orwell'in, Huxley'in, Kafka'nın ve Philip K. Dick'in oluşturduğu dört temel distopyadan söz etmektedir (Allen, 2017; <https://bit.ly/2KHQSOa>). Orwelci bir bakış açısına göre, otokratik totaliter insanlar, parti ya da seçkin grup tarafından yönetilmektedir. Bu gibi toplumlarda, bir seçim sınırlaması, konuşmanın bastırılması ve azınlıkların bastırılması söz konusudur. Bu açıdan bakıldığında, aslında Black Mirror dizisinin bazı bölümlerinin bu tür bir distopik dünyayı serimlediği görülebilir. Örneğin, *White Bear* bölümünde bir suçlunun cezasını vermek amacıyla da olsa, insanların yalnızca konuşmayı değil, düşünceyi de bastırdıkları, insanları tüm topluma karşı ve zamana karşı yarışmak zorunda olan zavallılara dönüştürdükleri iddia edilebilir. Benzer bir

bakış açısı, *The Waldo Moment* bölümünde de örneklenmektedir. Bu bölümde, kamuoyu oluşturma görevinin üstlenenler ile onların bilip de ifade edemedikleri, sıkça izlenen bir mizahi karakter tarafından dile getirilmektedir. Orwelci bakış açısının ortaya çıktığı an ise, bu karakterin başka güçler, yöneticiler tarafından ele geçirilmesi ile daha da belirginleşmektedir. Orwell'in dünyasında düzen, rutin ve rasyonel ahlak inancı ağır basar. Cinsel dürtünün şiddetli kontrolü ile bastırılan erotik fiziksellik ve cinsel özgürlük de söz konusudur. Bunun getirmiş olduğu sürekli gözetim ve sürekli sansür konusu oldukça önemlidir. Örneğin, dizinin *Arkangel* bölümünde kızını sürekli gözetim altında tutmaya çalışan ve gördüklerini bile sansürleyen bir anneden söz edilmesi, *Black Mirror*'in Orwelci taruma yaklaştığının bir göstergesi sayılabilir. Dizinin *Hang the DJ* bölümünde ise tüm ilişkilere bir süre sonu koyan bir arkadaşlık programı tarafından kısa bir süreliğine eşleştirilen Frank ve Amy'nin sistemin baskısı altında ezilmeleri ve sonunda sistemden kaçışları ya da sisteme dahil oluşları ele alınmaktadır. Buna benzeyen bir başka bölüm de *Shut up and Dance* bölümüdür. Bu bölümde büyük ya da küçük suçlara kanşan insanların siber zorbalıkla gitgide ve daha büyük suçlara kanştırılması ve sonuçta topluma ifşâ edilmeleri konu edilmektedir. Her hareketlerinin sürekli izlendiği duygusuyla panik olan dizi karakterleri ise, toplumun gözünde daha iyi olabilecekleri ve kaybettikleri onurlarını kazanabilecekleri inancıyla, istemeden de olsa, her seferinde daha büyük bir suça katılmaktadırlar. *Nosedive* bölümünde ise herkesin bir diğennin sosyal puanını görebildiği şeffaf bir toplum yapısından ve toplumdan dışlananlardan söz edilmektedir.

Black Mirror dizisi, pek çok bölümünde Orwell fantezilerinden yola çıkarak, gelecekte insanların zihinsel etkinliklerinin de görsel-işitsel olarak başkaları tarafından görülebileceği hatta kontrol edilebileceği bir dünya kurgulamaktadır. Kimi zaman açıkça polislik yaparak, kimi zaman yalnızca sınırlandırarak ya da cezalandırarak zihinlerin kontrolünün sağlandığı görülmektedir. Orwell'in dünyasında gerçek bilimez (hiper-görecelik ya da postmodernizm); ve bu nedenle

gerçeğin ne olduğuna (daha üst düzeydeki krallar ve rahipler) karar verir ve toplumu kaos ve delilikten korumak için ya da salt kuralları sürdürülebilir kılmak için harici bir otoriteye gereksinim duyulduğunu vurgulamaktadır. Black Mirror bu otoriteyi *USS Callister* bölümünde önce bir çizgi roman yazarı sonra da bir bilgisayar oyunu tasarımcısı olan Robert Daly'e vermiştir. Önce onun beynine âşık olan sonrasında ise onun kozlarını eline geçiren Nanette ise onun yerini almakta hiç tereddüt etmeyecektir. Benzer bir sınırlandırma *Playtest* bölümünde bir bilgisayar oyununun içinde hapsolan Cooper için de geçerlidir. Bu sevimli gezginin neden böyle bir sonu hak ettiğine ilişkin hiçbir bilgi verilmemesine karşın sistemin bu tür tuzaklarla dolu olabileceği algısı yaratılmaktadır. *Hang the DJ* bölümünde ise çiftleri belli zaman aralıklarında bir araya getiren 'sistem' adayların sordukları sorulara asla akılcı yanıtlar vermez, 'sistemin bildiği bir şey vardır' der. *White Christmas* bölümünde karlı bir Noel akşamını bir evde mahsur kalarak başbaşa geçirmek zorunda kalan Matt ve Joe çareyi birbirlerine kendi yaşamöykülerini anlatmakta bulurlar. Ancak onları dinleyen ve suçlu olup olmadıklarına, ceza almanın gerekip gerekmediğine karar veren bir üst aklın varlığından habersizdirler. Dizin *Man Against Fire* bölümü de temel bir soruyu, insanların ötekileştirdikleri imgelere karşı mı yoksa sisteme karşı mı savaşmaları gerektiği sorgulamaktadır. Bu bölümlerde ve hemen tüm diğerlerinde dizi kahramanlarının zihinleri ve eylemleri belli bir grup ya da sistem tarafından görülebilecek şekilde şeffaflaştırılmıştır ya da bir şekilde sistem tarafından ele geçirilmektedir.

Allen'in sözünü ettiği ikinci tür distopik dünya Huxley'in örneklediği demokratik, totaliter, kapitalist, teknokratik sistemlerin bulunduğu bir dünyadır. Burada süper aşırı seçimlerin yapılması söz konusudur (Allen, 2017). Tıpkı dizinin *White Christmas* bölümünde olduğu gibi bir suçlunun suçunu itiraf ettirebilmesi için bir başka suçlunun kullanılması gibi. Bunu dışında, Huxley'den tanıdık olduğumuz, konuşma platformlarına erişimin sınırlandırılması da Black Mirror dizisinde sıkça karşılaştığımız bir örneklem serer önümüze.

White Christmas bölümünde, insanların birbirlerini bir süreliğine ya da daha uzun bir süre için 'bloklamaları' söz konusudur. Hatta yasal olarak bunu kendileri ve çocukları adına da yapabilmektedirler. Bu şekilde karşınızdaki kişiye erişemez olursunuz ve yaşam boyu hatta görünmez, duyulmaz bir noktada kalabilirsiniz. Aynı teknik, azınlıkların asimilasyonu yoluyla da gerçekleştirilebilmektedir. Dizinin *Men Against Fire* bölümü bunu çok açık bir biçimde örnekler ve bazı insanların neden diğerlerine garip ya da yabancı, kötü olarak tanıtılmakta olduğunu açıklar. İnsanların acıma duygusu ya da empati hissetmeden öldürebilmesi için takılan maskelerin aslında karşısındakini düşman gibi görmelerine neden olan bir manipülasyon unsuru olduğunu ise ancak dizinin sonunda anlarız. Yine Huxley'in sunduğu 'hayal gücü' ve 'esneklik' kavramları dozu artırılmış bir biçimde (erotik fiziksellik ve cinsel özgürlük, pornografik duygusallık şeklinde) bu bölümde, savaşanlara, yararlık göstermeleri karşılığında verilen bir parça tatlı gibi sunulmaktadır.

Kafka'nın sunduğu distopik dünya örneklerine benzer bir örneğe Black Mirror dizisinin *Crocodile* bölümünde rastlamak mümkündür. Bu bölümün karakterleri arasında bir yanda suçunu örtbas etmeye çalışan Nolan mimarlık şirketinin başkanı Mia, diğer yanda ise sıkıcı bürokrasiyi adım adım takip etmekte olan Shazia bulunmaktadır. Kısıp kaldıkları zor bir coğrafyada, istenmeyen bir biçimde karşılaşmak zorunda kalırlar. Shazia'nın bürokratik işleri, çocuğunu bile zaman zaman ihmal etmesine neden olsa da, nüfusu (ve çevreyi) ancak bu şekilde koruyabileceğini ve her bir sorunu ne kadar hızlı çözebilirse o kadar çok prim alabileceğini düşünerek hareket etmektedir. Kafka'nın dünyasında yazılı hale getirerek kontrol etmek, isimleri tespit etmek, araziyi araştırmak, önlemleri standartlaştırmak, hareketi izlemek, her yerde olan her şeyi ölçmek, ölçmek ve kaydetmek, böylece onu soyutlamak ve yönetilebilir hale getirmek gibi sıralanıp kodlanabilecek olan her bir eylem, burada yalnızca düşüncelerin görsel işitsel hale getirilmesinden sorumlu Shaiza'ya verilmiş bir görev olarak sunulmaktadır. Bazı davaların görgü tanığı olmaması nedeniyle kapanamamış

olması, tam Kafka distopyasına uygun bir durum ortaya çıkarmaktadır. Kafka'nın okuma yazma bilmeyen ya da anlaşılmasız şeyler söyleyen sinir bozucu karakterlerinin yerini ise burada gördüklerini başkaları ile paylaşmak istemeyen, kendi özel mahrem alanlarına başkaları sokmaktan sakınan bireyler almaktadır. Dava ise, her bir yeni görgü tanığı ile bambaşka bir hal almakta, evnılmekte ve birbirleri arasında dolaylı ya da dolaysız ilişkili olan pek çok insan, aynı davranın ortak tanıklarına dönüşebilmektedirler. Dava'nın kısıp kalmışlığına ve sonuçsuzluğuna karşın, *The Entire History of You* bölümünün kahramanı Liam, kansı Fiona ile olan beraberliğini alması gerçekçi bir ortamda yineleyerek neyin doğru neyin yanlış olduğunu sorgulamaktadır.

20. yüzyılın yazarı Philip K. Dick'in düzenli olarak okuyuculardan gerçekliğin ve insanlığın doğasını sorgulanmasını isteyen anlatı türü, oldukça ses getirmiş ve iz bırakmıştır. Sinema filmlerinden doğrudan onun çalışmalarına dayananlar arasında "A Scanner Darkly", "Blade Runner" ve "Barjo" gibi filmler hem gişe açısından çok gelir getiren hem de üzerinde çok konuşulan filmler olmuştur. Bu nedenle pek çok film ve romanın anlatı olarak bir "phildickian" tonu benimsediğinden söz edilmektedir. Blade Runner'de olduğu gibi, Black Mirror dizisinde de sosyal kontrol tekniğinin oluşturulmasında medya okuryazarlığı önemli bir yer tutmaktadır. Bilinçli seçimle oluşturulan duyumsal ilham, toplumla birey arasındaki etkileşimi teşvik eden belli sembollerin üretilmesini sağlar ve dilin kullanımı ile ilgili kurallar oluşturur. Bu çeşit bir üst dil kullanımını dizinin en çok *Hang the DJ* bölümünde görebildiğimiz söylenebilir. Sistem, katılımcıların belli bir tarzda konuşmaya ve davranmaya zorlamakta ve onlara yalnızca belli tipte sorular sorma hakkı tanımaktadır. Ortaya çıkan bir çeşit elit dil ise yalnızca sistem içindekiler tarafından kullanılabilir. Dizinin bir başka bölümü olan *Nosedive* benzer bir sistemi serimlemektedir. Bu sistemde, bireylerin birbirleri ile karşılaşma alanlarındaki birbirlerine verdikleri notları sosyal statülerini etkilemekte ve seçimlerinde daha özenli olmalarını sağlamaktadır. Aslında yaratılan bir yanılsama dün-

yasıdır buna karşın, çok cazip olduğu için bunun gerçeklik olarak algılanması gerektiği düşünülür.

Dick'in distopyasında sınıfların, ofislerin, hapisanelerin, dükkânların ve benzeri sosyal alanların katılımcıları kalıcı olarak kontrol eden ve ödüllendiren 'sürükleyici' çevrimiçi sanal güvertelere (holodecks) dönüştürülmesi, bunların mükemmel bir gözetim ortamı olarak kullanılabilmesine izin vermektedir. Bu sanallık, tüm insanlığı içine çeken yapay bir evren üretmiştir. Dizinin *Striking Vipers* bölümünde evli ve çocuklu olmasına karşın içine düştüğü bu yapay evrendeki sanal mutluluğu yüzünden kendini kötü hisseden Danny Parker, gerçek yaşamda Karl Houghton'u öldüresiye dövmekten kaçınmaz. Olumlu ve olumsuz duyguların uyanması ile sanal dünyanın karşı konulmaz güçlerinin teklifleri karşısında güçsüz ve çaresiz kaldığını hisseder. Benzer biçimde, dizinin *Men Against Fire* bölümünde de somut gerçekliğin karşısında yer alan bir sanal gerçeklik söz konusudur. Anlatının kahramanı Stripe, gerçekliği görmesine karşın sanal dünyanın baskısı altında kalmaya boyun eğmek zorunda kalacaktır. Dizinin bir başka bölümü *Fifteen Million Merits* karakterlerinden Bing, hayallerini süsleyen 'o ses' yansımasına girebilmesi için Abi Khan'a yardımcı olacak ancak Abi Khan da ve sonunda kendisi de sanal dünyanın ve kamuoyunun baskına boyun eğmek zorunda kalacaklardır. Özetle, bu yeni dünyada bireyselliğe, bireysel seçimlere, ayrıcalıklara, biricikliğe yer yoktur.

Allen, ayrıştırdığı bu dört cehennem vizyonunun medeni sistem üzerine kurulu olduğunu öne sürer (Allen, 2017). Her biri farklı olan bu dört distopik dünya kurgusunun temel çalışma noktasının, medeniyetin temel yabancılaşması olduğunu, sefaletin, kapitalizmin metalaşması yüzünden ortaya çıktığını ve kapitalizmin gelecekteki yaşama hiper-uzmanlaşmış, hiper-teknik bir yaklaşımla konumlandırıldığını iddia eder. Gerçekten de, Black Mirror dizisinde pek çok bölümde bu distopik yaklaşımın farklı boyutlarda konumlandırıldığı görülmektedir. Gelecek kurgusunda insanların ellerinde olan şeylerin daha az ve daha kaliteli olması gerektiği vurgulanmakta, soğuk ve

yapay denebilecek kadar duygusuz bir yapıya bürünmeleri beklenmektedir. Neşesiz, yalnızca gerekleri yerine getiren, duyguları körelmiş ve neredeyse robotlaşmış bireylerle çevrelenmiş gri dünyalar sunulmaktadır. Bazı şeylerin çok açık dile getirildiği bazı konuların ise dile getirilmesinden öte, düşünülmesinin bile çok büyük suç olabildiği göz önünde bulundurulduğunda, aslında tersine çevrilmiş bir dünya ile karşılaşmak da mümkündür.

Dizinin sunduğu bu yapay ve tasarlanmış dünyada mutluluk yok gibidir, herkesin yüzü asık, yalnızca iş ve sorumluluk odaklı bir bakış açısı ile çalışan teknolojik olarak donanımlı insanlardan oluşan bir toplum düzeni söz konusudur. Bir yanda çalışanlar, diğer yanda ise bu çalışanları denetleyenler olmak üzere gözetilen ve gözetilenlerden oluşmuş bir gelecek kurgulandığı görülmektedir. Değerlerin farklılaştığı ve gelenekselliğin özellikle ters yüz edildiği bir dünyadır bu. Örneğin, geleceğin getirilerinden biri para değildir. Parası olanın zengin olduğu bir dünya düşüncesinden çoktan vazgeçilmiştir, çünkü zaten herkes yeteri kadar para kazanmakta ve belli bir standartta yaşamaktadır. Zenginlik, zamanı olan ve bu zaman diliminde dilediği şeyi yapabilme olanağı bulunan insanlarla yansıtılmaktadır. 19. Yüzyıl ortalarından başlayarak gündeme gelen teknolojik devrimler, 20 yüzyıl boyunca farklı teknolojik altyapılar ile beslenerek 21. Yüzyılda dijital devrimlere dönüşmüş ve insanlığa farklı bir boyut kazandırmıştır. Birey ve bireyin karar verme gücü de neredeyse sıfırlanmıştır. Kamunun ezici gücünün karşısında herkes düşünce ve davranışlarını değiştirmek zorundadır. Örneğin, ilk bölümü *National Anthem*, *Fifteen Million Merits*, *Nosedive* bölümlerinde, kamunun sesine karşı çıkmasına karşın bireyler tek tek boyun eğmek zorunda kalırlar.

Black Mirror dizisi yurt dışında ilk gösterime girdiği dönemlerde o kadar ses getirmişti ki, İngiliz yapımı bilim kurgu serisi Black Mirror'ın dizide yansıttığı teknolojiyi ele alıp sorgulayan etkinlikler düzenlenmiş, bilim insanları kendi mevcut teknolojilerinden geliştirilen distopik senaryolarını yaratmaya davet edilmişlerdi (Troullinou, vd., 2018). Bu düşünce deneyi sayesinde araştırmacılar, bazı durumlarda

olası çözümler sunan teknolojik ilerlemelerin olası etik ve sosyal risklerini göz önünde bulundurdular.

Aslında dizi dijital teknolojilerin oluşturulması, genişlemesi ve yaygınlaşması çerçevesinde geleneksel(!) Batı kültürünün değişimi ile izleyicileri insanların dijital teknolojilere olan takıntılarının olası olumsuz etkileri hakkında bilgilendirmeye çalışmayı amaçlamaktadır. Boren, (2015) dizinin dört bölümünü retorik olarak çözümlerken, dijital teknolojinin olumsuz etkilerinin, sosyal medya mantığı ve kültür endüstrisinin eleştirisi üzerine eleştirilerin yoğunluğunu dile getirmekte, kültür endüstrisinin nasıl çalıştığını göstermektedir. Phillips, (2017) TV Komada başlıklı tezinde, Black Mirror dizisinin, Geleneksel Medya ile Dijital Medya Arasındaki Mücadele olduğunu öne sürmektedir. Fire ise, Charlie Brooker'ın Netflix serisi Black Mirror'ı, aslında içinde yaşadığımız modern dünyanın ve onun içinde yer alan çağdaş teknolojinin bir hiciv olan bir bilimkurgu korku kurgu dizisi olarak tanımlamaktadır (2007). Bu yenedünya düzeninde yalnızca en iyilere ve sistemle uyum içinde olanlara yaşam hakkı sunulmaktadır. Örneğin dizinin *Hang the DJ* bölümünde birbirini seven, birbiri için deli olan çift, Zamyatin'in yeşil duvarına benzeyen bir duvarı aşmaya çalışır. *White Christmas*'ın Potter'i için ise bu yeşil duvar asla dışarı çıkamaya-cağı ve içinde hapsediğı cinayet mekânıdır.

Teknolojik Yeniliklere Odaklı Black Mirror ve Medya Gündeme Yansımaları

Black Mirror dizisi, üzerinde çok yazılan, çok konuşulan, tavsiye edilen ve takip edilen bir dizi olmuştur. Konu ile ilgili örnek alanyazın taraması yapılan Hürriyet gazetesinde Black Mirror ile ilgili 56 haber başlığı bulunmaktadır. Ayrıca diziden 36 kez köşe yazılarında söz edildiği görülmekte. Video, reklam ve diğer türlü değinme biçimleri sınıflama dışı bırakılmıştır. Buradan özetlenecek olursa, Hürriyet gazetesi örnekleminde, veritabanı olarak görülen medya yansımalarının %60,8'i haber başlığına %39,1'i köşe yazılarına gündem olmayı başarmış görünmektedir.

Haberlerle ilgili olarak dizinin içeriğindeki teknolojik gelişmelerin oldukça önem kazandığı, her türlü yenilikçi teknoloji haberinin diziyi örneklemediğini görebilmek mümkündür. Örneğin, giyilebilir teknolojiler kapsamında değerlendirilen kontakt lenslerin tıpkı serinin farklı bölümlerinde vurgulandığı gibi bir işlev sağlayacağı, lensleri takan bireylerin görüntüleri büyük ekranda görüyormuşçasına canlı görebileceğini vurgulamaktadır ([https:// /bit.ly/3aRK37j](https://bit.ly/3aRK37j)). Konu ile ilgili daha detaylı haberlerde, büyük umutlarla tanıtılan Google Glass'ın kullanıcılar nezdinde yeterince ilgi görmediği vurgulanırken, University of South Australia bünyesindeki bir grup bilim insanının yeni bir tür kontakt lens geliştirme girişiminde bulundukları bilgisi paylaşılmaktadır.

Benzer şekilde, giyilebilir teknoloji ile ilgili olarak yayınlanan bir başka haberde, her yıl ABD'nin Las Vegas şehrinde düzenlenen dünyanın en büyük teknoloji fuarı CES'ten söz edilerek, özellikle giyilebilir teknoloji ürünleri, akıllı ev sistemleri, akıllı telefonlar ve tabletlerle akıllı arabaların revaçta olduğu, ancak en büyük teknolojik savaşın televizyon devleri arasında yaşandığı vurgulanmakta. LG, Panasonic, Sharp, Sony ve Toshiba'nın Ultra HD TV ürünlerinin yanı sıra kavisli (curved) ekranları da tam bir savaşa girmiş olduğundan söz edilirken, Toshiba'nın bu yeni ekrana Black Mirror adını verdiğinden, yeni görüntü teknolojisinin de önümüzdeki dönemde evlerde televizyon sistemlerinin geleceğini belirleyeceğinden söz edilmektedir. Bir duvar büyüklüğündeki bu sistemde ana ekranın yanı sıra çoklu ekran sistemi kullanıldığı, böylece aile fertlerinin aynı anda hem televizyon izlemesi, hem internete bağlanması ya da 5 ayrı kanalı izleme şansı bulmasının hedeflendiği haberleştirilmektedir ([https:// /bit.ly/3cW206j](https://bit.ly/3cW206j)).

Black Mirror dizisi, Türkiye'deki Netflix kullanıcılarının 24 saatlik dizi maratonuyla tüm bölümlerini izledikleri ilk 20 yapımın arasında yer almaktadır ([https:// /bit.ly/2SfjzRZ4](https://bit.ly/2SfjzRZ4)). 69. Emmy Ödülleri'nden, En İyi TV Film kategorisi ödülü "*Black Mirror: San Junipero*" bölümüne layık görülmüştür ([https:// /bit.ly/3cXVZpB](https://bit.ly/3cXVZpB)). Belki de bu yüzden, medya dünyasındaki hemen herkes kendini bu dizinin bir köşesine

sıkıştırmayı ihmal etmiyormuş gibi görünmekte; daha önceleri geleneksel televizyon dizilerine de yapıldığı gibi, dizinin içeriği ile ilgili haberler ise genellikle röportajlar ya da başka haberler ile birleştirilmiş durumda sunulmaktadır. Örneğin, distopik bir bakış açısının insanların nasıl umutsuzluğa kapılmasına neden olduğuna ilişkin bir röportaj kendisini "teknolojiden ve onun götürdüklerinden dert yanan, kendini bu çağa ait hissetmeyen eski kafalı bir adam" olarak tanımlayan Mabel Matiz'in bakış açısından sunulmakta (<https://bit.ly/3aPf77I>) ve röportaj, "Her şeyin bu kadar dijital, yapay ve hızla tüketiliyor olması beni ürkütüyor. Hele "Black Mirror" dizisini izledikten sonra bu konudaki depresifliğim iyice arttı." sözleri ile sona ermektedir. Bu şekilde ünlü bir kişi olarak Matiz, hem kendinden söz etmiş olmakta hem de kendini bir şekilde bu ünlü dizi ile ilintilendirmiş olmaktadır. Ayrıca, sosyal medyayı ne kadar takip ettiğinin ve Black Mirror dizisini izlemiş olduğunun da sinyallerini vermiş olmayı ihmal etmemektedir. "Vatanım Sensin" dizisindeki Hilal rolüyle Miray Daner (<https://bit.ly/2VMtDJd>) de Black Mirror tutkunu olduğunu vurgulamaktadır.

Black Mirror dizisi, sıklıkla köşe yazıların konduğu olmakta ve sanatçılar, düşünürler, bir şekilde diziden söz etmeyi yüksek bir prestij sahibi olmakla eşdeğerde tutmaktadırlar. Örneğin, "Babam ve Ailesi" dizisinin Kadir'i Caner Şahin, (<https://bit.ly/3aPf66q>), Kanal D'nin sevilen dizisi "Siyah Beyaz Aşk"ta Abidin rolüyle seyirci karşısına çıkan Timur Ölkebaş (<https://bit.ly/2Sz4wI7>), canlandırdığı 'Aylin' karakteriyle hafızalara kazınan Farah Zeynep Abdullah gibi ünlülerin (<https://bit.ly/2ybe3Of>) dilinde hep dizinin adı dolanmakta. 'Öyle Bir Geçer Zaman ki', 'Kurt Seyit ve Şura' gibi dönem dizilerinde gündeme gelen Farah Zeynep Abdullah bir röportajında şöyle diyor: "İnsanlar yabarılaştı, küstahlaştı. Gittikçe ilkelleşiyoruz. Mesela 'Black Mirror' dizisi bu konuda iyi bir yansıtma yapıyor. Teknolojiye ihtiyacımız var ama teknolojinin tehlikeli tarafı insanların yalnızlaştırabilmesi. Yalnızken insan daha bir 'ne ise o' oluyor. Bu sebeple de kötülük ve sadece kendini düşünme duyguları daha kolay açığa çıkıyor." (<https://bit.ly/2ybe3Of>)

Dizi hakkında olumlu görüş bildiren ünlüler çoğunlukta. Bununla birlikte dizinin olumsuz yan etkilerinden endişe edenler de söz konusu. Örneğin, dizinin *Striking Vipers* bölümü ile ilgili anaakam medyada pek çok şey yer aldı. Örneğin, Baştürk, köşe yazılarından birinde bunu da ele almakta ve Netflix hayranı bir "dostunun" şu uyarısına kulak verdiğini belirterek şunları söylüyor: "Netflix'te eşcinsel içerikli dizi katsayısı birden yükseldi arkadaşlar, farkında mısınız?" Sonra sözü *Black Mirror*'ın son sezonunda yer alan "*Striking Vipers*" adlı bölüme getirdi. O bölümde de bir eşcinsel aşk olduğunu dile getirip tüm bunların "özendirme" içerdiğini iddia etti. Konuyla ilgili Ertuğrul Özkök'e görüşünü sormuş Fatih Çekirge. Özkök, "Katılmıyorum, bu özgürlüktür" demiş. Osman Müftüoğlu ise yazının başındaki cümleyi sarf etmiş: "Toplum sağlığı açısından sakıncalı buluyorum. Ne yazık ki ben de Müftüoğlu'nun bakış açısını sakıncalı buldum. Çünkü bir dizide gay karakter ya da gay aşk gösterildi diye kimse kalkıp ertesi gün eşcinsel olmaz. Bu bir tercih değil, yönelim çünkü. Dizide gördüm, çok özendim, hadi değiş tonton demez kimse yani. Bu da yıllardır yazılıp çiziliyor. Yeni bilgi değil. Ama nedense bizim hâlâ bu konuda kafamız karışık. Ya da hâlâ eşcinsellikten korkulduğu için böyle oluyor ki orası en az bir "*Black Mirror*" senaryosu kadar karanlık bir hadise...(https://bit.ly/2W96UpN). Öte yandan Fatih Çekirge de yazısında aynı konuya dikkat çekiyor ve diyor ki, "Ayrıca iki erkek arkadaşın video oyunundaki "ateşli dövüş ve sevişme sahneleri" sanal âlemin oyunlara yansımaları açısından ve yaş grubu olarak gerçekten dikkat çekiciydi" (https://bit.ly/2VLP7lI).

Özetle, geleneksel akışlı olmayan bir televizyon dizisi, geleneksel medyadaki köşe yazarlarının bile aralarında tartışma konusu olacak denli toplumun bir parçası haline gelmiş durumda. Bunun yanı sıra, dizinin distopik bakış açısının, hem eşik bekçilerinin hem de sıradan insanların aklına her türlü olumsuzluğu da getirecek denli etkili olduğu öne sürülebilir. Örneğin, tüm dünyada 2018 Şubatında internete yüklenen ve deep fake (derin sahte) denilen sahte pornolarda bir patlama yaşanıyor olması neredeyse tümüyle *Black Mirror* dizisinin suçu imiş gibi sunulmaktaydı. Açıklamalara göre, bu tür videolarda, yalnızca fotoğraflarına sahip olunan bir kişinin yüzü, bir porno video-

sundaki aktrisin yüzüne monte edilebilmekte ve bu Reddit sitesinde bir kullanıcının belirttiği gibi, distopik bilim kurgu dizisi Black Mirror'dan fırlamış bir uygulamaya benzetilmektedir (<https://bit.ly/2KL4Fnm>).

Black Mirror dizisi ile ilintilendirilen bir başka olumsuz haber, Almanya'nın Baden Württemberg Eyaleti'nin Gaggenau kentinde yaşayan Afyonkarahisarlı Türk genci Furkan Şen'in, odasındaki elbise dolabına kendini asarak intihar etmesi ile ilgili. Polis, Furkan'ın intihar etmeden önce Blue Whale (Mavi Balina) isimli bir internet oyununu oynadığı ve oyunda 'sistemin gereğini yerine getirmek' için kendisini öldürmüş olabileceğini belirtmekte. Konu ile ilgili görüşüne başvuru-
lan Psikolog Erdinç Üstündağ ise durumu "*Bir sosyal medya oyunu, on-
larca çocuğun intihar etmesine sebep oluyor. Bu tarz bilgisayar oyunları,
çocuklar da epilepsiyi tetikleyebiliyor, dikkatsizliği, hiperaktiviteyi ve uykusuz-
luğu da artırabiliyor. Bu oyunda, oyun gereği küçük çocukların tanımadığı
kişilerle iletişime geçmesi de söz konusu. O tarz birinden direktif gelmiş ve in-
tihar etmiş olabilir*" şeklinde açıklamakta. Özetlemek gerekirse, Mavi
Balina oyunu 50 gün boyunca giderek korkunç hale gelen 50 görevden
oluştugu, bireylerin kendine zarar verebilecek görevlerden korku film-
lerini izlemeye kadar sıra dışı şeylerin yer aldığı bir dizi eylem içere-
mekte. Bu görevleri yerine getirip oyunu bitiremeyen kullanıcılara 'öl,
nasıl olsa yeniden doğacaksın' telkini yapıldığı için, Almanya, ABD,
Fransa ve İngiltere'deki okullar, ebeveynlere yönelik uyarılar yayınlamaya başlamıştı. Mavi Balina oyunu Mart ayında Rusya'da bir genç
kızın intiharna neden olmuş, bu olayın ardından 6 ay içinde gerçek-
leşen 130 gencin intihanyla bağlantılı olabileceği şüphesiyle dava açıl-
mıştı. Oyunun resmi bir internet adresi ve yasal satışının olmadığı,
Rus chat sayfalarında oyuna girmek isteyen kişilere yalnızca yönetici
tarafından adres gönderildiği belirtilmekte. Bu internet adresine giren
kişilerin bilgisayarlarına virüs sokularak tüm kişisel bilgilerine ulaşıl-
dığı, bundan sonra da şantaj yoluyla 'oyuncu' dan verilen tüm talimat-
ların yerine getirilmesinin istendiği ifade ediliyor. Aslında bu haberle
uzaktan yakından ilgisi olmamasına karşın, haberin sonunda ise "Kul-

lanulan şantaj sistemi, Black Mirror (Kara Ayna) televizyon dizisinin 'Shut Up and Dance' (Sus ve Dans Et) adlı bölümünde işlenmiş ve anlatılmıştı. Bu hikâyede, web kamerasından çekilen gizli görüntülerini yayınlama tehdidinde bulunan hacker'lar, kurbanları örgütüne suç ve cinayet işlemeye zorluyordu" denilmekte (<https://bit.ly/2SiSgeF>).

Dizinin olumsuz çağrışımlarını haberleştiren bir başka örnekte ise, "Yeni keşfedilen teknik sayesinde hacker'lar sadece 5 dolarlık bir hoparlörle akıllı telefonunuzu kontrol edebilir!" başlığı bulunmakta (<https://bit.ly/3aKmUUp>). Haberin devamında ise "Güvenlik dünyasında meşhur bir söz vardır; "her şey hack'lenebilir". Cihazlarımız daha karmaşık hale geldikçe, hacker'ların yöntemleri de katlanarak artıyor. Şimdi ise bir grup araştırmacı ses dalgalarını kullanarak akıllı telefonlardan arabalara kadar birçok cihazı kontrol edebiliyor." denilmekte. Sonrasında, kullanılan yöntemin: "Bu numaranın altında yatan sır MEMS (mikro elektro-mekanik sistemler) ivme ölçerleri yanıltılmaktan geçiyor. Güney Carolina Üniversitesi ve Michigan Üniversitesi'nden araştırmacılar, 5 dolarlık bir hoparlör ile yayınladıkları saldırgan müzik dosyaları sayesinde 20 farklı ivme ölçeri patlattı. Titreşim yaratan frekanslar, teste dahil olan cihazların yarısının ivme ölçerlerini yanıltarak araştırmacıların bir çok farklı şey yapmasını sağladı." gibi teknik açıklamalarına yer verilmekte. Konu ile ilgili basın açıklamasında "Binnerce günlük cihazımız minik ivme ölçerlere sahip. Geleceğin cihazları ağırlıklı olarak bu sensörlere güvenerek kinetik sonuçları olan otomatik kararlar alacak" denildiği vurgulanarak, "Şu an itibarıyla ivme ölçeri olan hiç bir cihazın bu tarz bir saldırıya karşı bir korunma mekanizması yok. Eğer gerilim dolu, karanlık ve uzun bir Black Mirror bölümü içinde yaşadığınızı düşünmeye başladıysanız haksız değilsiniz." sözleri ile haber bitiriliyor.

Dizinin Netflix'te yayına girdiği her ülkenin kendi dilinde ya da alt yazı ile bilgisayar, akıllı televizyon cep telefonu veya tabletten izlenebilir (<https://bit.ly/2KLMEp4>) ve erişilebilir olması çeşitli komplo teorilerini de gündeme getirmekte. Netflix'e komplo suçlaması yöneltten Rusya Kültür Bakanı Vladimir Medinski'nin "Netflix dünya kültürünü etkilemek için kurulan bir Amerikan komplosudur. Her eve, her ekrana girerek, her bireyi kontrol altına almak istiyorlar." iddiasına verilen yanıtta,

“Bizim tek amacımız insanları eğlendirmek, hayatlarına neşe getirmek.” diyor. “insanlar sadece eğlenmek istiyor. Aileleri, onca işleri arasında biz onlara eğlence sunabiliyorsak, işimizi yapıyoruzdur. Netflix; Çin, Suriye, Kırım, Kuzey Kore hariç 190 ülkede var. “Her yerde epey dostane şekilde karşılanıyoruz. Tüm kurallara, düzenlemelere uyuyoruz” şeklinde yanıt veriyor (<https://bit.ly/2zBohb6>).

Bir başka haber dizisinde, Netflix’in gece yarısı kullanıcılarına attığı mesajın sosyal medyada olay olduğu açmamlanmakta. Kısa süreli paniğe sebep olan mesajın Black Mirror virali olduğu hemen tahmin edilebiliyor. Amerikalı eğlence şirketi Netflix, gece yarısı attığı mesajla kısa süreli paniğe sebep oluyor. Black Mirror’ın *The Waldo Moment* bölümüne atıfta bulunarak ‘iamwaldo’ ismiyle gönderdiği mesajda “Yaptıklarını biliyoruz. Bizim neler yapacağımızı da izle ve gör.” ifadeleri yer alıyor (<https://bit.ly/3bRfGzw>). İngiltere’de yayınlanan saygın Independent haber sitesi ise, Netflix tarafından Türkiye’de birçok kişiye gönderilen ve Black Mirror dizisiyle bağlantılı olan telefon mesajlarının ‘Türk halkını korkuttuğunu’ bildiriyor. ‘iamwaldo’ isimli gönderen tarafından Türkiye’de birçok kişiye gönderilen mesaj İngiliz basınında yer bulmuştu. The Independent, konu nedeniyle çok sayıda kişinin Netflix şirketinin kendilerine gönderdikleri mesaj nedeniyle şikâyetçi olduğunu ve dava açmayı düşündüğünü söyledi. İngiliz basın kuruluşu, Ekşi Sözlük’te birçok kullanıcının şikâyetini haberinde kaynak gösterdi (<https://bit.ly/3cWAZ2t>).

Baştürk, bir köşe yazısında, “Black Mirror’ın yeni sezonunda gayet yerinde bir uyarı da var diyerek, cep telefonuna olan bağımlılığımızın trajik sonuçları olabileceğine dair bir uyarı olduğunu vurguluyor (<https://bit.ly/2ydf34D>).

Dizi ile ilintilendirilen ancak olumlu mu yoksa olumsuz mu olduğu tartışmalı olan bir başka gelişme daha söz konusu. Bir gazete haberine göre, geçtiğimiz yıl 1.2 milyon yeni abone kazanan ve tüm uygulamalar arasında, Netflix’in ardından en fazla abone geliri ulaşan Tinder, 14 Şubat Sevgililer Günü’ne de damga vurdu. InterActive Corp’a bağlı Match Group çatısı altında çalışmalarını sürdüren Tin-

der'in bu başarısı, sosyal medyada da büyük yankı uyandırdı ve uygulama 2019 Şubatında haftanın en çok konuşulanları arasında yerini aldı. Vimeo, OkCupid, Daily Burn, Match gibi birçok dijital platformun arkasındaki güç olan InterActive Corp'un, 2015 yılında Wall Street'e girmesinin ardından 16 milyar dolarlık bir piyasa değerine ulaşan Tinder, match rekorunu 2018 yılında kırmıştı. 2019'da da yükselişini sürdüren uygulamanın bu başarısı, dijital ortama taşınan *ilişki* kavramına da yeni bir boyut kazandırdı. **Instagram'da yeni trend #TinderWedding** (<https://bit.ly/2WaCeUZ>).

Tüm bu örnekler göz önünde bulundurulduğunda, distopik bir diziden distopik yansımaların genel geçer bir algılama biçimine dönüştüğü, aslında kurgusal bir metin olan bir televizyon dizisinin, bir süre sonra yaşamın bir gerçekliği gibi algılanmaya başladığı görülebilir.

Distopik Bir Dizi İzlemenin Popülerliği

Yeni medya platformlarından verilen iletilerin ana akım medyada yer alması oldukça popüler hale geldi. Black Mirror dizisi söz konusu olduğunda ise, popülerlik açısından, henüz hiç gündeme gelmemiş filmler bile sınıflandırılırken bir ölçüt olarak Black Mirror dizisinin kullanılmaya başlanması özellikle dikkat çekmekte. Örneğin, Lorcan Finnegan'ın, "gizemli, komik, üzücü ve ürkütücü bir kâbus" olarak tanımladığı tüyler ürpertici bir hikâyeyle beyazperdeye dönüşü, banliyö hayatına dair acımasız bir taşlama olan, Alacakaranlık Kuşağı ile Black Mirror arasında bir yerde duran filmi olarak değerlendirilmekte (<https://bit.ly/3f1kFzj>). Benzer bir şekilde, Sibel Bağcı Uzun'un Psikolog Ferhat Aydın ile gerçekleştirdiği röportajda sunulan önerisi, "Derinliği Olan Sohbet Yapın" sözleriyle diziye bağlanmakta. Aydın, "Öncelikle geleceği kaçırmamak adına Black Mirror izlemelerini tavsiye ederim. Soru sormanın ve merak etmenin önemini fark edin" diyerek röportajı sonlandırmakta (<https://bit.ly/2KIWFTJ>). Böylelikle bu ünlü diziyi sohbetin bir parçası haline getirmekte ve bir uzman olarak bu diziyi önermekte.

Bir başka haberde "Anlattığı hikâyelerde çoğu zaman dar bir alanda konumlanıp memleketin halini özetleyen sinemacı ve yazar Ümit Ünal, yeni romanı 'Bana Göre Kıyamet' te hayali bir kasabada, iki günde yaşananları belgesel tadında ve tek solukta anlatırken, yabancı düşmanlığı, toplumsal linç, insanlığın ve doğanın yok oluşu üzerine ürkütücü ve çok tanıdık bir resim çizmekte." diyor Bahar Çuhadar ve ekliyor "Tükeniş teması ve dislojik atmosferler son dönemde filmlerde, dizilerde, edebiyatta sık çıkıyor karşımıza. Semih Kaplanoğlu'nun 'Buğday'ı ya da popüler 'Black Mirror' dizisinin belli bölümleri gibi...İnsanlık dalgalar halinde herhalde 100 yılda bir falan yükseliyor, düşüyor... Şu an düşüş aşamasındayız, dibe vurmamıza az kaldı..." (<https://bit.ly/3cXounp>).

Dizinin içeriğindeki teknolojik gelişmelerle ilgili haberlerden biri Hong Kong'da yürütülen bir projenin gelmiş geçmiş en başarılı çevreci eyleme imza attığı haberinde ele alınıyor. Ogilvy & Mather Hong Kong adlı ajansın Dünya Günü kapsamında ortaya koydukları bir projede sokağa çöp atmış üç kişiyi tespit ederek benzerlerini ancak Black Mirror dizisinde gördüğümüz bir şeyi gerçekleştirdiğinden söz edilmekte. Proje, sokağa atılmış 3 adet farklı atığın (sigara izmariti, karton kahve bardağı ve bir adet de prezervatif) özenle seçilip laboratuvara götürüldüğünü ve bu atıklar üzerinde yapılan analiz çalışmalarıyla, çöpe temas eden ve büyük olasılıkla kullanıcıları olan kişilerin DNA'larının tespit edildiğini, Snapshot DNA adlı bir bilgisayar programı sayesinde de DNA üzerindeki fiziksel özellik kodlarından, çöpi atan kişilerin muhtemel eşkallerinin ortaya çıkartıldığını belirtmekte ve tüm bu adımları saniye saniye görüntülemekte (<https://bit.ly/3doUf9o>). Bu haber ekseninden bakıldığında dizi mi gerçekliğe ışık tutmuş yoksa gerçeklik mi diziye pek de belli olmuyor.

Müzik ve sanat dünyası Black Mirror dizisini sahiplenmiş durumda, örneğin aşağıdaki haberde, müzik dünyasından olmasına karşın, dizinin adını kullanarak daha prestijli bir ilgi yakalamayı amaçladığı düşünülebilir. "23 yıllık nu-metal grubu Korn'un son albümü 'Serenity of Suffering' insanda lise defterine kenar süsü yapma isteği uyandırıyor. Ya da şöyle diyelim- 'Black Mirror' daki gibi: Her şey aslında hiçti, iste-

diğimiz zamanda takilabiliyoruz, nu-metal aslında hiç bitmedi" (<https://bit.ly/2ymg4Yh>). Anlatanadam, sayfasında saygın gruplar arasında Arcade Fire - Black Mirror'a gönderme yaparken (<https://bit.ly/2L1aQUx>) Arcade Fire sayfasının da 1.432.549 görüntüleme aldığını vurgulamakta yarar var. Bir diğer etkinlik, "Ön yargılarınızla yüzleşmeye hazır mısınız?" başlıklı bir başka haberde gündeme gelmekte: Dirimart Galeri'nin Garibaldi adlı yeni bir proje mekânı açtığından ve burada önümüzdeki altı ay boyunca, Heinz Peter Schwerfel direktörlüğünde sanat ve sinema alanında öne çıkmış altı dünyaca ünlü sanatçı ağırlanacağından söz edilmekte. Doug Aitken'in 'Black Mirror (Kara Ayna)' adlı işi, profesyonel göçmen, anonim otel ve havaalanlarından oluşan bir dünyanın gezgini olarak modern Ulysses'e değiniliyor (<https://bit.ly/2W7PLxR>).

Black Mirror dizisinin çok tutması üzerine piyasaya çıkan yeni ve ilginç yapım Black Mirror - Bandersnatch hakkında Selim Öztürk şöyle diyor. *Filmin bu kadar büyük bir ilgi uyandırmasında en büyük rolü oynayan etmen ise lügatımıza "Kendi Macerayı Kendin Seç" olarak geçen ve sonunun izleyicinin tercihleriyle belirlendiği bir anlatıya sahip olması. BBC'de yer alan haberde Black Mirror: Bandersnatch'ın televizyonun tüketilmesi açısından büyük yenilikler getiren bir yapım mı yoksa büyük bir reklam stratejisi mi olduğu tartışılıyor* (<https://bit.ly/2YCRHjC>).

Bununla ilgili geliştirilen içeriklerden söz eden bir başka haber de inovasyondan önce Black Mirror'dan söz edilmesi ise gerçekten çok ilginç. Gerçek yaşamdaki gerçek buluşların bir televizyon dizisindeki teknolojilerle karşılaştırılması, özellikle Black Mirror söz konusu olduğunda ise pek şaşırtıcı gelmiyor. *"İnteraktif ve oyunlaştırılmış video içerikler son dönemlerin trendi. En bilinen örneklerinden birini Netflix hayata geçirdi. Platformun ünlü dizisi Black Mirror için 'Bandersnatch' filmi yayınlandı. Bu filmin en büyük özelliği ise interaktif olarak filmdeki hikâyeye izleyicilerin karar vermesiydi. Benzer teknolojiler Türk startupların da radarında. Çalışanların eğitimlerini daha verimli hale getirmek için harekete geçen 'GmPly', interaktif video içerik teknolojileri geliştiriyor. Örneğin; çalışanların müşterinin sorduğu sorulara nasıl cevap vermesi gerektiği veya mağaza içinde*

nasıl hareket etmesi gerektiği gibi konular interaktif videolarla gösteriliyor. Yanlış seçim yapıldığında çalışanlara yine interaktif videolarla doğrusu gösteriliyor. Bu sayede verilen eğitimlerin kalitesi arttırılıyor" (<https://bit.ly/2YD50Rd>).

Bu ünlü dizi ile ilgili en ilginç haberlerden biri ise Türkiye'deki seçimlerle ilgili olan. Haberde şöyle deniyor: "31 Mart 2019 yerel seçimleri öncesinde AK Parti karnadından dijital dünyada büyük yankı uyandıran bir kampanya daha yayınlandı. Geleceğini Seç isimli bir internet sitesinden yayınlanan kampanya, özellikle gençleri hedefleyen kurgusu ile dikkat çekti. Bir günlük gizli duyuru döneminin ardından, www.geleceginisec.com adresinde yayına giren interaktif film ile seyirciye ulaşan kampanya, özellikle son yıllarda büyük ilgi gören bir Netflix yapımı olan Black Mirror - **Bandersnatch**'e de atıfta bulunuyor. "Oy vermeye gidecek misin, gitmeyecek misin?" sorusuyla, izleyicilerin hikâye içinde kendi tercihlerini yaparak farklı sonlar izleyebildiği "Geleceğini Seç" filmi, genç bir yazılımcı olan Mert'in projesini doğru ellere ulaştırma sürecini merkeze alıp bir yandan bize ülkenin seçimler sonrasında yaşayabileceği senaryoları izletiyor. İçerdiği farklı finalleri ve detaylı kırılma noktaları ile tekrar tekrar da izlenebilen Geleceğini Seç, yayına girdiği ilk günün sonunda 1 milyon 100 bin tekil izleyici sayısına ulaştı (<https://bit.ly/2yx6FNu>). Ahmet Hakan ise köşe yazısında "AK Parti'den Black Mirror gibi bir seçim filmi" başlığı ile, "GELECEĞİNİ Seç" diye bir film yapmışlar. Bayağı profesyonel bir film..Pek modern, pek ilerici, pek genç, pek etkili buldum şeklinde yorumda bulunuyor (<https://bit.ly/3diXTkU>).

Dizinin içeriğinin ve iletilerinin bilimsel araştırmalara konu olması çok önemli, bu da, anlatıya ne denli önem verildiğini göstermekte. Örneğin, Bahçeşehir Üniversitesi Tıp Fakültesi ve Herkese Bilim Teknoloji Dergisi'nin işbirliği ile bu yıl ikincisi düzenlenecek olan Bilim Konferansı, "Yapay Zeka ve Dijital Kültür" başlıklı konusu ile bilimin ve teknolojik gelişmelerin ışığında "Dünya nereye gidiyor?" sorusuna yanıt ararken, yapay zekâdan robotlara, sosyal medyanın gücü ve gerçek ötesinden kripto paralara, eğitimin geleceğinden, 4. Sanayi Devrimi ve bunun istihdama etkilerine kadar birçok konu geniş bir

çerçevede tartışıldı. Tartışma konular: "Siyah Ayna; Black - Mirror: Bilim Kurgudan Gerçeğe ve Geleceğe, Dijital Züğürtlük, Yapay Zeka: Efendimiz mi, Kölemiz mi? Eyvah çocuğum çevrim dışı, Yapay Zeka ve Aşk, Robot Başkan daha iyi mi yoksa? Yoksa artık gerçek ötesinin esirleri mi olacağız? Yoksa biz bir simülasyonda mı yaşıyoruz? 20 yıl sonra nasıl bir dünya? Ya 50 yıl sonra? 100 yıl sonrasını düşlemek mümkün mü?" sorularını ele almaktaydı (<https://bit.ly/2YDmcpF>).

Çevrim içi film ve dizi izleme platformu Netflix'in, Çinli arama motoru Baidu'nun video portalı iQiyi.com ile anlaşma imzaladığı haberi, Netflix'in 'Black Mirror' ve 'Stranger Things' benzeri popüler dizilerinin artık ABD'de yayınlandığı anda Çin'deki aboneler tarafından izlenebileceğini vurgulamakta. Ayrıca, anlaşmanın Netflix'in Nasdaq borsasındaki hisselerinde de yüzde 5.8'lik bir artış yaşanmasına yol açtığı belirtilmekte. Tüm bu bilgiler, Black Mirror dizisinin borsayı ve ekonomiyi bile etkileyebilecek kadar prestijli ve uluslararası üne sahip bir dizi olduğunu belirtmekte (<https://bit.ly/2zVJpcf>).

Mad Men dizisiyle tanınan aktör Jon Hamm'ı ön palana taşıyan bir başka haber çerçevesinde aktör, kendisine gelen 'süper kahraman' rollerini reddettiğini ve bundan hiç de pişmanlık duymadığını ifade ediyor (<https://bit.ly/3bbDAnY>). Jon Hamm, Black Mirror dizisinin *White Christmas* adlı yılbaşı özel bölümünde konuk oyuncu olarak yer almıştı. Burada Black Mirror dizisinde oynamanın herhangi bir sinema filmindesüperkahraman olmaktan daha prestijli bir konum olduğu vurgulanmakta.

Hemen hemen aynı derecede ona katılan bir başka oyuncu şu an yayında olan 'BirdBox'ın oyuncusu Sandra Bullock "Artık Hollywood'da sadece süper kahramanlara film yapılıyor, platformlar sayesinde yeniden biz de iş bulabileceğiz, rol yapabileceğiz" derken, Black Mirror dizisini, Hollywood yapımlarından daha iyi bir konuma yerleştirmekte. Filmin Oscar'lı yönetmeni Susanne Bier "*Salonda ulaşabileceğim seyircinin kat be kat fazlasına ulaşmak heyecan verici, herkes kendi istediği yerde, metroda, otobüste, dünyanın her yerinde dalabilir. Devrim bu!*" diyerek sözlerini tamamlıyor.

İki Oscar ödüllü ikonik yıldız Jodie Foster Black Mirror dizisini sevdiğini söylüyor. ‘Çünkü devamını izlemek için bir hafta beklememiz gereken işler çok carını sıkıyor. Hikâyenin sonunu görmek için haftalarca beklemek istemiyorum. O nedenle her bölümde başka bir hikâye anlatan dizi fikrini sevdim’ diyor. Kült haline gelmiş ve dizi sektöründe yeni bir kapı açan ‘Black Mirror’ dizisinin 4. sezonundaki bölümlerden teknolojinin ebeveynlerin çocuklarını beyinlerine taktıkları çip sayesinde kontrol etmelerine imkân tanıyan bir zamanda geçen ‘Arkangel’ da onun imzası var. Çocuğun gördüğü her şeyi ebeveyn izleyebiliyor hatta kontrol edebiliyor. Yani, *Arkangel*’ı izleyip de saatlerce üstüne tartışmamak mümkün değil. Özellikle de çocuğunuz varsa! (<https://bit.ly/3b7zcqd>)

Bryce, Netflix’in ‘Black Mirror’ dizisinde, ‘*Nosedive*’ bölümünde yer alan Bryce Dallas Howard bunu anlatırken: “İlginç bir bölümdü; insanlar günlük hayatlarında Instagram’daki gibi ‘like’ alıyorlar ve puanlarına göre sınıflandırılıyorlardı.” diyor ve bu rolü oynadıktan sonra şimdi kendini kötü hissettiğini ifade ediyor: “Hepimiz bunun içindeyiz. Hepimiz şunu düşünüyoruz: ‘Tamam artık hayatımızda sosyal medya diye bir şey var ama bu koşullarda insanlığımıza nasıl sahip çıkacağız ve teknolojiye nasıl bir etik ve yapıcı bir yöntemle ayak uyduracağız?’ Sosyal medya sayesinde gelen çok şahane şeyler olduğu gibi korkutucu şeyler de var. 1990’da yazılan ilk ‘Jurassic Park’ kitabında yazar Michael Crichton, ‘thintelligence’ (‘ince’ anlamına gelen ‘thin’ ve ‘zekâ’ anlamına gelen ‘intelligence’ kelimelerinin bileşimi) der dinozorların zekası için. Bu terim kısaca şunu söylüyor; sonraki adım, sonraki buluş için o kadar heyecan duyuyoruz ki detaylı düşünmüyoruz. Sonuçları göremiyoruz. ‘Jurassic Park’ da aslında bize bunu anlatıyor ve bu noktada ‘Black Mirror’la örtüşüyor (<https://bit.ly/2WpxqLy>).

Black Mirror dizisindeki en önemli gelecek tasarımı, insanların akıldan geçenlerin başkaları tarafından bilinebilmesi, hatta görüntülenebilmesi. Bu konularda açıklamalarda bulunan bilişimsel nöroloji, hafıza araştırmaları ve makine öğrenmelerinin yaşayan en

büyük bilim adamlarından Prof. Howard, aslında bunun için geleceği beklemeye gerek olmadığını, bunun şu an da mümkün olduğunu açıklamakta: (<https://bit.ly/2WCFs4a>).

“Evet, bizim ilk cihazımız kronik; yani onu bir kere beyninize yerleştirdikten sonra, bir daha çıkartmıyorsunuz. İnsanın zihinsel yeteneklerini artırıyor ve kişinin temel olarak daha üstün yetenekli olmasını sağlıyor. Bu üstün yetenekleri ne için kullanılacağı ile ilgili her zaman süre giden bir tartışma olmuştur. Bazı insanlar, bu yeteneklerini iyilik için kullanırken bazıları ise kötülük için kullanır. Biz, bunu kontrol etmiyoruz. Bu insanın doğuştan gelen sağduyuları tarafından kontrol edilir. Yani diyorsunuz ki, beynimize bir çip yerleştireceksiniz ve bu çip sonsuza kadar orada kalacak. Bu çipi, teknoloji geliştikçe yenisiyle değiştirmeyeceksiniz! Çok ileri seviyede problemler oluşmadığı sürece evet. Beyindeki çip değişmeyecek ancak yazılımı güncellenecek. Neuralink’te şah damarımızdan şırıngayla sinir protezleri enjekte edilerek beynimiz kontrol edilecek, Kernel’de ise beynimize ameliyatla çip yerleştirilecek. Peki siz beynimizi nasıl kontrol edeceksiniz? Bazı araştırmacılar (Neuralink), damar yolundan girerek beyne ulaşmak istiyorlar ancak bunun belli bir limiti var. Beyne özel bir cihaz yerleştirmeye çalışanların da (Kernel) beynin yapısından dolayı bazı kısıtları var ve beynin üst korteks kısmına cihazlarını yerleştiriyor olmaları gerekiyor. Bizim beyne yerleştirdiğimiz çipler ise hem üst korteks kısmına hem de derin kortikal kısma yerleştirilmesine göre ikiye ayrılıyor.”

Netflix Uluslararası Orijinal Yapımlardan Sorumlu Başkan Yardımcısı Kelly Luegenbiehl ile gerçekleştirilen röportajda, dizinin mi yoksa yaşamın mı daha çılgın olduğu sorgulanmakta: Çılgınca şeyler yapan esasen biz değil miyiz? Hayatımıza dair tüm verileri, hiç bilmediğimiz insanların insafına bırakmamızdan, sosyal medyada giderek bir teşhirciye dönüşmemizden, hayatlarımızın artık esasen birer algoritmadan ibaret olmasından bahsediyorum. ‘Black Mirror’ da bundan bahsediyor. Hep bundan bahsetti. İnsanın teknolojiyle ilişkisinin karanlık noktalarından, yeni hayatımızın getirdiği yeni bağımlılıklardan.... O yüzden de çok tuttu. Yine beylik olacak ama bu ‘kara ayna’ da biz kendimizi gördük. Saral reytinglerini yarıştıran Instagram kullanıcılarından Twitter trollerine; her şeyi fotoğraflamaya çalışmamızdan

hacker korkumuza, bizler bu televizyon dizisinin içindeyiz. İşte bu yüzden, 'Black Mirror'ı yazan Charlie Brooker, bu yepyeni dünyanın en önemli figürlerinden biri. Hem zamanın ruhu hakkında yazıyor hem de bu ruhu şekillendiriyor. Donarımı da çağa uygun. Video oyunları geçmişi var, iyi bir mizah yazarı ve teknolojiden anlıyor. Ayrıca her iyi distopya yazarı gibi 'gerçek' dediğimiz şeyin yürüyeceği yolu önceden hissediyor. İşte dizinin üçüncü sezondaki 'Nosedive' bölümü... Brooker orada, takipçi sayısından beğenilere online performansın gerçek hayatı etkilediği, sanal reytingi düşenlerin kamusal hiçbir hizmeti doğru düzgün kullanmadığı bir tür yeni yaşamı anlatıyordu. 'Black Mirror'ın o bölümdeki öngörüsü hem de Çin'de hayata geçti. Brooker'a bunu nasıl karşıladığını sorduğumda, şaşırıldığını söylüyor. "Bizim senaryoya tamamen benzediğini söyleyemem ama bir makaleden okuduğum kadıyla epey sıkıntılı yanları var. En uğursuz kısmı da bir ilişkiniz yüzünden başınızın derde girebilmesi. Örneğin, bir arkadaşınız hükümetin aleyhinde konuşursa, sizin de skorunuz düşüyor. Ta ki o kişiyi arkadaşlıktan çıkarana dek. Epey Orwellyen bir hal." "Black Mirror'daki senaryolarıyla birçok insanı ürküten bu adam en çok neden korkuyor peki? Bu soruyu, "Yalanların kolaylıkla ve müthiş bir hızla yayılabilmesinden" diye cevaplıyor Brooker. "Bir Müslüman arabanın camını patlatıyor' altbaşlığıyla bir görüntü yayılıyor, yalan olduğu ortaya çıkana dek çoktan herkesin diline düşmüş oluyor. Politik yelpazenin her yanında bu böyle." (<https://bit.ly/3fnlfYt>).

Onur Baştürk: Nasıl Delirdiğini Görememek Meşhur Black Mirror dizisine kayısından köşesinden bulaşmış olanlar eminim ürpererek izliyordur olan biteni. "Her şey dizide anlatılanlar gibi" diyerek (<https://bit.ly/3dmKLeM>) Black Mirror dizisinden söz ediyor.

2018 yılbaşında yer alan bir haberde: Yılbaşı sürprizi ise beş saatlik özel 'Black Mirror' bölümü 'Bandersnatch' de yayında (<https://bit.ly/3c8IpzZ>) haberini geçerken, 1984 yılında kitaptan uyarlanmak üzere bilgisayar oyunu geliştirmek için işe alınan bir yazılım uzmanının başından geçen olayların konu edildiği filmde, fantastik olaylar izleyicilerle buluşacağı müjdeliyordu (<https://bit.ly/2SEyA55>).

Günümüzde, ise bu film den Netflix’teki ilk ve tek interaktif film olarak söz edilmekte. Köşe yazarlarının bazıları bunu bir devrim olarak nitelendirmekte ve izleme deneyimlerini de paylaşmakta (<https://bit.ly/2A4m88e>). Filmin bu kadar büyük bir ilgi uyandırmasında en büyük rolü oynayan etmen ise dilimize “Kendi Macerayı Kendin Seç” olarak geçen ve sonunun izleyicinin tercihleriyle belirlendiği bir anlatıya sahip olması. Dizinin yaratıcıları olan Charlie Brooker ve Annabel Jones, geçen yıl yayımladıkları kitapları “Inside Black Mirror” da (2018) neden bu karan verdiklerini ayrıntılı bir şekilde anlattılar. Netflix’in çocuklar için uygulamaya koyduğu interaktif yapımları ilk kez yetişkinler için denediği bu filmin Black Mirror yapımı olması da bilinçli yapılmış bir tercih (<https://bit.ly/2ziPnU8>). Black Mirror: *Bandersnatch*’ın televizyonun tüketilmesi açısından büyük yenilikler getiren bir yapı mı yoksa büyük bir reklam stratejisi mi olduğu ise ortaya çıkan en büyük soru işareti. Üstelik olumsuz senaryolar hemen gündeme geliyor ve bu kez de Netflix’in kişisel verilerinizi ve seçimlerinizi kaydettiği düşüncesi insanları rahatsız edebiliyor. Ancak ilginç olan şu ki, kara ayna, *Bandersnatch* için bir tesadüf değil. Şöyle ki, *Bandersnatch*, çok hızlı hareket ettiğine inanılan kurmaca bir yaratık ve ilk olarak, İngiliz yazar, bilim adamı ve sanatçı Lewis Carroll’ın *Alice Harikalar Diyarında* kitabının devamı olarak bilinen *Aynanın İçinden* adlı kitabında yer alan bir şiirinde geçiyor. Carroll’ın diğer eserlerinde de *Bandersnatch* karakterine rastlanıyor. Bu yaratık uzun boyunlu ve hızlı hareket eden bir ağza sahip olarak tarif ediliyor. *Bandersnatch* başka edebiyat metinlerinde ve popüler kültür unsurlarında da kullanılmıştı.

Pek çok köşe yazarı, köşesinde izlenecek dizi tavsiyesi verirken *Black Mirror*’dan söz ediyor. Bahar Akıncı: (<https://bit.ly/2SGT0Kv>), Hilal Meriç Bor (<https://bit.ly/3c4htRL>); Ayşe Arman (<https://bit.ly/3d4wXBh>), Onur Baştürk (<https://bit.ly/3c9AIJL>; <https://bit.ly/2W6X6O7>; <https://bit.ly/2A4U9VV>; <https://bit.ly/3banLOy>; <https://bit.ly/2yumi80>; <https://bit.ly/3b7O4EU>). Ertuğrul Özkök de kayıp yazılarımızı kurtaran diziler arasında *Black Mirror*’ı sayıyor (<https://bit.ly/2L4vcw3>).

Nil Karaibrahimgil de diziye öneriyor: "Black Mirror" dizisinin bir bölümü var, sosyal medyayla ilgili. İzlemediyseniz izleyin. İnsanlar artık like'lamayı bırakmış, puanlamaya geçmiş. Sokakta sana çarpıp geçen birini bile, anında profilini bulup puanlıyorsun. Sevildikçe, insanlarla geçindikçe, güzel ve güler yüzlü oldukça puanın artıyor. Korkunç bir dünya! Her şey açık mavi, pembe... Hava güneşli, pırıl pırıl, Truman Show gibi.... Dolayısıyla insanlar çıldırmuş ve ilişkiler sahteleşmiş. Doğru söyleyenin dokuz köyden kovulduğu köylerinde yaşıyorlar (<https://bit.ly/2SFQd4p>).

Mehmet Uğur Yüksel köşesinde Netflix reklamını eleştirmekte (<https://bit.ly/2A5wpky>): Stranger Things dizisinin tanıtımı için Sadedtin Teksoy iyi numaraydı. Keza Narcos için Nusret Gökçe'nin seçilmesi de... Ama Esra Erol'la Black Mirror tanıtımı hiç olmamış. Ne anlatıyor şimdi bu tanıtım? Kime, neyi satıyor? Güya dizinin *Hang The DJ* adlı bölümüne gönderme yapıyor. Ama eleştirel bir yanı yok. Esprisi de. Ayrıca oyuncular çok kötü. Black Mirror dizisi hayranlarına, dizinin zekasına hakaret gibi bir tanıtım filmi maalesef (<https://bit.ly/3dgHVHS>).

Gonca Vuslateri de köşe yazısında diziye gündeme getirmekte: "Black Mirror" dizisini hatırlatmaktan kaçınmıyor. Her seride teknolojinin, iletişimsizliğin, hızın, strateji ve medyatik algının kişiyi ve sistemi nasıl yerle bir edebileceğini ve bunu nasıl normalleştirdiğini gösteriyor (<https://bit.ly/2L8kZys>).

İdil Yazar diziye ilişkin düşüncelerini şu şekilde ifade ediyor: , izlerken "yahu biz bu duruma asla gelmeyiz" diye düşünüp, ancak hemen sonra aslında tam da o durumda olduğunuzu fark ediyorsunuz. Dizi sizi müthiş rahatsız ediyor ancak aynı zamanda da ekrana kilitliyor. Haftasonu ne izlesem diye düşünenlere duyurulur! Teknoloji mi Lahmacun mu? Black Mirror'a göre teknoloji geliştikçe bizler yemek yapmayı bırakacağız ve yapay besinlerle beslenmeye başlayacağız. Dizide beni en çok rahatsız eden nokta da bu oldu (<https://bit.ly/3c7nxc8>).

Sonuç

Konu başlıklarına kısaca bir göz atıldığında, dizinin hemen tüm bölümlerinde vurgulayıcı bir biçimde ortaya koyulan bir toplum baskısından söz edilebilir. Bu toplum baskısı, gözetleyen ve her şeyi bilen bir yüksek otorite olarak kamuoyunu ortaya koymaktadır. Dizinin bazı bölümlerinde seçilen kurbanların kamuoyunun sunduğu sonuca uymaları beklenmektedir. En acınası ve en etkileyici örnek olarak dizinin ilk bölümü bu ezici kamuoyu baskısını *National Anthem* ile sunmaktadır. *Fifteen Mililon Merits* bölümünde bireylerin sisteme olan tepkilerini kamuoyu ile paylaştıklarında her şeyin daha güzel olabileceğine olan yanılgı da onların bir şekilde sisteme uyumlandırılması ile ortadan kaldırılmaktadır. *White Bear* yine sistemin uzlaştığı bir cezayı veren ve bunu kitlesel bir oyuna dönüştüren geniş bir kamuoyu sunmaktadır. *The Waldo Moment*, mizahın bile bir propaganda aracına dönüştürülebileceği, kimliklerin sıfırlandığı ve kitlelerin görünmez eller tarafından yönetilmeye başlandığı bir sistemi gözler önüne sermektedir. *White Christmas*'da ise bireyin kendi suçunun cezasını hafifletebilmek amacıyla bir başka suçun ortaya çıkarılması söz konusu edilmektedir. Ancak, ceza, toplum içinde yaşarken bile toplum dışına itilme. Aslında bu ceza biçimi *Nosedive*'de yinelenmekte, yeterli puan alamayanlar, belli bir toplumun üyesi olarak kabul edilmemektedirler. Bu noktada, sosyal medyanın yükselen gücünün her sorunu çözebileceği gibi bir durum ortaya çıkıyormuş gibi görünse de *Playtest*, *Shut up and Dance*, *Men Against Fire*, *Striking Vipers*, *Smithereens* ile *Rachel*, *Jack and Ashley Too* gibi bölümlerde sosyal ve interaktif medyanın zararlı sonuçlarının neler olabileceği konusunda vurgulayıcı sonlar yer almaktadır. İnsanlığın büyük korkularından olan kopyalanma ve isteği dışında kullanıma korkusu, *Playtest*'de, *San Junipero*'da, *Rachel*, *Jack and Ashley Too* ve *USS Callister* bölümlerinde vurgulanmaktadır.

Dizinin farklı bölümlerinde söz edildiği gibi, teknoloji ne kadar ilerlerse ilerlesin, çocukların anne babalarına ait olup olmadıkları konusunun da yine endişe veren konulardan birini oluşturacağını da öngörebilmekteyiz. Örneğin, *The Entire History of You* ve *White Christ-*

mas bölümlerinde çocukların anne babaları ile olan kan bağı öykünün temelini oluşturmakta. Gelenekselci bir bakış açısıyla, yeni bir bebeğin gelişi *Striking Vipers* bölümündeki Danny'nin bilgisayar oyunu içindeki hayatından vaz geçip evine dönmesine neden olabilmekte. Çocuklarla ilgili hassasiyet, *USS Callister* bölümünde de gündeme gelmekte. Oğlu Tommy'nin de kendisi gibi kopyalanabileceğini düşündüğü için kaptan Robert Daly'e başkaldıramayan Walton, Nanette'in bu sorunu çözmesi karşılığında onunla birlikte hareket etmeye karar vermektedir.

Tüm bu bulgular, aslında Black Mirror dizisinin konusunu gerçeklerden alan bir görsel olarak incelenebileceğini, dizinin her ne kadar gelecek tasarımları sunsa ve gelecekteki bir toplum yapısından söz ediyormuş gibi anlatıyı biçimlendirse de aslında bugünün toplumuna vermek istediği iletiler olduğu görülmektedir. Bir anlatım biçimi olarak aynı konulara odaklanan viraller ya da kamu spotları da sunulabilirdi ancak hiç biri öyküsü olan bir anlatımın yerini alamazdı. Dizide, bireyselleştirilmiş insan öyküleri yer almakta, özellikle de, kültürel kimliklerden ve milliyetçi söylemlerden arındırılmış bir bakış açısı ile zamansızlaştırılmış bir aktarım söz konusu. Bu da beraberinde, dizide geçen olayların, her zaman dünyanın her yerinde, herkesin başına gelebilecekmiş gibi algılanmasına neden olmakta ve dizinin etki alanını genişletip derinleştirmekte.

Dizinin en çok odaklandığı konulardan biri olarak kolektif demokrasi hayalimiz son derece olumludur ve genellikle şeffaflık, teknoloji veya eğlence gibi pozitif olarak bağlantılı olduğunu düşündüğümüz diğer hayallerle de bağlantılıdır. Oysa, Cigüela ve Martínez, (2014) demokrasi hakkındaki gerçeklerin kendilerinin paradoksal olduğunu ve paradoksalın da diğer hayaliyle olan ilişkisi olduğunu ileri sürerler. Black Mirror dizisinde görsel-işitsel metinde kristalize olan toplumsal hayali hermeneutik bir çözümleme yoluyla, Derridacı ve Luhmanncı demokrasi hakkındaki düşüncelerini anlamaya izin vermektedir. Benzer şekilde Gandasegui (2014) çalışmasında dizide kullanılan imgerlerinin ve düşüncelerin çözümlemesi ile, teknolojik gelişmenin çağdaş

kullanımıyla ilgili distopik bir vizyon sunmakta olduğunu ve gerçekliğin gözlük olarak tüketildiği bir sanallaştırma sürecine dalmış bir toplumun sunulduğunu öne sürerken, bu durumun, günümüzde yeni teknolojilerin kullanımının ürettiği sosyal ve kültürel değişiklikleri analiz eden Baudrillard, Žižek, Castells veya Sartori gibi yazarların haklılığını onayladığını da ifade ediyor.

Geçer ve Serbes (2018) çalışmalarında, *Black Mirror*'un, *White Bear* bölümünde gözetim, yargı ve kültürel duyarsızlaşma üçgenindeki olayları ele alarak, yargı ve gözetim arasındaki ilişkiyi kültürel duyarsızlaştırma bağlamında incelemeyi amaçlayarak tartışmaktadır. Özellikle adalet ve gözetim ile ilgili konuların hakim olduğu *White Bear* adalet kavramını belli bir olay ekseninde ve ideolojik bir çözümleme yöntemi serimlemekte ve teknolojinin kültürel duyarsızlaşma sorununa karşı bir izleme aracı olduğunu ortaya koyduğunu ileri sürmektedir.

Innocenti ve Pescatore ise son birkaç yıl içinde televizyon dizisi anlatıları, bir anlatı açısından örgütlenme biçiminde ve izleyiciler tarafından algılanma biçiminde bazı ciddi değişiklikler geçirdiğini ileri sürmektedir (2015). Bu yeni seri biçimi, üretim dalgasının ürünlerini, anlatı formüllerine ve seri ürünlerin kullanıcıları ile kurduğu ilişkilere odaklanmak amacıyla araştırılması gerekliliğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle, günümüzün serileştirilmiş anlatılan artık yalnızca metinler değil, daha uzun süre kalıcı olan ve izleyiciler üzerinde güçlü bir etkiye sahip olan karmaşık anlam evrenleri haline geldi. Bu anlatıların görüntü biçiminde olmaları, kalıcılıklarını ve etkilerini de arttırmaktaydı. Öyle ki, Innocenti ve Pescatore'ye göre, televizyon seri anlatılan yalnızca geniş kitleler tarafından izlenen bir ürün olmaktan öte, aynı zamanda karmaşık bir deneyimin parçası olan kullanılabilir nesnelere dönüşmüş durumdadırlar.

Black Mirror dizisinin yalnızca kendi içindeki göstergeleri ile yorumlanıp çözümlenmeye çalışılan bir noktada durmaması, mutlaka belli bir toplumu ya da düzeni referans alarak değerlendirmeler sun-

ması, onun konusunu gerçek yaşam öykülerinden almakta olduğunun aslında açık bir göstergesi.

Dizinin farklı bölümleri ile ilgili olarak yapılan çalışmalara bakıldığında, bu çalışmaların temelde ya içerik sorununu irdeledikleri ya da dizinin sunduğu gelecek dünyasındaki teknolojik gelişmelere odaklandıkları görülmektedir (hiç olmayacak vd., (2018); Altunay ve Askan (2018)).

Kiejziewicz'in bakış açısına göre, Black Mirror dizisi, geleceğin olası teknolojik gelişme konusunu tanıtmanın yolları arasındaki zıtlıkları çözümlemeye çalışmakla biraz zaman kaybetmekte (2017). Ona göre, siberpunk ikonografisinin seçilen yönlerini tasvir eden bu tür diziler bakış açımızı genişletiyor, derinleştiriyor ve modern toplumdaki bir bireyin durumu hakkında temel siberpunk sorularının cevabını arıyor. Yazara göre, geleceğin toplumunun korkunç vizyonu, mükemmel androidlerin getirdiği teknolojiye ve karnavale dönmüş bir sevinç dünyasına hâkim ancak programlanmış ve bağımlı.

Dizinin konuları ile gerçek dünya arasındaki köprüleri ortaya çıkarmayı amaçlayan bazı yazı ve röportajlar da medyada yer alabilmekte. Örneğin, dizinin kaptan takımından senaryo yazarı Jesse Armstrong'un 10 yıl kadar önce Murdoch ailesiyle ilgili bir senaryo yazmış olduğunu ancak filme dönüştürmeyi planlarken 'The Jinx' isimli gerçek suç belgeselini izlediğini öğreniyoruz (<https://bit.ly/3fo1tfx>). Çok zenginlerin belaları nasıl savuşturduğu üzerine de düşünmeye başlayan Armstrong, dizideki aile Murdoch ailesinin tıpkısının aynısı olmasa da 'Succession'ın ortaya çıkışını böyle anlatmakta (<https://bit.ly/3dmz2wu>). Bu örnek de Black Mirror dizisinin öykülerini aslında gerçek yaşamdan aldığı konusunda ipuçları sunmakta.

Buna çok benzeyen bir başka öykü de İngiltere Başbakanı David Cameron hakkında yazılan bir biyografi kitabında çarpıcı iddiaların ortaya atılmasını içeriyor. Üniversite yıllarında, cinsel içerikli partileriyle bilinen Piers Gaveston Cemiyeti'nin bir partisine katılan Cameron'ın cemiyet üyelerinden birinin kucağındaki ölü domuzla

uygunsuz poz verdiği öne sürüldüğünde, İngiltere'yi şoke eden bu iddianın 2011 tarihli Black Mirror dizisinin senaryosuyla benzerlik göstermesi hemen dikkat çekmişti (<https://bit.ly/3dpYrWl>). O kadar ki, bu benzerlik sosyal medyada çokça dile getirilirken, dizinin yaratıcısı Charlie Brooker Twitter'dan bazı paylaşımlarda bulunmuş ve "Kahretsin Black Mirror'ın belgesel olduğu ortaya çıktı" diyerek dizinin bir afişini yayınlamıştı. Sonrasında ise "Şimdi Black Mirror'ın dosyalarına göz gezdiriyorum. Açıklığa kavuşturmak adına: Hayır, Cameron ve o hikâyeyle çıka gelen bir domuz hakkında herhangi bir şey duymamıştım. Yani bu beni çok şaşırttı. Umarım White Bear (dizinin bir başka bölümü) doğru çıkmaz." bildirimlerinde bulunmuştu. Bu haberlerden de anlaşılacağı gibi dizinin mi gerçeklerden etkilendiği yoksa izleyicilerin mi diziden çok yüksek dozda etkilenip her şeyi dizi kalıpları içinde görmeye başladığı bizlere yumurta-tavuk hikâyesini çağırıyor.

Söderberg, (2013) diziyi daha çok işlevsel olarak ele almakta ve konuya gazeteciliğin geleceği açısından bakmaktadır. Gazeteciliğin "Twitter çağındaki" rolü, medya çalışmalarında giderek daha sıcak bir konu haline gelmesi üzerine, dizinin *The National Anthem* bölümünden hareketle gazeteciliğin ve yayıncılığın bu çeşit oluşumlardan ve kamuoyu tepkisinden nasıl etkilenebileceği konusunda geleneksel ve vatandaş gazeteciliği arasındaki farka özel vurgu yaparak çözümlemeler yapmaktadır. Filmde hem geleneksel gazeteciliğin hem de vatandaş gazeteciliğinin betimlemelerini incelemek için nitel yöntemler kullanılmakta hem de etki yönü odak grup görüşmeleri ile araştırılmaktadır. Söderberg'in içerik çözümlemesi sonuçları Black Mirror bağlamında geleneksel gazeteciliğin, vatandaş gazeteciliğinin sosyal medya aracılığıyla ulaşabileceği hız ve boyut açısından ciddi bir şekilde betimlediğini göstermekte, ancak aynı zamanda vatandaş gazeteciliğinin karanlık bir yönünü de sunmaktadır.

Söderberg'in günümüz gazeteciliğini ve geleceğini gazeteciliğin sorgulaması gibi, Huber (2017) çağdaş kriminal adalet çalışmalarında görsel kriminoloji ve medya çalışmalarının önemini kabul ederek, Black Mirror dizisinin bunu nasıl yansıttığını, devlet kontrolünün kül-

türel korkulan nasıl sunduğunu ve teknolojinin ilerlemesi ile yapılabileceklerin nasıl değerlendirildiğini ele almakta, devlet iktidan ve zorlaması, cezarın sunumu/gösterimi ve panoptik gözetim gibi ilgili temalan çözümlemektedir.

Dizi hakkındaki köşe yazılanna bakıldığında, (<https://bit.ly/2YFBdrc>) Onur Baştürk, yazısında "Hükümet sosyal medyada yayılmasını engelleyemeyince, "Bari" diyor, "Televizyonlarda yayınlanmasın. Tüm kanallara ultimatoma gönderilsin." Kanallar ultimatoma önce uyuyor. Gel gör ki, uluslararası yabancı kanallar videoyu yayınlamaya başlıyor. Dahası halk onlara sormaya başlıyor: "Siz neden yayınlamıyorsunuz?" Ve sonunda ulusal kanallar baskıya dayanamayıp videoyu yayınlıyor (<https://bit.ly/2YDF1sF>). Sonuçta, dizide olduğu gibi, gerçek yaşamda da insanlar geleneksel medyanın sosyal medya tarafından ele geçirilmesinden büyük bir rahatsızlık duymaktalar.

Baştürk ise engelleme kavramının daha duygusal boyutta olan kısmına odaklanmakta:

"Black Mirror'ın tarif ettiği kurgu gelecekte görüyorsunuz ki, artık engelleme olayı sadece sosyal medya hesaplarıyla sınırlı filan değil. Sevgilinizle kavga mı ettiniz? Hemen bir düğmeye basarak onu blokluyorsunuz! Blokladığınız andan itibaren artık onu duymuyor, dahası görmüyorsunuz da! Karşınızda beyaz bir silüet olarak hareket ediyor sadece. Aynı şekilde o da sizi öyle görüyor: Beyaz, sessiz bir silüet. Siz engellemeyi kaldırana kadar da birbirinize öyle görünmeye devam ediyorsunuz! Tüm bunları da gözlere yerleştirilen bir çiple hallediyorsunuz."

Diziyi izleyenlerin bu tür engellemelerle ilgili tepkileri son derece çarpıcı. Bununla birlikte, günümüz dünyasındaki engellemelerin, dışlamaların hiç kimse farkına varmak istemiyor. İster gerçek yaşamda olsun isterse sanal yaşamda, dizinin bölümlerinde dışlanmanın faturasının neler olabileceğine ilişkin çok yerinde tespitler bulunmakta. Örneğin Arkangel bölümünde anne kızının gördüklerini filtrelediğinde, kendi babasının kalp krizi geçirdiğini göremediğini de fark ediyor ve kısa süreliğine de olsa filtreyi kaldırabiliyor. Bir anlamda,

kendimiz ya da çevremizdekilerle ilgili olarak bu kadar korumacı bakış açımızın bir süre sonra işleri daha da zorlaştırbileceğine ilişkin ipuçları sunulmakta.

Benzer biçimde, Blanco-Herrero ve Rodríguez-Contreras (2019) gerçekleştirdikleri çalışmada yayınlanan Black Mirror dizisinin 22 bölümünün içerik çözümlemesinde, sosyal medya, akıllı telefonlar, tabletler ve insanlarda teknolojik implantların en güncel teknolojiler olarak, ancak toplumlar üzerinde genellikle olumsuz etkileri olan ve risklerle dolu olarak sunulduğunu ve tüm dizi bölümlerinde oldukça olumsuz bir bakış açısı ile betimlendiğini bulgulamışlardır. Bunlar arasında gizlilik veya güvenlik kaybı, gerçek ve sanal dünya arasındaki ayrım eksikliği ile bağımlılık davranışlarının gelişmesi en önemli olumsuz etkiler olarak ortaya çıkmaktadır. Hedef kitlenin gerçekliği ile bire bir örtüşen bu tür benzerlikler, bu dizinin izleyicilerini bu konularda eğitmek veya uyarmak için potansiyel bir araç olarak konumlandığını göstermektedir.

Samman ise, (2012) Black Mirror dizi adındaki siyah ayna metaforunu, bir anlamda Büyük Buhran'ın geri dönüşünün her iki tarihsel dönem için ne anlama gelebileceğini irdelemek amacıyla ele alır. Ona göre, genel olarak, dizinin temel amacı finansaldır, yani günümüzün büyük buhranından yara almadan çıkabilmek isteyen İngiliz yayıncılığının bir ürünüdür. Bu bağlamda, kurban edilenler toplumdaki gerçek kişiler değil, dizideki yansımalarıdır. Bu yüzden Black Mirror 'hiç bitmeyen bir dizi günlük hikaye' olarak anılan zamanların ötesinde, zamanı belli olmayan ya da zamansız olarak adlandırılacak bir medya gösterisi haline gelmiş ve insanlara zaten bildikleri şeyleri bildikleri biçimde vererek bir günlük durum kakofonisine dönüşmüştür.

Black Mirror dizisindeki Mr. Robot bölümünü ele alan incelemesi ile Bartolone (2018) kapitalizmin genişlemesini, Batı'nın çağdaş gerçekliğinin politik, kültürel ve sosyal boyutlarına ne ölçüde yansıtıklarını, gelecek ütöpik anlayışımızı zayıflatan bir olgu olarak göstermek istediğini dile getirir. Çalışmasını sosyal teoriye dayanarak, siyasal ve

kültürel alanlara yaptığı vurgu ile Mr. Robot' un geç kapitalizm ve tüketim mantığına yanıt veren kontrol ve manipölasyon mekanizmalarının yeni bir şeyler hayal etme yeteneklerimizi nasıl etkilediğini gösterdiğini örneklendirir. Özellikle, geç kapitalizme yönelik eleştiri, görüntü bağımlılığı spiralini, metaların gücünü uygulayan ve yaşam ile ölüm arasındaki sınırları algılama biçimimizde dramatik bir değişikliğe neden olan yeni teknolojilerin kullanımı, özellikle de kötüye kullanımı çerçevesinde odaklanır. Bu distopik görüşün toplumsal gerçekliğin en aşağılayıcı yönleri hakkında farkındalığın artırılmasını sağlamaya odaklandığını ve bir ütopya kavramını kaçışçı düşünme olarak değil de, toplumu değiştirmek ve potansiyel olarak kapitalizmin kültürel çıkmazını aşmak için dönüştürücü bir dürtü olarak yeniden canlandırmak amacıyla vurgulandığını açıklar.

Conley ve Burroughs'a göre, (2019) Black Mirror' un eşdeğeri olarak görülen Kara Ayna çarpıtması, duygusal ve eleştirel olarak olası izleyici tepkilerinin kalıcı olmasına ve hızla çoğalmasına yardımcı olmaktadır. Çünkü gerçekliği sanal bir ortamda duygusal bir formalizmde birleştirmekte ve bireysel ya da toplumsal çözümlemelere aracılıklı bir etki sunmaktadır. Böylelikle, toplum, birey ve siyasal sorun arasındaki ilişkileri yeniden gözden geçirmek, incelemek için benzersiz bir gelecek konumlandırması yaratmaya odaklanmaktadır. İzleyicilerin bir anlamda geleceğin salgın hastalıkları konusunda bir aşılama deneyimi yaşaması öngörülmekte ve travmatize edilmiş, bilinçli bir biçimde çarpıtılarak distopik anlatı biçimlerine büründürülmüş tarıklık anlatı stratejileri yoluyla gerçekleştirilen sivri dilli bir sosyal eleştiri sunmaktadır. Bu noktadaki izleyici bükülmelerinin kolay olmasını engellemek amacıyla kolay kabul ve ret parametrelerini aşan ve çarpışan olasılıkları sergileyen bir strateji izlenmiştir. Bunu dizinin başında aynanın kırılması ve alışıldık temsiller ve yansımalar, bilindik görüntüler yerine ortaya bularık, anlamsız bir görüntü çıkması ile yani başkaldırı ve tepkileri dile getirme yoluyla önerdiği öne sürülebilir.

Kişisel verilerin kullanımı, bir tarafta kişiselleştirme ve kullanıcı profili oluşturma yoluyla fayda sağlayan, diğeri teknolojik ilerlemeyi engelleyen çeşitli etik ve ahlaki çıkarımlar sağlayan iki ucu keskin bir kılıçtır. Yasalar genellikle kişisel verilerin kullanımı konusunda açık rızayı sağlayan Genel Veri Koruma Yönetmeliği (GDPR) gibi sosyal algının değişen değerlerini yansıtmaya çalışır, ancak eylemler kabul edilebilir olarak algılanmadan yasal olabilir. Pandit, (2018) Black Mirror dizisini bu tür algıların sınırlarını test eden senaryoları düşlemeye ve sınamaya yarayan, genellikle fütüristik olarak tanımlanan bir TV dizisi olarak ele almaktadır. Özellikle *Nosedive* bölümünde sunulan olasılıklar metriğini veya buradaki yükselme ve düşüş derecelendirmesini hesaplamak için nasıl bir araya geldiğini tartışırken, bu tür teknolojilerin ve uygulamalarının gerçek dünyadaki örneklerinin ve bitmez tükenmez web kullanıcıları nasıl kolayca genişletilebileceğini savunmaktadır. Bu tür bir düşünce, dizinin aslında geleceği sunmadığı, günümüzü yansıttığı gibi bir anlam çıkarılmasına zemin hazırlayabileceği gibi, benzer teknolojik uygulamaların etiği ile ortaya çıkan ikilemlerin ışığında, aslında yalnızca inovasyondan sorumlu olmadığını bu bunun etik çıkarımları üzerinde tartışmaları beraberinde taşıması gerektiğini ve dizinin 'Etik Tuval' gibi bir işlev üstlendiğini öne sürmektedir.

Nosedive bölümü ile ilgili çalışmalarında Bantçı ve Fidan (2018) Erving Goffman'ın Amerikan sosyolojisinde seminal bir çalışma olan *Günlük Yaşamda Benlik Sunumundan* yola çıkarak, insanların sosyal medya ve ağlarda fotoğraf paylaşma eğiliminin, benliklerini çevrimiçi sunma girişimlerinde görsel nesnelerin artan merkeziliğine dikkati çekmektedirler. Sıradan insanların eylemleri için nasıl puan kazandığını veya kaybettiğini ve bu puan tabanlı sistemin sosyal statülerini nasıl etkilediğini gösteren *Nosedive* bölümünde, özellikle puan tabanlı sosyal sistemin bu yönüne odaklandığından ve insanlar birbirlerini eylemlerine göre derecelendirdiklerinden, öz-sunum norm haline geldiğinden söz eder. Bunun da ötesinde, dizide betimlenen geleceğin insanların daha çok sevmeye gereksinim duyma eğilimindedir ve bu yüzden

kendi benliklerini başkalarına sunma biçimleri daha rafine hale gelmiş durumdadır. Tüm bunları incelemek için Goffman'ın dramaturjik yaklaşımı kullanan Bantcı ve Fidan, bölümün ana karakteri Lacie'nin en iyi halini sunmak için kamusal davranışlarını nasıl uyarladığına ilişkin ayrıntılı bir göstergebilimsel çözümleme sunmakta ve günümüz yaşamının da bu dizide betimlenen distopya toplumunun izlerini taşıdığını ifade etmektedirler.

Gutierrez ve Secunde ise yaptıkları çalışmada Black Mirror dizisinin geleceği değil de aslında günümüzdeki kavramları ve durumları yansıttığını öne sürmekte ve bu bağlamda, dizinin tek olmadığını, Amerika'nın dijital teknoloji ile var olan ilişkisi hakkındaki önceki araştırmaların yanı sıra sosyal ağ siteleriyle insan etkileşimi ile ilgili sayısız araştırmanın kültürel alt metni ele aldığını sonuçta üç ana kültürel iletinin sunulduğunu aktarmaktadırlar (2018). Ayrıca, farklı çalışmalarda dizinin farklı işlevlerine odaklanıldığı görülebilir. Örneğin, Boyd'ın öne sürdüğü gibi (2012), insanların Always On - Sürekli Çevrimiçi olmaları durumunun aslında son derece sağlıklı ve bir o kadar da tehlikeli olabileceğini, Baym'ın belirttiği şekliyle (2015) Yıkılmış Kimlik ve Kendini Tanıtma (Disembodied Identity & Self-Presentation) - sorunları yaşayacakları ve Papacharissi'nin öngördüğü (2010) Lüks Olarak Gizlilik (Privacy as a Luxury) kavramıyla karşılaşılacağı da vurgulanmaktadır.

González ve diğerleri (2013) dizinin *The National Anthem* bölümü ile ilgili olarak yaptıkları çözümlemelerde vatandaşlar ve politikaacılar arasındaki ilişkinin, tek bir kurala sahip bir maskeli balo olarak tasvir ediliyor gibi görüldüğünden söz ederler. Bu dizgede, aslında en aşağılanmış olanlar, bir Big Brother yarışmacısı gibi gizliliğini kaybetme pahasına, en üst düzey şöhret seviyesine ulaşmaktadır. Aynanın bize yansıttığı önemli bir bakış açısı olarak bu kınılma planı, en geleneksel kurumlara karşı popüler savaşı kaybeden siyasi kurumlara duyulan güvensizlik hakkında eleştirel bir yorum önermektedir. Örneğin, bazıları, yalnızca medya üzerindeki etkileri nedeniyle gelenekseldir, bu yüzden Prenses yalnızca Düşes olduğu için değil, Halkın Prensesi ol-

duğu için, televizyonda ve basında sıkça yer aldığı için önem taşımaktadır. Öte yandan, Başbakan'ın davranışı tamamen kamuoyu yönünden koşullandırılmıştır. Parlamenter monarşinin krizi bir kıyamet manzarasında tasvir edilmiştir. Londra'nın boş sokakları ve TV ekranlarının önünde toplanan tüm nüfus Başbakan'ın en üst düzeyde ve mutlak aşağılamasını yaşamak için hazır durumdadır. Bu bölümün dizinin ilk bölüm olması, bu sosyo-politik deneyimin ne denli yıkıcı bir çalışmaya dönüştürebileceğini de gerçek anlamıyla milyonlarca izleyiciye ulaştırabilmiştir. Böylelikle, var olan siyasi kurumların hepsine ölümcül kırılma noktası olarak ve bir şekilde düştürme gerçeğine dönüşerek sunulmuştur. Son derece ironik bir bakış açısı ile bu bölümün kolektif tüketimi de yayında yer alan medyanın eleştirmenleri tarafından övülen aşırı sanatsal bir fenomen haline gelmektedir.

Medyanın, bunları insanlar için onları avutan bir kaçış olduğu savı gitgide geçerliğini yitirmektedir çünkü, medya, sunduğu gerçekmiş gibi görünen her yeni haber ve bilgi ile bireylerin genel geçer kalıplarını zorlamakta, onları daha fazla gerçeğe daha geniş bir açıyla bakabilmeye yönlendirmekte ve bu hali ile bir kaçıştan çok bir oyuna ve simülasyona dönüşmektedir. Gerçekleşen olayları izleyen bireyler ve toplumlar, başlarına benzer şeylerin gelmesi durumunda kendilerini nasıl koruyabileceklerini, olaylardan nasıl dersler çıkarabileceklerini ve gerçek yaşam koşulları ile nasıl baş edebileceklerini öğrenmektedirler. Bu yüzden, filmik ve kurmaca bir ortamda da olsa, bu tür deneyimler oldukça rağbet görmektedir.

Değerlendirmelere bakıldığında, hemen herkesi dizi ile ilgili bir söyleyeceği varmış gibi görünmekte ancak asıl önemli olan konu, dizinin gerçeklikle bu denli örtüşmesinin sorgulanması. Diziye atıfta bulunan hemen herkes bunun bir kurgu ya da öykü olduğunu neredeyse unutmuş bir şekilde, dizinin gerçekliğini tartışmakta. Üstelik, verilerin gösterdiği kadarıyla, dizinin içinde geçen ilişkilerden, teknik altyapıya ve teknolojinin getirdiği tüm korkulara kadar hemen her şey aslında gerçek dünyada olup bitmekte. Evet, gerçekliği farklı gösterebilecek lensler, biz içinde dolandıkça ısırsı ve aydınlatma sis-

temlerini aktive eden akıllı binalar, sürücüsüz otomobiller, bireysel ve toplumsal engelleme sistemleri, insanların hapseden bilgisayar oyunları, insanlar katil edebilecek kadar güçlü yükselme hırsları, bir oyunun içine girip yaşama orada devam etmeyi kabullenebilecek kadar yüksek adrenalin tutkunları, siberzorbalığın ve tehdidin her türlü üstünlüğünde bu dünyada olup bitmekte. Ve sonuç olarak Black Mirror izleyicilere geleceği anlatan bir dizi değil, tam tersine insanların bugünkü kendileri ile karşılaşmalarına olanak tanıyan bir anlatı.

Black Mirror dizisi, anlatı bağlamında gelecekteki bir dünyayı ve yaşamı betimliymiş gibi görünmesine karşın, temelde, insanların gerçek yaşam öykülerine olan düşkünlüğünü bir çeşit tarihle ve kendileriyle yüzleşme olarak yeniden tanımlamaktadır. Bu çalışma çerçevesinde genel olarak Black Mirror dizisinde ve özel olarak dizinin bölümlerindeki anlatı, kurgu, konu, içerik, işlev ve yapı irdelenmiş, öne çıkan örnekler ele alınmış ve gerek filmik yapının gerçek yapıyla örtüşmesi gerekse filmik anlatının estetik ve durumsal yaklaşımlarla gerçek yaşantıdan ve deneyimden uzaklaşması konularını ele alıyor görünmesine karşın, aslında gerçek yaşamı ve gerçek konuları ele aldığı ortaya konmuştur.

Daha önce sözü edildiği gibi, bu çalışmanın amacı, Black Mirror anlatısının konusunu gerçeklerden alan filmler çerçevesinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğinin sorgulanmasıdır. Geleceğe yönelik olarak tasarlanan bir anlatının konusunu nasıl olup da gerçek yaşamdan alabileceği konusu oldukça tartışmalı olmakla birlikte bununla ilgili sunulan tanımlar, dizinin kökeninde yer aldığı düşünülen diğer anlatılar bunu destekler niteliktedir. Black Mirror dizisinin distopik anlatı yapısı çerçevesinde büyük ölçekli bir *korku çekiciliği* kullandığı görülmekte, yüksek popülerlik düzeyinin ve sürekli referans verilmekte oluşunun temelinde bunun önemli bir yer kapladığı düşünülmektedir. Bununla birlikte, dizinin sözünü etmekte olduğu kurgusal sosyal, siyasal ve ekonomik düzen ile bireylerin psikolojik yapısının günümüz ya da geçmiş gerçek yaşamlarına göndermeler

yaptığı, yaşamakta olduğumuz gündelik hayattaki pek çok benzerliği barındırdığı da düşünülmektedir.

Bu noktadan hareketle, hem film içi hem de film dışı göndermeler göz önünde bulundurularak, bir diğer yandan da Black Mirror dizisi hakkındaki alanyazın taranarak dizinin gerçek dünya gerçekliğine yaptığı göndermeler ile çözümleme sonuçları ele alınmıştır ve eklektik bir yöntem izlenmiştir. İçerdiği kara mizah, kaygı ve korku ekseninde, Black Mirror dizisinin gerçeğe bu kadar benzediği ve gerçek kadar korkutucu olduğu için hemen tüm toplumlarda etkili ve ses getiren bir noktada durduğu ve üzerinde konuşulduğu görülmektedir. Bu noktadan hareketle, ne kadar sıradışı ve gelecekçi, distopik ya da kurgusal görünürse görünsün, anlatı ekseninde bu anlatı dizgesinin konusunu gerçek yaşamdan alan bir öyküleme biçimini kullandığı örneklerle kanıtlanmaktadır. Black Mirror dizisinin gerçek dünya ile bağlantılarını gösterebilecek veri tabanı olarak yerli ve yabancı gazete haberlerinin incelenmesi ön planda tutulmuş, diziyi inceleyen diğer araştırmacıların betimlemeleri ile dizinin ortaya çıkış öyküsü ve felsefi bağlamında ele alınmış, tartışılmış ve sunulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM DİPNOTLARI

1- Bu çalışmada yardımcı olan Mark Wyers, Leyla Çimen ve Didem Durak Akser'e düzeltme okuması için teşekkür ederim.

2- Johnny Mnemonic (Beynimdeki Düşman, Robert Longo, 1995), Dark City (Gizemli Şehir, Alex Proyas, 1998), Gattaca (Andrew Niccol 1997), The Sixth Day (Altıncı Gün, Roger Spottiswoode, 2000), AI (Yapay Zeka, Steven Spielberg, 2001), Impostor (İki Yüzlü, Gary Fleder, 2002), Minority Report (Azınlık Raporu, Steven Spielberg, 2002) klonlamayla yapay kimliğin oluşturulması, gen ve sibernetik teknoloji hakkında bilimkurgu filmlerdir. Century Hotel (David Weaver, 2001) gibi bazı filmler de kim olduğumuzun nasıl tanımlandığıyla ilgilendi. Ayrıca The Cell (Hücre, Tarsem 2001), The Others (Ötekiler, Alejandro Amenabar, 2001), The Haunting (Perili Ev, Jan de Bont, 1999), House on the Haunted Hill (Laneti Tepe, William Malone, 1999), Blair Witch Project (Blair Cadısı, Eduardo Sánchez, Daniel Myrick, 1999), Sixth Sense (Altıncı His, M. Night Shyamalan 1999), Blessthe Child (Kutsanmış Çocuk, Chuck Russell, 2000), Stir of Echoes (Dehşetin Yankıları, David Koepp, 1999), Stigmata (Rupert Wainwright, 1999), Lost Souls (Kayıp Ruhlar, Janusz Kamiński, 2000), The Mothman Prophecies (Mark Pellington, 2002), The Glass House (Korkunç Şüphe, Daniel Sackheim, 2001), Thirteen Ghosts (13 Hayalet, Steve Beck, 2001), Jeepers Creepers (Kabus Gecesi, Victor Salva, 2001), Resident Evil (Ölümctül Deney Paul W.S Anderson, 2002), The Devil's Backbone (Şeytanın Belkemiği, Guillermo del Toro, 2001) gibi filmlerle bastırılmışın ve bilinmeyen korkusunu ele alan filmlere ilgi artmaktadır..

3- Bu konuda hızlıca fikir sahibi olmak için Dudley Andrew (2010), Robet Stam (2014), Thomas Elsaesser (2019), Okan Ormanlı (2011) ve Adem İşler'in çalışmalarına yönelebilirler.

4- Freudun özellikle sinema araştırmacıları açısından ilham veren metinleri başlıca şunlardır: Metapsikoloji (2000), Psikanaliz Üzerine (2019) ve Düşlerin Yorumu I-II (2001-2005). Lacan ise bu kavramlar üzerinden kendine özgü yeni bir yorum yapmıştır. Lacan (2019).

5- Bu yazar daha önce Zizek'in yaklaşımını ölçüyü kaçırarak kadar Lacan'a terimlere bağlı olduğu için eleştirmiştir (Akser, 2002).

6- Kanada ve ABD'nin birbirlerine komşu ülke olarak algısında olumsuz olan önyargılardan biri de Amerikalılar için Kanadalılar saflık ve alıklığı temsil etmesidir.

7- Lacan Freud'un kavramlarını yorumlayarak yeni bir analiz biçimi geliştirmiştir. Örneğin Freud'un cinsellik öncelikli zevk alma ilkesi yerine haz kavramını

öne sürer. Jouissance tam olarak çevrilemeyen bir kelimedir. haz ve zevk kelimeleri buna benzer olmakla beraber cinsellik içerdikleri için aynı anlama gelmezler. Cinsellikle ilintisiz bir hazzdır.

8- Freud'a göre erkek çocuklarında Ödipal korku kastrasyon anksiyetesi olarak da bilinen bir nevi iğdiş edilme korkusudur. Eski yunan tragedyası kahramanı Ödipustan ilham alarak bu korkuya ismini veren Freud'a göre anneye hayran olarak büyüyen erkek çocuk bu sevgisi nedeniyle bilinç altında iğdiş edilerek cezalandırılacağını düşündür ve babasına karşı da farkında olmadan hasmane duygular besler.

9- Dam'in sadece Diane'nin hayali olarak açıklanamayacağı gibi birçok hikâyenin ve karakterin ortaya çıkması ifade etmek önemlidir. Adam hem birkaç hikâye ve hayalde var olabilir hem de Diane'nin ayrıntılı derin seviye bir fantezisinin bir parçası olabilir. Bu eleştirmen Mulholland Çıkmazı'nda siyah kitabın çalınması ve kazanın bununla ilişkili olduğunu açıklamamanın zor olduğunu kabul etmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

AKSER, M.(2011), *Reinvigorating Film Studies: An Immodest Proposal*, Cinej, 1:1, 1-3. doi: 10.5195/cinej.2011, 26.

AKSER, M. (2002), *Review: Slavoj Žižek: The Fright Of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory And Posttheory*. *Canadian Journal Of Film Studies*, 11:1, 108-111.

ANDREW, D. *Büyük Sinema Kuramları*, Çev. Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayınları.

COOK, R.F. (2011), *Hollywood Narrative And The Play Of Fantasy: David Lynch's Mulholland Drive*. *Quarterly Review Of Film And Video*, 28:5, 369-381. doi:10.1080/1050920902820647.

ELSAESSER, T., HAGENER, M. (2019), *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*, Çev. Barış Yıldırım ve Berhan Soner, İstanbul: Dipnot Yayınları.

FREUD, S. (2000), *Metapsikoloji*, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea Yayınevi.

FREUD, S. (2001-2005), *Düşlerin Yorumu I-II*, Çev. Emre Kapkın, İstanbul: Payel.

FREUD, S. (2019), *Psikanaliz Üzerine*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Say Yayınları.

İSLER, A. (tarih yok), Freud'un Psikanalitik Kuramı Ve Sinemaya Yansımaları, (makale denemesi), Erisim: <https://medium.com/@idemasler/freudun-psikanalitik-kuramı-ve-sinemaya-yansımaları-makale-denemesi-6667c42db79f>

LACAN, J. (2019), *Psikanalizin Dört Temel Kavramı Seminer 11. Kitap*, İstanbul: Metis.

LENTZNER, J. R. and Ross, D. R. (2005), *The Dreams That Blister Sleep: Latent Content And Cinematic Form İn Mulholland Drive*. *American Imago*, 62:1, 101-123. doi:10.1353/aim.2005.0016.

LOVE, H. (2004), *Spectacular failure: the figure of the lesbian in mulholland drive*. *New Literary History*, 35:1, 117-132. doi: 10.1353/nlh.2004.0021.

MCGOWAN, T. (2004), *Lost On Mulholland Drive: Navigating David Lynch's Paragryic To Hollywood*. *Cinema Journal*, 43:2, 67-89. doi: 10.1353/cj.2004.0008.

ORMANLI, O. (2011), *Başlangıç Filminde Psikanalitik Öğeler ve Rüya Olgusu*, Yedi, DEUGSF Dergisi, 6, 55 - 62.

STAM, R. (2014), *Sinema Teorisine Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

STAM, R., Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (Eds.). (1992), *New Vocabularies In Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism And Beyond*, New York: Routledge.

TUBRETT, D. (2001), 'SoWhereAreYou?' On Memento, Memory, And The Sincerity Of Self-Deception. *Cineaction*, 56,2-10.

ZİZEK, S. (2016), *Yamuk Bakınak / Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis.

ZİZEK, S. (2014a), *Kieslowski*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore.

ZİZEK, S. (2014b), *David Lynch Ya Da Güllünç Yücenin Sanatı*, Çev. Sabri Gürses, İstanbul: Encore.

ZİZEK, S. (2001), *Enjoy Your Symptom!: Jacques Lacan İn Hollywood And Out* 2nd Ed, New York: Routledge.

ZİZEK, S. (1992), *Everything You Always Wanted To Know About Lacan...But Were Afraid To Ask Hitchcock*, London: Verso.

İKİNCİ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

AKÇAGÖZ, H. (2017), *Çalışan Kadınların, Benlik Kavramı İle Depresyon Durumunun İncelenmesi Benlik Kavramı Ve İdeal Benlik Kavramı Arasındaki Fark İle Depresyon Durumunun Değişkenler Açısından Belirlenmesi*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Üsküdar Üniversitesi SBE.

AKYOL, Ş. (2008), Geleneksel Gazeteleri Okuma Alışkanlığında, İnternet Gazetelerini Okuma Alışkanlığına Geçiş Süreci: Online Gazetelerin Kullanım Yaygınlığının Ölçülmesine Yönelik Bir Araştırma, Yeditepe Üniversitesi İletişim Fakültesi İletişim Çalışmaları Dergisi, no.3, pp. 93-107.

BACANLI, H. (1997), *Sosyal İlişkilerde Benlik Kendini Ayarlanmanın Psikolojisi*, İstanbul: MEB Yayınları.

BARGH, J. A. ve K. Y. A. McKenna. (2004), The Internet and Social Life. Annual Review of Sociology, 55, 573-577. <https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev.psych.55.090902.141922>

BAUDRİLLARD, J. (2008), *Tüketim Toplumu*, Çev. H. Deliceçaylı ve F. Keskin, 3. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BAUDRİLLARD, J. (2011), *Simülakrlar ve Simülasyon*, Çev. Oğuz Adanır, 3. Baskı, Ankara: Doğu Batı Yayınları.

BOZ, N. (2012), *Yeni İletişim Ortamlarında Dijital Kimlik Ve Benlik Sunumu*, Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi SBE.

BUDAK, S. (2000), *Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

ÇAKMAK, V. (2018), Online Benlik Sunumu ve Narsisizm Arasındaki İlişki: Üniversite Öğrencileri Üzerinde Bir Araştırma, Online Academic Journal of Information Technology, Vol. 9, no.30, pp. 137-152.

ÇALIŞIR, G. (16-17 Ekim 2014), Sosyal Medyada Benlik İnşası Sunumu Tüketimi. Dijital İletişim Etkisi Uluslararası Akademik Konferansı Bildiri Kitabı, İstanbul: İskenderiye Kitap. 176-185.

DÖKMEN, Ü. (1994), *İletişim Çatışmaları ve Empati*, İstanbul: Sistem Yayınları.

ERİŞTİ, S. D. B. (2013), *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Ed. A. A. Kurt, Bilimsel Araştırma Yöntemleri İçinde, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 1-17.

GOFFMAN, E. (2004), *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. Çev. B. Cezar, İstanbul: Metis Yayınları, (orijinal baskı tarihi 1959).

GÖKA, E. ve BEYAZYÜZ, M. (2012), *Geçimsizler*, 3. Baskı, İstanbul: Timaş Yayınları.

GÜNGÖR, N. (2015), *İletişime Giriş*, 3. Baskı, Ankara: Siyasal Kitapevi.

GÜRÜZ, D., A. T. Eğirli, (2012), *Kişilerarası İletişim Bilgiler-Etkiler-Engeller*, 3. Basım, Ankara: Nobel Yayınları.

İMAMOĞLU, S. E. (2009), *Kişilerarası İlişkiler*, İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

KAPLAN, A. B. (2018), Nature as a Space of Signification and Laboratory and the Communicative Existence or Reality Problem of Fragmented (Episodic)

KARAOĞLU, B. (2015), *Gündelik Hayatta Benlik Sunumunun Sosyal Paylaşım Ağı Facebook Üzerinden İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi SBE.

SAİTOĞLU, C. (2018), *Bir Haber İletim Mecrası Olarak Sosyal Medya: 2015 Genel Seçim Sürecinde Yayınlanan Haberlerin Geleneksel Medya Ve Sosyal Medya Karşılaştırması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.

SOLMAZ, B., TEKİN G., HERZEM Z., DEMİR, M. (2013), *İnternet ve Sosyal Medya Kullanımı Üzerine Bir Uygulama*, Selçuk İletişim Dergisi, Vol. 7, no. 4, pp. 23-32.

SONCU. A. (2016), *Benliklerin Beğenilere Sunulduğu Yeni Ortam; Instagram*, UHİVE Dergisi, No.16, pp. 214-233.

ŞAHAN, H.G. (2013), *Lokasyon Bazlı Sosyal Ağlar Aracılığıyla Selektif Benlik Sunumu*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi SBE.

UÇAR, F. (2015), *Facebook'ta Benlik Sunumu ve Toplumsal Cinsiyet Roller*, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi, Vol. 9, no.1, pp. 312-338.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

ADAK, N. (2004), *Bir Sosyalizasyon Aracı Olarak Televizyon ve Şiddet*, Bilig Yaz / 2004 sayı 30: 27-38.

AMERİKAN PSİKİYATRİ BİRLİĞİ: *Psikiyatride Hastalıkların Tanımlanması ve Sınıflandırılması El Kitabı*, Yeniden Gözden Geçirilmiş Dördüncü Baskı (DSM-IV-TR) Amerikan Psikiyatri Birliği, Washington DC, 2000, Çeviren Köroğlu E, Ankara: Hekimler Yayın Birliği, 2001.

FROMM, E. (2016), *Sevginin Ve Şiddetin Kaynağı*, İstanbul: Payel Yayınları.

FROMM, E. (1995), *Sevme Sanatı*, İstanbul: Payel Yayınları.

HAN, B. C. (2018), *Şiddetin Topolojisi*, İstanbul: Metis Yayınları.

HEALEY J, L., BEAUREGARD, P, E., *Sexual Sadism In The Context Of Rape And Sexual Homicide: An Examination Of Crime Scene Indicators*. Int J Offender Ther Comp Criminol 2012 [Epub ahead of print].

KAPLAN N. SADOCK, B. J., GREBB, J. A. (1994), "Agression, Accident And Injuries", Synopsis Of Psychiatry, Williams Pub. pp. 171-179.

KILIÇ, Ö. BALCIOĞLU, İ. (2012), *Seri Cinayet Ve Cinsel Saldırı*. Adli tıp Dergisi https://www.journalagent.com/adlitip/pdfs/ADLITIP_27_1_54_63.pdf

ÜNSAL, A. (1996), "Genişletilmiş Bir Şiddet Tipolojisi", Cogito, Kış-Bahar 1996, Sayı 6-7.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

BOWIE, M. (1997), *Lacan*, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

ÇAKIR, B. (2011), *Belirsizlik ve Korkunun Yeni Düzenin Oluşmasına Katkısı*, Journal of Sociological Studies, 0. 36, s. 63-82.

İNANÇ, B., Yedikaya, E. (2012), *Kişilik Kuramları*, Ankara: Pegem Akademi.

FREUD, S. (2000), *Rüyaların Yorumu*, Ankara: Öteli Yayınevi.

FREUD, S. (2016), *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*, İstanbul: Metis Yayınları.

GEÇTAN, E. (1995), *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

GLENN, O. , Gabbard, K. G. (2001), *Psikiyatri ve Sinema*, İstanbul: Okuyan Us Yayın.

HOMER, S. (2005), *Jacques Lacan*, New York: Routledge.

JUNG, C. G. (2006), *Analitik Psikoloji*, İstanbul: Payel Yayınevi.

MCGOWAN, T. (2007), *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*, New York: State University of New York Press.

METZ, C. (1983), *The Imaginary Signifier*. Londra: Macmillan Press.

SAPER, C. (1991), "A Nervous Theory: The Troubling Gaze of Psychoanalysis in Media Studies", *Diacritics*, 21. 4, 41-53.

STAM, R. (2000), *Sinema Teorisine Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

TURA, S. M. (2010), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Karat Kitapevi.

TUZGÖL, K. (2018), "Lacan'ın Psikanalitik Kuram ve Öznenin Konumu", *Türkiye Bütüncül Psikoterapi Dergisi*, 1.1, 41-53.

WINNICOTT, D. (2017), *Oyun ve Gerçeklik*, İstanbul: Metis Yayınları.

BEŞİNCİ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

BARTHES, R. (1999), *Yazı ve Yorum Roland Barthes'ten Seçme Yazılar*, Çev. T. Yucel, 2. Basım İstanbul: Metis Yayınları.

BAŞTÜRK, E. (2013), *Bir Kavram İki Düşünce: Foucault'dan Agamben'e Biyopolitikanın Dönüşümü*, *Alternatif Politika*, 5,3, 242-265.

BUTLER, J. (2005), *İktidarın Psikik Yaşamı: Tabiyet Üzerine Teoriler* 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ÇAKKAL, Ö. (12 Ağustos 2006), *Kürtajla Alınan Bebeğin İntikamı*, *Yeni Şafak*.

- ÇOKAR, M. (2008), *Kürtaj*, 1. Baskı, İstanbul: Babil Yayınları.
- DALKIRAN, B. (Yapımcı), (2006), Biray Dalkıran (Yönetmen), *Araf* [Film], İstanbul: d.f.g.s.
- DEMİR, Güneş, C. (2013), *Michel Foucault'da Söylem Ve İktidar, Kaygı*. Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi. 21, 55-69.
- Duden, B. (1999), *The Fetus On The 'Farther Shore': Toward A History Of The Unborn*. L. Morgan Ve M. Michaels (Ed). *Fetal Subjects, Feminist Positions* içinde, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 13-25.
- FIGOKomitesi, (2011), *Obstetrik ve Jinekolojide Etik Konular*, Çev. ve Ed. İ. Dölen, Ankara: Türk Jinekoloji ve Obstetrik Derneği.
- Foucault, M. (1982), *İktidar Ve Bilgi*, Tan Dergisi, Çev. O. Aruoba, 3, 84-92.
- Foucault, M. (1993), *Ders Özetleri, 1970-1982*, Çev. S. Hilav, 2. Baskı İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (1999), *Bilginin Arkeolojisi*, Çev. V. Urhan, 3. Baskı. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M. (2007), *Cinselliğin Tarihi*, Çev. H. U. Tanrıöver, 2. Basım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2011), *Büyük Kapatılma*, Çev. I. Ergüden ve F. Keskin, 3. Basım İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2013), *Güvenlik, Toprak ve Nüfus*, Çev. F. Taylan, 1. Baskı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2014), *Özne ve İktidar*, Çev. I. Ergüden ve O. Akinhay, 4. Basım. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Görkey, Ş. (2001), *Gebeliğin Sonlandırılmasında Karşılaşılan Etik Sorunlar*, Ed. H. Hatemi ve H. Doğan, *Medikal Etik: Doğum ve Ölüm Süreçleri ve Yaşamın Anlamları* içinde, İstanbul: Yüce Yayın, 80-104.
- Güven, A. M. (6 ekim 2006), *Haftanın Filmi / Araf: Doğmadan Öldürülmek İstenen Film*, Yeni Şafak <https://www.yenisafak.com/sinema/haftanın-filmi-araf-dogmadan-oldurulmek-istenen-film-8627>, Erişim Tarihi: 21 Ocak 2019.
- Koyuncu, E. (2016), *Foucault'nun Siyaset Felsefesinde Biyopolitikanın Doğuşu Biyopolitika* Cilt 2, Ed. O. Kartal, 1. Baskı, Ankara: Notabene, 21-61.
- Kubilay, Ç. (2014), *İslami Muhafazakâr Kadın Yazarların Perspektifinden Kürtaj Tartışması: Eleştirel Bir Değerlendirme*, *Alternatif Politika*, Cilt 6.3, 387-421.

Revel, J. (2005), *Michel Foucault: Güncelliğin Bir Ontolojisi*, 1. Baskı. Çev. K. Atakay, İstanbul: Otonom Yayınlar.

Revel, J. (2012), *Foucault Sözlüğü*, Çev. V. Urhan, 1. Baskı. Ankara: Say Yayınları.

Sarup, M. (1997), *Post Yapısalcılık Ve Postmodernizm*, Çev. A. B. Güçlü, 2. Baskı. Ankara: Bilim ve Sanat.

Twenge, Jean M. (2009), *"Ben" Nesli, Bugünün Gençleri Niçin Bu Kadar Özgüvenli ve İddialı Fakat Bir O Kadar da Depresif ve Kaygılı*, Çev. E. Öztürk, 1. Basım. İstanbul: Kaknüs Yayınlar.

Urhan, V. (2000), *Michel Foucault Ve Arkeolojik Çözümleme*, İstanbul: Paradigma Yayınevi.

Urhan, V. (2012), *Michel Foucault'da Cinsel Hazlar ve Etik*. Cotigo, 70-71, 290-314.

Zengin, N. (2012), *Foucault'ya Bir Bakış: Öznenin Cinselliğinden Kendiliğin Haz Ahlakına*, Cotigo. 70.71, 333- 342.

Biray Dalkıran Kimdir? Biyografi (t.y.), <https://www.biraydalkiran.com/bd/tr/>, Erişim Tarihi: 7 Kasım 2019.

Bu Film Tartışma Yaratı., (2006), (<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/bu-film-tartisma-yaratir-4852677>), Erişim Tarihi: 21 Eylül 2019.

Kürtaj (2017), <http://www.nisanyansozluk.com/?k=kurtaj>, Erişim Tarihi: 7 Kasım 2019.

ALTINCI BÖLÜMÜN DİPNOTLARI

2- <https://www.etymonline.com/word/test> 30.12.2019

3- "eu-" (iyi) ve isim olarak "daimōn" (ruh) <https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/eudaimonia> 30.12.2019

4- "Faust, İncil'in ilk cümlesini Luther gibi çevirir. Yunanca "logos" kavramı çeşitli anlamlara gelebilir. Konuşma, hüküm, kavram, mantık, anlam, tanrı, güç, eylem" (ç.n., 2016: 69).

5- "Fırtına ve Hüküm" ya da "Fırtına ve Baskı" olarak da çevrilebilir" (Salıhoğlu, 1988: 199).

6- <https://www.britannica.com/event/Sturm-und-Drang> 18.05.2018

7- https://www.imdb.com/title/tt1437357/?ref_=nm_knf_i2 30.12.2019.

Aynca A. Kadir Güneytepe'nin "Faust Varoluşun Yitip Giden Anlamı yazısından yararlanılmıştır.

8-<https://www.britannica.com/topic/Lucifer-classical-mythology>
19.05.2018.

9- İclal Cankorel'in dipnotu; "(Lat.) insanlık 16. Yüzyıldaki simyacıların üretmeyi denedikleri yapay insan. İsviçreli doktor ve kimyacı Paracelsus (1493-1541), "de generatione rerum natulium" (doğal şeylerin üretilmesi) adlı eserinde bunun nasıl yapılacağı hakkında bilgi verir" (2

ALTINCI BÖLÜM KAYNAKÇALARI

ADORNO, T.W., Horkheimer M. (2013), *Teori ve Pratik Üzerine Bir Tartışma* (1956). O. Kılıç (çev.). İstanbul: Metis.

ALTHUSSER, L. (2006), *İnsan Bilimlerinde Psikanalizin Yeri*. Cogito: Freud ve Uygarlık, 49, 117-143.

BALİ, S. (2019), *Müzikte Romantik Dönem Bestâciler*. 2. Baskı. İstanbul: Vakıf-bank Kültür.

BATAİLLE, G. (1997), *Eros'un Gözyaşları*. M. M. Yakupoğlu (çev.). İstanbul: Göçebe.

CASSIRER, E. (2017), *Rousseau, Kant, Goethe*. M. Tüzel (çev.). 2. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

CANKOREL, İ. (2016), *Önsöz, Faust içinde*. İ. Cankorel (çev.). 5. Basım. İstanbul: Doğu Batı.

CEVİZCİ, A. (2006), *Felsefe Sözlüğü* (5. Baskı). İstanbul: Say.

CHATMAN, S. (2009), *Öykü ve Söylem, Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ö. Yaren (çev.). Ankara: De Ki.

ÇAKMAK, M. (2018), *Epikür ve Lukretius'un Ölüm ve Yokluk Algılarına Dair Bir Değerlendirme*. Beytulhikme Philosophy Circle Beytulhikme Int J Phil 8 (1) 2018 Research Article: 357-376

ERBALABAN, G. Ö. N. (2019), *Sinemada Tembellik Hakkı*. İstanbul: Ütopya.

FOUCAULT, M. (2016), *Entelektüel'in Siyasi İşlevi*. I. Ergüden, O. Akınhay, F. Keskin (çev.). 4. Basım. İstanbul: Ayrıntı.

FOWLES, J. (2008), *Büyücü*. M. Arvas (çev.). 2. Basım. İstanbul: Ayrıntı.

FREUD, S. (1999), *Psikanaliz ve Uygulama*. M. Sencer (çev.). 6. Basım. İst.: Say.

FREUD, S. (2006), *Psikanaliz*. Cogito: Freud ve Uygarlık, 49, 59-66.

FREUD, S. (2006), 1930 *Goethe Ödülü Dolayısıyla Frankfurt Goethe Evi'nde Konuşma*. Cogito: Freud ve Uygarlık, 49, 199-205.

GOETHE, J.W.V. (2016), *Faust*. İ. Cankorel (çev.). 5.Basım.İstanbul: Doğu Batı.

GÖKA, E., Topçuoğlu, A., Aktay, Y. (1996), *Önce Söz Vardı: Yorumlamacılık Üzerine Bir Deneme*. Ankara: Vadi.

GÖKBERG, M. (1993), *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi.

GÜNEYTEPE, A.K. (2017), *Faust: Varoluşun Yitip Giden Anlamı*. Sekans e4, 133-138.

JUNG, C.G. (2017), *İnsan ve Semboller*. H. M. İlgün (çev.). 2. Basım. İstanbul: Kabalcı.

KAFALI, N. (1998), *Sessiz Alman Sineması*. Kurgu Dergisi 15, 54-68.

KAPLAN, F.N. (2017), *Kültürel Hegemonyanın Kısacasında Yeni İnsan: Bir Kültür Eleştirisi Olarak Ken Loach Sineması*. Journal of Current Researches on Social Sciences, 2017, 7 (1) 365-378.

KIRKPATRICK, L.A. (2006), *Din Psikolojisinde Bağlanma Teorisi*. M. Koç (çev.). Bilimname X, 2006/1, 133-172.

LİNK, L. (2003), *Şeytan: Yüzü Olmayan Maske*. E. Ergün (çev.). İstanbul: Ayrıntı, Sanat ve Kuram.

MARX, K., ENGELS, F. (2013), *Alman İdeolojisi*. Tonguç Ok, Olcay Geridönmez (çev.). 2. Baskı. İstanbul: Evrensel Basım.

ÖZDEN, Z. (2004), *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. 2. Basım. İstanbul: İmge.

PROPP, V. (2017), *Masalın Biçimbilimi ve "Olağanüstü Masalların Dönüşümleri"*. M. Rifat, S. Rifat (çev.). 2. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

RUSSELL, J.B. (1999), *Şeytan Antikitten İlkel Hıristiyanlığa Kötülük*. N. Plümer (çev.). İstanbul: Kabalcı.

RUSSELL, J.B. (2019), *Mephistopheles Modern Dünyada Şeytan*. E. Çelik (çev.). Ankara: Panama.

SALİHOĞLU, H. (1988), *Alman Edebiyatında "Fırtına ve Tepki"*. Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi 1988/3, 199-208.

SAVAŞ, H. (2003), *Sinema ve Varoluşçuluk*. İstanbul: Altıkkırkbeş.

SENNETT, R. (2008), *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerinde Etkileri*. Banş Yıldırım (çev.). 3. Baskı. İstanbul: Ayrıntı.

TODOROV, T. (2017), *Eleştirinin Eleştirisi*. Mehmet Rifat, Sema Rifat (çev.). 2.

YEDİNCİ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

BAUDRILLARD, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çev. Oğuz Adanır. Ankara: Doğu-Batı Yay.

BAUMAN, Z. (2000). *Siyaset Arayışı*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yay.

BUCKLEY, K. W. (1989). *John Broadus Watson and the Begining of Behaviorismé*. USA, NY: Guilford.

DEMİR, M. (2014). "Selfie'nin Gösterdikleri: Öz'ü Çekerken Kendi'nin Başına Gelenler". *Yeni Medya Üzerine Vol II*, Ed. Müge Demir, Şükrü Balcı, Mete Kazaz, Salih Tiryaki. İstanbul: Literatürk Academia.

FREUD, S. (1998). *Ruhçözömlemesine Giriş Konferansları*. Çev. Emre Kaplan, Ayşen Tekşen Kaplan, İstanbul: Payel Yay.

FREUD, S. (2004). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Çev. Haluk Banşcan, İstanbul: Metis Yay.

FREUD, S. (2017). *Cinsellik Üzerine*. Çev. Elif Yıldırım, İstanbul: Oda Yay.

FREUD, S. (2015). *Psikanalize Giriş: Nevrozların Genel Kuramı*. Çev. A. Can İdem, İstanbul: Cem Yay.

FREUD, A. (1996). *Çocuklukta Normallik ve Patoloji*. Çev. Ali Nahit Babaoğlu, İstanbul: Metis Yay.

HERGENHAHN, B. R. (1992). *An Introduction to the History of Psychology*. USA, California: Wadsworth Publishing Company.

OSKAY, Ü. (2000). *XIX. YY.'dan Günümüze Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*. İstanbul: Der Yay.

OSKAY, Ü. (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: Der Yay.

KAPLAN, A. B. (2006). "Kimliğin İfşasında Göstergenin Başat Söylemi: İletişim Kuramları Açısından Modern İnsanın Kendini Tanımlamasında (Kimlik ve Kimliksizleşmesi) Kimliğin Göstergeye Dönüştürölerek Fetişleştirilmesi Olgusuna Eleştirel Bir Yaklaşım". *Medyada Olmayanlar* (Medya Eleştirileri 2006), Der. Can Bilgili, 1bs. İstanbul: Beta Basım.

KAPLAN, A. B., KAPLAN F. N. (2016). "Mobilize Topluluklarda Mobil İletişimin Katalitik İşlevleri: Mobilize Göçmen ve Mültecilerin Kurtarıcısı Olarak Mobil İletişim". *1st International Symposium on Migration & Culture Full Text Proceeding Book*, Ed. by Nazan Kahraman, Çiğdem Dürüst, Timur Yılmaz, 1st print.

MOREY, P., YAQIN, A. (2011). *Framing Muslims*. UK, London: Harvard University Press.

NESTOROVIC, C. (2016). *Islamic Marketing: Understanding the Socio-Economic, Cultural, and Political-Legal Environment*. Switzerland: Springer.

TSIBIRIDOU, F. (2015). "Lifestyle and Consumerism: Neoliberal Biopolitics and Islamic Experiences in the Muslim World", *Semiotics and Hermeneutics of the Everyday*, Ed. by Lia Loka and Gregory Paschalidis. UK: Cambridge Scholars Publishing.

FARWELL, T. M. (2011). "Globalizing Ideal Beauty: How Female Copywriters of the J. Walter Thompson Advertising Agency Redefined Beauty for the Twentieth Century". *Journalism and Mass Communication Quarterly*, vol II, issue 88.

ÖZYAR, A. (2005). "Geç Hitit Krallıkları" - "Geç Hitit Sarayı", *ARKEO ATLAS Yaşayan Geçmişin Dergisi*, Ed. Necmi Karul, Sayı 4 (Temmuz), İstanbul: D.B.R (Doğan Burda Rizzoli Dergi Yayıncılık ve Pazarlama A.Ş.).

Bootie Cosgrove-Mather, Ali Akbar Dareini (6 Mart 2002), "Iran's Answer to Barbie", CBS News: <https://www.cbsnews.com/news/irans-answer-to-barbie/>

(24 Eylül 2009), "Barbie ve Ken'e Karşı Sara ve Dara!": <http://www.sacitaslan.com/barbie-ve-kene-karsi-sara-ve-dara-haberi-17518>

"Jewish Barbie Dolls Denounced in Saudi Arabia": https://web.archive.org/web/20110525154306/http://www.adl.org/main_Arab_World/barbie.htm; Ayrıca bkz. https://www.adl.org/main_Arab_World/barbie.htm

Parisa Hafezi, (3 Mart 2002). "Sara, Dara vs Barbie, Ken", News24: <https://www.news24.com/xArchive/Archive/Sara-Dara-vs-Barbie-Ken-20020307>

https://en.wikipedia.org/wiki/Barbie#cite_note-10

https://en.wikipedia.org/wiki/J._Walter_Thompson

<https://www.simplyislam.com/images/products/54453.jpg>

<https://www.simplyislam.com/images/products/54465.jpg>

<https://www.simplyislam.com/praying-razanne-muslim-doll-islamic-gifts-childrens-toys-54465.html>

<http://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674048522>

<http://www.planetbuzo.com/00001/sara-and-dara-dolls.php>
http://www.planetbuzo.com/00001/images/sara-and-dara_03.jpg
http://www.planetbuzo.com/00001/images/sara-and-dara_02.jpg
<https://i.pinimg.com/736x/61/a4/2c/61a42c4328873fbb81647dada2772ebe-mantel-muslim.jpg>
http://beckymartin.com/images/image/070411_jamila.jpg
<https://www.flickr.com/photos/91997742@N05/8376171642>
https://ae.messefrankfurt.com/toys/downloads/TF_Market_News_Dec_2007.pdf
<https://en.wikipedia.org/wiki/File:Saghira.png>
https://sa.pricenacdn.com/files/images/products/original/460/Fulla-Basic-Fulla-Doll-Uptown-Girl_2423337_3a5379b38757102b9eaebf355b91811c.jpg
http://1.bp.blogspot.com/--GgB0R3Zlug/Tj-KRkGH-OI/AAAAAAAAARU/VmrnbTTuC4BA/s640/268661_141872199224620_137986672946506_258483_5297164_n.jpg

[https://nebula.wsimg.com/obj/MDU0QzhGOEE1MERFQkZCMTNGMOU6ODESNTkMzZmMzNlMwZjNTVhNTUODJjM2E2YmM6OjJo6OjA=](https://nebula.wsimg.com/obj/MDU0QzhGOEE1MERFQkZCMTNGMOU6ODESNTkMzZmMzNlMWWlMwZjNTVhNTUODJjM2E2YmM6OjJo6OjA=)

SEKİZİNCİ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

AGOCUK, P. (2014), Amarcord Filmi Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlatılandırma, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7, 31, 7-18.

BAGDER, D. (1999), Sinema Göstergebilimi, *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 1, 142-152.

BAKAN, S. & TUNCEL, G. (2012), *Küreselleşmenin Ulus Devlet Üzerindeki Etkisi*, *Birey ve Toplum Dergisi*, 2 3, 51-65.

BARTHES, R. (1979), *Göstergebilimin İlkeleri*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

GIDDENS, A. (2012), *Sosyoloji*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

KAYA, Y. & TALAS, M. (2003), Küresel Endişe, *Sosyoloji Konferansları Dergisi*, 28, 89-104.

KAYMAKÇI, O. (2007), *Küreselleşme ve Ulus Devlet*, Ed O. Kaymakçı, Küreselleşme ve Ulus Devlet içinde, Bursa: Ekin Yayınevi, 1-14.

PARSA, A. F., OLGUNDENİZ, S. (2014), *İletişimde Göstergebilim ve Anlatılandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme*, Ed. Güneş A. , *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim*, İstanbul: Literatürk Yayınları, 89-110.

ULUYAĞCI, C., ÜNLÜ, C., BAYÇU, S. U. (2011), "TV Dizilerindeki Mekanlarda Kültürel Yansımaların Göstergebilimsel Çözümlemesi: Canım Ailem", *Global Media Journal*, Vol. 2, No: 5, pp. 117-127.

https://www.boxofficemojo.com/releasegroup/gr3486798341/?ref=bo_ydw_table_1, Erişim Tarihi: 03.11.2019.

DOKUZUNCU BÖLÜM KAYNAKÇALARI

Adivar, Halide Edib, *Mor Salkamlı Ev* (İstanbul: Can Yayınları, 2011), 47.

Anders, Günther, *İnsanın Eskimişliği*, İstanbul, İthaki, 2018

Araboğlu, A., Özdeşintimsel Bir Aktarım: Yazar/Çevirmenin Değişen Gerçeklik Anlayışı İçinde "Memoirs Of Halide Edib" Ve "Mor Salkamlı Ev" Örneği. (2015) *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(2), 139-152

Barber, B. R. (2007), *Consumed*. New York: Norton & Company.

Barber, B. R. (2008). *Consumed: How markets corrupt children, infantilize adults, and swallow citizens whole*. WW Norton & Company.

Baudrillard, J. (2016). *The consumer society: Myths and structures*. Sage.

Bell, Daniel *The Cultural Contradictions of Capitalism*, New York, Basic Books, 1976

Bell, Daniel *İdeolojinin Sonu: Ellilerdeki Siyasi Fikirlerin Tükenişine Dair*, İstanbul, Sentez, 2013

Bell, Daniel *The Coming of Post-Industrial Society*, New York, Basic Books, 1973

Bernardini, J. (2014). *The infantilization of the postmodern adult and the figure of kidult*. *Postmodern Openings*, 5(2), 39-55.

Bernardini, J. (2019). *The postmodern infantilization of the media*. *Fast Capitalism*, 11(1).

Bernardini, Jacopo "The Infantilization of the Postmodern Adult and the Figure of Kidult", *Postmodern Openings*. Vol. 5, Issue 2, June, Lumen Publishing House, 2014

Bernardini, Jacopo "The Role of Marketing in the Infantilization of the Postmodern Adult" *iResearchgate.net*, January 2013

Brown, H. D. (2000). *Teaching by Principles*. New York: Longman Publishers.

Burnl, D. 2008. *Die Tryin': Videogames, Masculinity, Culture*. New York: Peter Lang.

Carlson, C. (2010). *Desensitization of infantilization*. *Journal of Undergraduate Research*, 13, 1-23.

Castells, M *The Information Age: Economy, Society and Culture. Vol 1: The Rise of the Network Society*, Oxford, Blackwell, 2000

Castells, M *The Internet Galaxy: Reflections on the Internet, Business & Society*, NY, Oxford, 2001

Debord, Guy *The Society of the Spectacle*, New York, Zone Books, 1967

Eliade, M., & Arslan, L. (2003). *Dinler tarihine giriş*. Kaba.

Elkind, David, *The Hurried Child, Growing Up Too Fast, Too Soon*, Addison Wesley Pub. Companp, Revised Ed., 1, 1989

Hebert, Louis *The Actantial Model*, 2019 <http://www.signosemio.com/greimas/actantial-model.asp>

Kočerová, M. (2017). *Post-Adolescent Society as a Challenge for Education*. Pedagogická Orientace, 27(4).

Koops, Willem "Imaging Childhood", *Beyond the Century of the Child*, ed. Willem Koops & Michael Zuckerman, Philadelphia, Penn, 2003

McNeal, James U. *On Becoming a Consumer*, Oxford, Elsevier, 2007

Oskay, Ünsal *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Ankara, AÜSBF Yayınları, 1982

Prensky, M. R. (2012). *From digital natives to digital wisdom: Hopeful essays for 21st century learning*. Corwin Press.

Richards, J. C. ve Rodgers, T. S. (2002). *Approaches and Methods in Language Teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schor, J.B. *Born to Buy*, New York, Scribner, 2004

Sharlin, S. A., & Polansky, N. A. (1972). The process of infantilization. *American Journal of Orthopsychiatry*, 42(1), 92

Stevenson, J. L., Harp, B., & Gernsbacher, M. A. (2011). *Infantilizing Autism*. *Disability studies quarterly*. DSQ, 31(3).

Suner, A. (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.

Turkle, Sherry *Alone Together*, Basic Books, 2011

Turkle, Sherry *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*, New York, Simon&Schuster, 1995

Turkle, Sherry *Reclaiming Conversation: The Power of Talk in a Digital Age*, Penguin Press, 2015

Turkle, Sherry *The Second Self: Computers and the Human Spirit*, Cambridge Mass. MIT, 1984

Uybadın, A. Ev Kadınlarının Sanat Filmlerini Anlamlandırma Süreci Üzerine Bir Alımlama Çalışması: Hayat Var Örneği. (2016) *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 7(2), 123-147.

Vygotsky, L. S. *Düşünce ve Dil*, İstanbul, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1998

ONUNCU BÖLÜM KAYNAKÇALARI

BADT, K. (2015), " 'Nazi' Lars von Trier'le *Melancholia* Üzerine Bir Konuşma", Ed. Jan Lumholdt, *Sinema Tutkusu-Lars Von Trier*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 272-278.

BARTHES, R. (1993), *Göstergebilimsel Serüven*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BÜKER, S. (2012), *Sinemada Anlam Yaratma*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

ÇİÇEK, M. (2014), "Dilbilim/Göstergebilim Ayrımında Gösterge Türleri Üzerine", Ed. Ahmet Güneş, *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim*, Literatürk, İstanbul, 209-238.

ERKMAN AKERSON, F. (2016), *Göstergebilime Giriş*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.

GUIRAUD, P. (1994), *Göstergebilim*, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul.

KAPLAN, F. N. , ÜNAL, TEREK, G. (2011), *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak: Göstergebilimsel Yaklaşım*, Derin Yayınları, İstanbul.

LOTMAN, Y. M. (1999), *Sinema Estetiğinin Sorunları*, De Yayınevi, Ankara.

METZ, C. (2012), *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

MONACO, J. (2001), *Bir Film Nasıl Okunur?*, Oğlak Yayınları, İstanbul.

RİFAT, M. (1998), *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

SAUSSURE, de F. (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*, Multilingual, İstanbul.

SÉLAVY, V. (2015), "Lars Von Trier'le *Antichrist* Hakkında Konuşma", Ed. Jan Lumholdt, *Sinema Tutkusu - Lars Von Trier*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 265-272.

STEVENSON, J. (2004), *Lars Von Trier*, Agora Kitaplığı, İstanbul.

SÜRELİ YAYINLAR

BAGDER, D. Ö. (1999), "Sinema Göstergebilimi", *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, s.143-152

JAMES, N. (2011), "The Confessions of Lars Von Trier", *Sight & Sound*, Cilt 21, Sayı 10, s. 30-34.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

Cündioğlu, Dücan. (2012), "Melancholia", <http://ducanecundioglusimurggrubu.blogspot.com/2012/09/melancholia.html>, Erişim Tarihi: 25 Kasım 2019.

ON BİRİNCİ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

ADAMS, J. (2009), *Historical Dictionary of German Intelligence*. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.

AGOCUK, P. (2014), Amarcord Filmi Özelinde Göstergebilimsel Film Çözümlemesi ve Anlamlandırma. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7-18.

BAGDER, D. Ö. (1999), *Sinema Göstergebilimi. Kolektif içinde, Dilbilim Araştırmaları* (s. 142-152). İstanbul: Simurg Yayınları.

BÉNI, A. (2015, October 20), Magyarabs, a Hungarian tribe in Africa. <https://dailynewshungary.com/>: <https://dailynewshungary.com/magyarabs-a-hungarian-tribe-in-africa/> adresinden alındı

BERGER, J. (2007), *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

BRIANS, P. (2003), *Modern South Asian Literature in English*. Westport: Greenwood Press.

GERİMA, H. (2007), Üç Köşeli Sinema, Oyuncakları Kırmak ve Dinkouesh Lucy'e Karşı. Z. Ç. Erus, & E. Biryıldız içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (s. 73-105). İstanbul: Es Yayınları.

GILBERT, E., REYNOLDS, J. T. (2016), *Tarihöncesiinden Günümüze Dünya Tarihinde Afrika*. İstanbul: Küre Yayınları.

HALL, A. (2010, April 5), *The real English Patient hero was not womaniser... he was GAY*, letters show. www.dailymail.co.uk: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-1263670/Inspiration-The-English-Patient-hero-gay-love-Nazi-soldier.html> adresinden alındı

METZ, C. (2012), *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

MONACO, J. (2001), *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarih ve Kuramı*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

NAFICY, H. (2001), *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

ONDAATJE, M. (1997), *İngiliz Casus*. İstanbul: Can Yayınları.

RIFAT, M. (1998), XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler. İstanbul: YKY.

SAİD, E. (1998), *Oryantalizm*. İstanbul: İrfan Yayınevi.

SAUSSURE, F. d. (1998), *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual.

SCHEİDER, S. J. (2017), *1001 Movies You Must See Before Die*. New York: Barron's.

SENSENİG, E. R. (2004), *Will the Real Alması Please Stand Up! Transporting Central European Orientalism via The English Patient*. *Comparative Studies of South Asia Africa and the Middle East* •, 163-180.

ÜNAL, M. F. (2016), *Göstergebilimin Serüveni*. Mütetekir Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi, 379-398.

ZEPETNEK, S. T. (1999), *Michael Ondaatje's The English Patient, 'History,' and the Other*. CLCWeb: Comparative Literature and Culture.

ZEPETNEK, S. T. (2005), *Ondaatje's The English Patient and Questions of History*. S. T. Zepetnek, *Comparative Cultural Studies and Michael Ondaatje's Writing* (s. 115-132). West Lafayette: Purdue University Press.

ON İKİNCİ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

ADANIR, O. (2003), *Sinemada Anlam ve Anlatım*, İstanbul: Alfa Yayınları.

ALTINER, B. (2005), *Metin Erkan Sineması*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

ANDREW, J. D. (2010), *Büyük Sinema Kuramları*, çev. Zait Atam, İstanbul: Doruk Yayıncılık.

BARTHE, R. (1990), *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

BERENSEL, E. (1991), 25. *Kare Sinema Dergisi*, Ankara: Sayı 1.

COŞKUN, E. (2009), *Türk Sinemasında Akım Araştırması*, Ankara: Phoenix Yayınevi.

ERKMAN, F. (1987), *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Alan Yayıncılık.

ESEN, Ş. (2016), *Türk Sinemasının Kilometre Taşları*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

FİSKE, J. (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. Süleyman İrvan, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

GOTTDIENER, M. (2005), *Postmodern Göstergeler*, çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

KAPLAN, F. N. ,TEREK, Ü. G. (2011), *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak: Gö-*

KAPLAN, F. N. (2015), *Aile Sineması Yılları: 1960'lar*, İstanbul: Pales Yayıncılık.

KIREL, S. (2005), *Yeşilçam Öykü Sineması*, İstanbul: Babil Yayınları.

LOCKE, J. (2000), *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme*, çev. Meral Delikara Topçu, Ankara: Öteki Yayınevi.

METZ, C. (2012), *Sinemada Anlam Üzerine Denemeler*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

RİFAT, M. (2009), *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Say Yayınları.

YÜCEL, T. (2005), *Yapısalcılık*, İstanbul: Can Yayınları.

TSA. (2016). *Türk Sineması Araştırmaları*. Acı Hayat, <https://www.tsa.org.tr/tr/film/ekip/6233/aci-hayat>, Erişim Tarihi: 12.12.2019.

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

AKTULUM, K. (2007), *Metinlerarası İlişkiler*. 3. Basım. İstanbul: Öteki.

ARNHEİM, R. (2015), *Görsel Düşünme*. R. Öğdül (çev.). 4. Basım. İstanbul: Metis. (İlk baskı 1969).

ARNHEİM, R. (2002), *Sanat Olarak Sinema*. R. Ünal (çev.). Ankara: Öteki. (İlk baskı 1933).

BARTHES, R. (1992), *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. R. Akçakaya (çev.). İstanbul: Altıkardeş.

BARTHES, R. (1996), *Eiffel Kulesi*. M. Rifat, S. Rifat (çev.). İstanbul: İyi Şeyler.

BATUR, E. (2017), *Ön-söz, Joyce'un Kulesi*. Ulysses içinde. 20. Basım. İstanbul: Yapı Kredi. (İlk baskı 1922).

BENJAMİN, W. (2018), *Walter Benjamin Kitabı Seçme Yazılar*. T. Tayanç (çev.). İstanbul: Dipnot. (İlk baskı 1983).

DE SAUSSURE, F. (1976), *Genel Dilbilim Dersleri* 1.B. Vardar (çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu. (İlk baskı 1916).

ERKMEN, N. (2014), *Ulysses Sözlüğü*. 3. Basım. İstanbul: Yapı Kredi.

EISENSTEIN, S. (1984), *Film Duyumu*. N. Özön (çev.). İstanbul: Payel.

FRAMPTON, D. (2013), *Filmozofi, Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. C. Soydemir (çev.). İstanbul: Metis.

GÜLCİ, N., SERİN, H., AKAY, A. E. (2016), *Yangın Gözetleme Kulesinde Görev*

JOYCE, J. (2017), *Ulysses*. N. Erkmén (çev.). 20. Basım. İstanbul: Yapı Kredi. (İlk baskı 1922).

KAPLAN, F. N., ÜNAL, G. T. (2011), *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak*. İstanbul: Derin.

KARDOĞAN, A. (2010), *Sanat Sineması: Tartışınalar ve Eğilimler*. Ali Kardoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine içinde* (s. 1-20). Ankara: De Ki.

LOTMAN, Y. M. (1999), *Sinema Estetiğinin Sorunları, Film Semiotiğine Giriş*. O. Özlügül (çev.). 2. Basım. Ankara: Öteki. (İlk baskı 1973).

METZ, C. (2012), *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*. O. Adanır (çev.). İstanbul: Hayalperest. (İlk baskı 1967).

NİETZSCHE, F. (2005), *Tragedyanın Doğuşu*. M. Tüzel (çev.). İstanbul: İthaki.

TODOROV, T. (2017), *Eleştirinin Eleştirisi*. M. Rifat, S. Rifat (çev.). 2. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür. (İlk baskı 1984).

UTKU, A., ERKAN, M. (2011), *Derrida'nın Nietzschesi: Bir Ortak İmza Geliştirmek*. A. Utku, M. Erkan (Der., çev.). Nietzsche'nin Şöleni içinde. 2. Basım. İstanbul: Otonom.

ORTA, N. (2016), *Tecavüzü Seyretmek, Türk Sineması Üzerine Eleştirel Bir Analiz*. İstanbul: Agora.

ORWELL, G. (2006), *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. C. Üster (çev.). 56. Basım. İstanbul: Can.

PÜSKÜLLÜOĞLU, A. (2001), *Türkçedeki Yabancı Sözlükler Sözlüğü*. 2. Basım. Ankara: Arkadaş. Yazım Kılavuzu (2018), Ankara: Türk Dil Kurumu.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://www.nisanyansozluk.com/?k=g%C3%B6sterge&lnk=1> Erişim tarihi: 18.11.2019

<http://www.lugatim.com/s/g%C3%B6sterge>, Erişim tarihi: 18.11.2019

<http://www.tersninja.com/bir-film-elestirisi-gozetleme-kulesi-2012/> , Erişim Tarihi: 19.11.2019

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/epiphany?q=epiphany>, Erişim Tarihi: 19.11.2019

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM KAYNAKÇALARI

- Ağkaya, O. (2016). *Ütopya ve Distopya: Siyasetin Edebiyat Üzerindeki Etkisi*. Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 14(4), 23-48.,
- Albrecht, M. M., Alleyne, O., Allard-Huver, F., Berns, F. G. P., Blackwell, D. R., Constant, S. J.,... & Faure, A. (2018). *Black Mirror and Critical Media Theory*. Rowman & Littlefield.
- Altunay, M. C.,& Askan, H. (2018). *Dystopia on Television: Black Mirror*. Anadolu University, accessed May, 3.
- Baccolini, R. (2006). *Dystopia matters: on the use of dystopia and utopia*. Spaces of Utopia: An Electronic Journal, (3).
- Bartı, F.,& Fidan, Z. (2018). Dystopias, self-presentation, and social networks: An analysis of the black mirror series.
- Bartolone, G. (2018). The tension between Utopia and Dystopia under late capitalism: control, alienation and resistance in" Mr. Robot" and" Black Mirror" (Master's thesis).
- Barwise, P., & Ehrenberg, A. (1988). *Television and its audience* (Vol. 3). Sage.
- Baym, N. K. (2015). *Personal connections in the digital age*. John Wiley & Sons.
- Beringer, A. J. (2012). "Some Unsuspected Author": Ignatius Donnelly and the Conspiracy Novel. *Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture, and Theory*, 68(4), 35-60.
- Blanco-Herrero, D.,& Rodríguez-Contreras, L. (2019, October). The risks of new technologies in Black Mirror: A content analysis of the depiction of our current socio-technological reality in a TV series. In *Proceedings of the Seventh International Conference on Technological Ecosystems for Enhancing Multiculturality* (pp. 899-905). ACM.
- Boren, A. (2015). A rhetorical analysis of black mirror: entertaining reflections of digital technology's darker effects. *URJ-UCCS: Undergraduate Research Journal at UCCS*, 8(1), 15-24.
- Bourdieu, P. (2001). *Television*. *European review*, 9(3), 245-256.
- Boyd, D. (2012). *Participating in the always-on lifestyle. The Social Media Reader*. (Ed: Michael Mandiberg). New York: New York University, 71-76.

Brooker, C., Jones, A., & Arnopp, J. (2018). *Inside Black Mirror: The Illustrated Oral History*. Random House.

Cigüela Sola, J. & Martínez Lucena, J., (2014): "El imaginario social de la democracia en Black Mirror", *Revista Latina de Sociología*, 2014, 4: 90-109

Conley, D., & Burroughs, B. (2019). Black Mirror, mediated affect and the political. *Culture, Theory and Critique*, 60(2), 139-153.

Crossley, C. (1985). Emile Souvestre's Anti-Utopia: Le monde tel qu'il sera. *Nottingham French Studies*, 24(2), 28-40.

Çelik, E. (2015). Distopik romanlarda toplumsal kurgu. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 18(1), 57-79.

Fire, A. (2007). *Black Mirror*. Neon Bible.

Gandasegui, V. D. (2014). Black Mirror: el reflejo oscuro de la sociedad de la información. *Teknokultura*, 11(3), 583-606.

Göçer, E., & Serbes, H. (2018). Judgment, Surveillance and Cultural Desensitization Triangle in TV Series: The Case of Black Mirror. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8(15), 1669-1695.

Gornel, E. (2004). Gods like men: Soviet science fiction and the utopian self. *Science Fiction Studies*, 358-377.

González, E. M., Alvarado, A. C., & Trigos, R. S. (2013). Black Mirror: 'The National Anthem'. An Artistic Creation for an Institutional Crisis. In *A Critical Approach to the Apocalypse* (pp. 219-226). Brill.

Good, M. R. (2017). Reflections on a black mirror. In *Everything about Gravity: Proceedings of the Second LeCosPA International Symposium* (pp. 560-565).

Gutierrez, K., & Secunde, W. (2018). *Textual Analysis of Black Mirror*.

Huber, C. R. (2017). A Dark Reflection of Society: Analyzing Cultural Representations of State Control in Black Mirror.

Innocenti, V., & Pescatore, G. (2015). Changing series: Narrative models and the role of the viewer in contemporary television seriality. *Between*, 4(8).

Kiejziewicz, A. (2017). Between technophobia and futuristic dreams: visions of the possible technological development in Black Mirror and Westworld series. *Maska*, (2 (34)).

Murray, T. (2013). *Television: Black Mirror Reflections*. *Philosophy Now*, 97, 42-44.

Pandit, H. J., & Lewis, D. (2018, April). Ease and Ethics of User Profiling in

Black Mirror. In Companion Proceedings of the The Web Conference 2018 (pp. 1577-1583). *International World Wide Web Conferences Steering Committee*.

Papacharissi, Z. (2010). *Privacy as a luxury commodity*. First Monday, 15(8).

Pashentsev, E. (2018). Strategic Communication under Rising International Tension: Challenges and Opportunities for the EU and Russia Security. What a 'New European Security Deal' Could Mean for the South Caucasus.

Phillips, J., & BROOKEY-INSTRUCTOR, D. R. (2017). TV ina coma... I know it's serious: Black Mirror and the Struggle Between Traditional Media and Digital Media. Unpublished master's thesis). Ball State University, Muncie, Indiana, USA. Retried from <http://thejasonverse.com/blackmirror.pdf>.

Samman, A. (2012). The 1930s as black mirror: Visions of historical repetition in the global financial press, 2007-2009. *Journal of Cultural Economy*, 5(2), 213-229.

Sculos, B. W. (2017). Screen savior: How Black Mirror reflects the present more than the future. *Class, race and corporate power*, 5(1), 4.

Singh, G. (2014). Recognition and the image of mastery as themes in Black Mirror (Channel 4, 2011-present): an eco-Jungian approach to 'always-on' culture. *International Journal of Jungian Studies*, 6(2), 120-132.

Söderberg, B. (2013). The dark reflection: A look at how the media is depicted in the short film Black Mirror-The National Anthem and how this could affect society.

Troullinou, P., d'Aquin, M., & Tiddi, I. (2018, April). Re-coding Black Mirror Chairs' Welcome & Organization. In Companion Proceedings of the The Web Conference 2018 (pp. 1527-1528). *International World Wide Web Conferences Steering Committee*.

Çevrimiçi Kaynakça

<http://maxima-library.org/mob/b/439833?format=read>
<https://bit.ly/2VNwi5C> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://maxima-library.org/mob/b/439833?format=read> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/bilim-konferansinda-yapay-zeka-ve-dijital-kul-40750009> - <https://bit.ly/2YDmcpF> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/black-mirrorin-adi-neden-black-mirror-40703032> - <https://bit.ly/3cVRvQo> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/cop-atanlari-dnalarindan-tespit-ettiler-28867271> - <https://bit.ly/3doUf9o> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/ingiliz-basini-yazdi-dizi-mesaji-turk-halkini-dehsete-ugratti-40696421> - <https://bit.ly/3cWAZ2t> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/ingiltere-basbakani-cameron-hakkindaki-iddia-sosyal-medyayi-calkaladi-30131342> - <https://bit.ly/3dpYrWl> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/dunya/olmeden-once-mavi-balina-oynamis-40574905> - <https://bit.ly/2SiSgeF> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/film-gibi-egitim-41215299> - <https://bit.ly/2YD50Rd> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/ekonomi/gece-yarisi-mesaji-kullanicilari-panige-sarukledi-40693589> - <https://bit.ly/3bRfGzw> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/ak-partiden-31-mart-icin-dijital-kampanya-41166397> - <https://bit.ly/2yx6FNu> - <https://bit.ly/3diXTkU> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kampus/dizi-maratonu-yariscilariyla-tanisin-40614434> - <https://bit.ly/2SfJzRZ> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/cocukken-kekemeydim-24926581> - <https://bit.ly/3aPf77l> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hayat/super-kahraman-falan-degelim-ben-2777198> - <https://bit.ly/3bbDAnY> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/bu-kara-aynadayine-biz-variz-41232145> - <https://bit.ly/3fnlfYt> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/hayat-guzel-ve-mutlu-olmak-bir-secim-40715102> - <https://bit.ly/2ybe3Of> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/hayat-guzel-ve-mutlu-olmak-bir-secim-40715102> - <https://bit.ly/2Yiv97t> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/kadin-olaraktum-hayatimiz-boyunca-tacize-ugruyoruz-40686399> - <https://bit.ly/3b7zcqd> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/medya-mercek-altinda-41265021> - <https://bit.ly/3fo1tfx> Erişim Tarihi: 24.12.2019

[416](http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/netflix-devrimi-</p></div><div data-bbox=)

41073135 - <https://bit.ly/2A4m88e> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/yilbasi-ekraninda-neler-izleyecegiz-41066706> - <https://bit.ly/3c8lpzZ> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-cumartesi/yilin-en-iyi-drama-dizisi-succession-40935985> - <https://bit.ly/3dmz2wu> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/jurassic-park-filmlerinin-tamami-insanlarin-aptalligi-ustune-kurulu-40863528> - <https://bit.ly/2WpxqLy> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/hurriyet-pazar/turkler-dizileri-otobuste-seyrediyor-bu-konuda-dunya-birincisisiniz-41045152> - <https://bit.ly/2zBohb6> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/2017-emma-odulleri-sahiplerini-buldu-40582183> - <https://bit.ly/3cXVZpB> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/komun-yeni-albumu-serenity-of-suffering-bir-cesit-paralel-evren-40272179> - <https://bit.ly/2ymg4Yh> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/arkandayiz-kadir-yuru-oglum-4027655> - <https://bit.ly/3aPfr6q> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/magazin/kendime-nese-palamodu-diyorum-40709743> - <https://bit.ly/2Sz4wl7> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/onyargilarinizla-yuzlesmeye-hazirmisiniz-19615173> - <https://bit.ly/2W7PLxR> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/televizyon/black-mirror-4-sezon-basladi-mi-black-mirror-nasil-izlenir-40694204> - <https://bit.ly/2KLMep4> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/televizyon/black-mirror-filminin-ilk-fragmani-yayinlandi-bandersnatch-41065561> - <https://bit.ly/2SEyA55> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/televizyon/ekranda-yeni-serenekler-40254789> - <https://bit.ly/2ySqKha> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/televizyon/miray-daner-hilal-ilk-okumada-icimi-titretmistir-40734378> - <https://bit.ly/2VMtDJd> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/filmekimi-biletleri-28-eylulde-satista-41336328> - <https://bit.ly/3f1kFzj> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/kiyamet-ufak-ufak-kopuyor-zaten-40728503> - <https://bit.ly/3cXounp> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/son-15-gun-ve-icinden-domuz-gecen-bir-hikaye-23514785> - <https://bit.ly/2YFBdrc> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/black-mirror-distopyasi-tinderla-gercek-olur-mu-411204439> - <https://bit.ly/2WaCeUZ> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/bu-bulus-kontakt-lensleri-ekrana-donusturecek-40052620> - <https://bit.ly/3aRK37j> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/gelecegin-televizyonu-mu-reklam-oyunu-mu-41078495> - <https://bit.ly/2ziPnU8> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/gor-duy-bil-25528713> - <https://bit.ly/3cW206j>

<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/hackerlar-hoparlor-uzerinden-hersayinizi-caliyor-40397745> - <https://bit.ly/3aKmUUp> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/insanoglunun-gelecekteki-kaderiniczizen-adam-40821490> - <https://bit.ly/2WCFs4a> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/netflix-baidu-ile-cine-adim-atiyor-40439670> - <https://bit.ly/2zVJpcf> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/teknoloji/sahte-porno-video-uretmek-kolaylasti-40733688> - <https://bit.ly/2KL4Fnm> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ahmet-hakan/askim-adiyaman-sevdam-yozgat-falan-41161675> - <https://bit.ly/3diXTkU> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/anlatanadam-yaziyor/ya-benikimse-begenmezse-40259081> - <https://bit.ly/2L1aQUx> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ayse-arman/yeni-yil-kararlarim-40696677> - <https://bit.ly/3dkwXBh> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/bahar-akinci-kelebek/aski-olmek-sanan-kucuk-kadınlar-kulubu-40508873> - <https://bit.ly/2SGT0Kv> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ertugrul-ozkok/insallah-mehmetci-kin-basina-bir-is-gelmez-41212921> - <https://bit.ly/2L4vcw3> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/fatih-cekirge/netflixteki-escinsellige-ozendirmne-uzerine-ozkok-ve-muftuoglundan-iki-farkli-yorum-41246173> -
<https://bit.ly/2VLPy7I> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/gonca-vuslateri/giris-katin-bir-alti-bir-medya-sakasi-olarak-ceza-almak-40727215> - <https://bit.ly/2L8kZys> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/hilal-meric-bor/kis-gunleri-icin-asne-yallik-paketim-40652226> - <https://bit.ly/3c4htRL> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/idil-tatari/sosyal-medyada-ipin-ucunu-kaciranlar-40295335> - <https://bit.ly/3c7nxc8> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/mehmet-ugur-yuksel/haftanin-film-leri-41078986> - <https://bit.ly/2A5wpky>

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/nil-karaibrahimgil/yeni-trend-sosyal-medyada-olmamak-olacak-41266967> - <https://bit.ly/2SFQd4p> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/ask-icin-denemeli-ask-o-zaman-ask-40602762> - <https://bit.ly/3c9AIJL> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/cem-yilmazdan-1969-partisi-40672992> - <https://bit.ly/2W6X6O7> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/gercek-hayatta-engellenmeye-hazir-misiniz-40044308> - <https://bit.ly/2YDF1sF> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/iliskinizin-suresini-bilmek-ister-miydiniz-40695839> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/iliskinizin-suresini-bilmek-ister-miydiniz-40695839> - <https://bit.ly/2A4U9VV> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/ilk-secirmlerin-seni-ele-veriyor-olabilir-mi-41068066> - <https://bit.ly/3bNh2eB> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/nasil-delirdigini-gorememek-40532635> - <https://bit.ly/3dmKLeM> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/sacinla-oynama-sa-cinla-oynama-sonunda-ellerin-dillerin-yanacak-40711784> -
<https://bit.ly/3dgHVHS> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/sehirde-en-son-ne-oldu-41037528> - <https://bit.ly/3banLOy> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/sosyal-medya-uygulamaları-bizi-diriliyor-mu-41237871> - <https://bit.ly/2ydf34D> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/subat-ayinin-merakla-beklenenleri-41104426> - <https://bit.ly/2yvmi80> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/toplum-sagligi-acisindan-sakıncali-yazi-41251342> - <https://bit.ly/2W96UpN> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/onur-basturk/yolla-gelsin-salla-git-sin-41337332> - <https://bit.ly/3b7O4EU> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/selim-ozturk/senaryo-yazan-izleyici-donemi-41084469> - <https://bit.ly/2YCRHjC> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/sibel-bagci-uzun/guldururken-yuzlestiren-psikolog-41016227> - <https://bit.ly/2KIWFTJ>

<https://expressiveegg.org/2017/01/03/four-kinds-dystopia/> - <https://bit.ly/2KHQSOa> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<https://tr.sputniknews.com/yasam/201810291035896464-titanik-blue-star-line-clive-palmer-titanik2-seferline-2022-basliyor/> - <https://bit.ly/2VNjXyn> Erişim Tarihi: 24.12.2019

<https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/freedom-or-oppression-the-fear-of-dystopia> - <https://bit.ly/3aTQPK8> Erişim Tarihi: 24.12.2019

Doktora Tezi

ERUS, Z. Ç. (1999). Bir Anlatı Formu Olarak Romanın Sinemaya Uyarlanması. Marmara Üniversitesi / Sosyalbilimler Enstitüsü, İstanbul.

<https://www.etymonline.com/word/test>, Erişim Tarihi: 30.12.2018.

<https://www.encyclopedia.com/humanities/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/eudaimonia>, Erişim Tarihi: 30.12.2018.

<https://www.britannica.com/event/Sturm-und-Drang>, Erişim Tarihi: 30.12.2018.

https://www.imdb.com/title/tt1437357/?ref_=nm_knf_i2, Erişim Tarihi: 30.12.2018.

<https://www.britannica.com/topic/Lucifer-classical-mythology>, Erişim Tarihi: 30.12.2018.

<https://www.opera-online.com/fr/articles/la-damnation-de-faust-une-legende-romantique> Erişim Tarihi: 02.01.2020.

Görsel İmgelerin Bilinçaltı adıyla çıkan bu kitabın ilham kaynağı; filmlerin, dizilerin, fotoğrafların kısaca hayatı giderek daha çok kuşatan görsel metinlerin içindeki gizli kodları çözümlmek ve bu yolla hayatı daha anlamlı kılmaktır. Bir başka ifadeyle ilham kaynağı; görsel imgelerin bilinçaltını bilince taşıyarak şifa bulmak ihtiyacıdır. Zira görsel metinler sadece görüntü değil, aynı zamanda bir dildir. İşte tam da bu noktada, görsel metinlerin bize ne söylediğini yorumlamada, göstergebilim ve psikanaliz temel referans alanları olarak karşımıza çıkmaktadır. Kelimeler, sesler, imajlar ve bunların farklı kompozisyonlarından oluşan sinematografik metinler; yaşanan hayatın bir izdüşümünden öte, unutulan geçmiş hayatların iz sürücüsüdür. Ve yine sinematografik metinler; tasavvur edilebilen potansiyel bir gelecek düşlemidir. O halde görsel imgelerin bilinçaltı, esasen yaratıcısı olan insanlığın bilinçaltının yansıması olarak ortaya çıkar. Bu kitap çalışmasıyla, psikanalizden ve göstergebilimden yararlanılarak görsel imgelerin bilinçaltı okunmaya çalışılmıştır. Yaşanan hayatın sorunlarına çözüm bulmak için belki de bu yolla şifa bulmak gerekmektedir. Bu kitabın başta iletişim ve sinema çalışmaları olmak üzere, sosyal bilimler alanındaki diğer disiplinlere de katkı sağlayacağını umud ediyoruz.

www.urzeniyayinevi.com



50 TL