

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>

Editor: F. Neşe Kaplan



FİLM

OKUMALARI



2. BASKI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Editor: F. Neşe Kaplan

FİLM OKUMALARI



Doç. Dr. F. Neşe Kaplan

Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi'nden 1995 yılında mezun olmuştur. 1995-1998 yılları arasında; ATV'nin "Gurbetçiler", TRT'nin "Dullar Pansiyonu", Elvan Film'in Kültür Bakanlığı desteğiyle çektiği "Dede Efendi" Belgesel-Drama filmlerinde ve farklı prodüksiyon şirketlerinde yönetmen yardımcısı olarak çalışmıştır. 1997 yılında, Film Yönetmenleri Derneği'nin düzenlediği sinema atölyesi programına katılmış; Lütfi Ömer Akad, Duygu Sağıroğlu, Ömer Kavur, Memduh Ün, Ertem Göreç gibi yönetmenlerden ders alma imkanı bulmuştur. Aile Sineması Yılları 1960'lar adlı kitabı, ilk olarak 2004 yılında Es Yayınları tarafından, ardından 2015 yılında Pales Yayınları tarafından basılmıştır. Yazarın, Bilimkurgu Sinemasını Okumak/ Göstergibilimsel Yaklaşım adlı kitabı 2011 yılında Derin Yayınlarından çıkmıştır. F. Neşe Kaplan, 2008-2011-2012 yıllarında İngiltere'de Bradford Üniversitesinde akademik çalışmalar yürütmüş; kültür, çokkültürlülük, küreselleşme ve kimlik konusunu araştırmış, BBC News televizyonunu ve Ken Loach Sinemasını inceleyerek karşılaştırmalı bir medya eleştirisi yapan kitap çalışması yapmıştır. Bu kitap, Global Kültür ve Kimlik/BBC News ve Ken Loach Sinemasında Temsil adıyla 2013 yılında Umuttepe Yayınlarından çıkmıştır. Yazar, ilki 2005 yılında yayınlanan "Medya Eleştirileri" adlı kitap serisinin sürekli yazarlarından olmuş, 2005-2013 yılları arasında bu kitap serisi için sinema ve medya alanında makaleler yazmıştır.

Bilimsel araştırmalarını; Türk sinemasında göç ve temsil, bilimkurgu sineması, göstergibilim, metin analizi, çokkültürlülük, küreselleşme, sinema ve Medya alanlarında yürütmektedir. Yazarın Göç Kimlik Çokkültürlülük/Türk Sinemasında Almanya'ya Göç adlı kitabı ise 2017 yılında Der Yayınlarından çıkmıştır.

F. Neşe Kaplan, Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesidir.

Urzeni Yayınevi

Genel Yayın Yönetmeni

İsmet Gülseçgin

© Urzeni Yayınevi

© F. Neşe Kaplan (Editör)

Film Okumaları

1. Baskı Haziran 2019 (500 Adet)

Yayıncı Sertifika No:31593

ISBN 978-605-7942-86-2

Baskı ve Cilt

Mikyas Basım Yayın Matbaacılık San. Tic. Ltd. Şti

Alemdar Mah. Güzel Sanatlar Sok. No: 2/A

Fatih-İstanbul

Tel: 0212 528 95 28

Matbaa Sertifika No: 35532

Urzeni Yayınevi

Caferağa Mah. Sakız Sok. Park Palas Ap. B-Blok No: 12/16

Kadıköy - İstanbul

Tel: 0532 297 72 59

www.urzeniyayinevi.com

FİLM OKUMALARI

EDİTÖR: F. NEŞE KAPLAN

İÇİNDEKİLER

Önsöz

Editörün Notu

1. BÖLÜM

Bir 'Auteur' Olarak Woody Allen.....15

Abdülkerim Tunç

2. BÖLÜM

Bollywood'un En Klasik Filmi "Hum Aapke Hain Koun..!"

Filminde Aşk ve Evlilik Kavramlarının Toplumbilimsel

İncelemesi45

Begüm Erkan

3. BÖLÜM

Aristoteles'ten Brecht'e Sanatta İmgenin Toplumsal İşlevi:

Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi Filmi Örneği69

Deniz Telek

4. BÖLÜM

Lübnan Sinemasında Kadın Yönetmenler Çerçevesinde Feminist

Film Eleştirisi: Randa Chahal Sabag "The Kite" ve Nadin Labaki

"Where Do We Go Now?" Örneği.....95

Buket Akdemir Dilek

5. BÖLÜM

Beyaz Bant Film Anlatısında Yer Alan Göstergeler Üzerinden

İktidarın Oluşum Süreci Ve Şiddet Kavramı125

Seda Aktaş

6. BÖLÜM

Göstergebilimsel Analiz Yöntemiyle

"Dr. Strangelove Or: How I Learned To Stop Worrying And Love

The Bomb" Filminin Analizi159

Begüm Erkan

7. BÖLÜM

Spor Filmlerinde Amerikan Rüyası Temsilleri: Rocky (1976)'nin
İdeolojik Film Eleştirisi181

Muhammet Dilek

8. BÖLÜM

Küresel İle Yerel Arasında Afrika Tarihi Filmleri219

Muzaffer Musab Yılmaz

9. BÖLÜM

Şehrin Ve Kültürün Belleği Olarak

TürkSinemasında İstanbul.....239

F. Neşe Kaplan

10. BÖLÜM

Post-Feminizm Bağlamında “Chick Flicks” Filmlerdeki Kadın

Temsili: Stajyer Filmi Örneği259

Ayşe Dilara Bostan

11. BÖLÜM

Tarihsel Film Analiz Yöntemi İle II. Dünya Savaşı ve

Yahudi Soykırımına Bir Bakış: Çizgili Pijamalı Çocuk ve

Hayat Güzeldir Örneği279

Buket Akdemir Dilek

Kaynakçalar.....311

Kızım Nergis Feride'ye ve Eşim Bülent'e....

Danışman

Prof. Dr. Nigar Pösteği: Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Dekanı, Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekan Vekili.

Hakem Kurulu

Doç. Dr. Nesrin Tan Akbulut: Galatasaray Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Öğretim Üyesi.

Dr. Öğretim Üyesi Özgür Velioğlu: Kocaeli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Öğretim Üyesi.

Dr. Öğretim Üyesi Yalçın Lülecı: Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Öğretim Üyesi.

Dr. Öğretim Üyesi Perihan Taş Öz: İstanbul Kültür Üniversitesi, Sinema Televizyon Bölümü, Öğretim Üyesi.

Dr. Öğretim Üyesi Elif Demoğlu: Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Öğretim Üyesi.

Dr. Öğretim Üyesi Cem Yıldırım: İstanbul Ayvansaray Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Öğretim Üyesi.

Bu editöryal kitapta yayımlanan yazıların her türlü sorumluluğu yazarlarına aittir.

Film okumaları adıyla hazırlanan bu kitabın ilham kaynağı, farklı yöntemlerle ve yöntemin gerektirdiği teorik bilgi ışığında, bir film metninin nasıl okunabileceğine ilişkin örnek teşkil edebilecek bir çalışmanın gereksinimi olmuştur.

Zira bir film, birden fazla yöntemle okunabilir ve tüm bu okumalar hem filme hem de konusu olan insanı anlamaya dair olanakları genişletir. Bu kitabın içinde yer alan her bir okuma; tarihsel, tür, feminist, ideolojik, göstergebilimsel, toplumbilimsel, auteur eleştiri gibi farklı eleştiri yöntemleriyle yapılmıştır ve akademik alanda yürütülen çalışmalara katkı sağlayacağı umut edilmektedir. Filmler, gerçek hayatın kendisi değil, fakat dramatize edilmiş bakış açılarıdır. Geçmiş ve şimdiyi anırtırken, geleceği de öngörebilir, hayal edebilirler. Dolayısıyla insan ve duygu ve düşüncesini anlamak için, tarih içindeki insan serüvenine çok boyutlu bir bakış açısıyla tanıklık etmek için; film metinleri üzerine yapılacak okumaları çoğaltmak gerekmektedir. Eleştirel her okuma, sosyal bilimlerin konusu olan insanı anlamak ve sorunlarını çözmek içindir.

Bende emeği olan Ünsal Oskay hocama, çalışmalarına ilham veren Ken Loach'a, Frida Kahlo'ya, Jacques Derrida'ya ve sevgili aileme saygı ve sevgilerimi sunarım.

*Doç. Dr. F. Neşe Kaplan
Güzelce/İstanbul, Mayıs 2019*

Film Okumaları adlı bu kitap, sinema filmlerini bir metin olarak ele almakta ve film metinlerinde bulunan kültürel ve özgün kodları çözümlemeye çalışarak, sinemanın bir dil olarak kültürel işlevini anlamaya çalışmaktadır. Zira kitapta bulunan film örneklemelerinin her biri; belirlenen bir yöntemle, yöntemi temellendirecek teorik bir bilgiyle ve seçilen yöntemin gerektirdiği kavramsal bir çerçeve içinde okunmaya çalışılmıştır. Toplumbilimsel, Feminist, İdeolojik, Auteur, Türsel, Tarihsel, Göstergebilimsel eleştiri yöntemleriyle okunan film metinleri; teoriyle birlikte düşünmeye, biçim ve içeriği birlikte değerlendirmeye, film dilinin açık ve gizli anlamlarını yorumlamaya olanak sağlamaktadır. Bu kitap, örnek film analizleri ile belirli bir yöntem ve kavramsal çerçeve içinde, bir filmin teorik bilgiyle birlikte nasıl okunacağına ilişkin soruya yanıt aramaktadır.

Bir 'Auteur' Olarak Woody Allen adlı yazısında Abdulkerim Tunç; Auteur kuram açısından Woody Allen'ın sinemasını değerlendirmekte ve filmlerindeki biçim ve içerik ilişkisini, yönetmeni özgün kılan unsurlar açısından okumaya çalışmaktadır.

Bollywood'un En Klasik Filmi "Hum Aapke Hain Koun..!" Filminde Aşk ve Evlilik Kavramlarının Toplumbilimsel İncelenmesi başlıklı yazısında Begüm Erkan; bir yandan Bollywood sinemasının genel özelliklerini serimlerken, diğer taraftan toplumbilimsel bir yaklaşımla aşk ve evlilik kavramlarının Hint toplumu içindeki anlamını deşifre etmektedir.

Deniz Telek, Aristoteles'ten Brecht'e Sanatta İmgenin Toplumsal İşlevi: Metin Erksan'ın Gecelerin Ötesi Filmi Örneği adlı çalışmasında; Estetik kuramlar açısından biçim ve içerik ilişkisini değerlendirmekte, özellikle Brechtien estetik bağla-

mında imgenin toplumsal işlevini tartışmakta ve Gecelerin Ötesi filminin toplumsal işlevini okumaya çalışmaktadır.

Buket Akdemir Dilek, Lübnan Sinemasında Kadın Yönetmenler Çerçevesinde Feminist Film Eleştirisi: Randa Chahal Sabag "The Kite" ve Nadin Labaki "Where Do We Go Now?" Örneği başlıklı yazısında; Lübnan sinemasının tarihsel arka planına ilişkin genel bir çerçeve oluşturarak, kadın yönetmenlerin Lübnan sineması içindeki yerini irdelemekte ve Feminist eleştirinin bakış açısını örneklem filmler üzerinden okumaya çalışmaktadır.

Seda Aktaş, Beyaz Bant Film Anlatısında Yer Alan Göstergeler Üzerinden İktidarın Oluşum Süreci ve Şiddet Kavramı adlı çalışmasında; göstergebilimsel yöntemle film okuması yaparken, Althusser'in Devletin İdeolojik Aygıtları kavramsallaştırmasından hareketle, iktidar-şiddet ve birey ilişkisinin filmde nasıl yansıtıldığını, metnin sinematografik unsurlarındaki ve içeriğindeki karşıtlıkları tespit ederek incelemektedir.

Begüm Erkan, Göstergebilimsel Analiz Yöntemiyle "Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb" Filminin Analizi adlı çalışmasında; göstergebilimsel yöntemin olanaklarından yararlanarak, film metninde yer alan alt kodları okumakta, göstergelerin ikincil ve üçüncül çağrışımlarının ne anlama geldiğini yorumlayarak "savaş-iktidar ve eril güç arasındaki" ilişkiyi eleştirmektedir.

Spor Filmlerinde Amerikan Rüyası Temsilleri: Rocky (1976)'nin İdeolojik Film Eleştirisi başlıklı yazısında Muhammet Dilek; Hollywood spor filmlerini bir tür olarak değerlendirmekte, türün özelliklerine ilişkin unsurları araştırmakta ve Rocky film metni üzerinden ideolojik söylemin deşifresini yaparak, Amerikan Rüyası ideolojisinin nasıl yaratıldığını okumaya çalışmaktadır.

Muzaffer Musab Yılmaz, Küresel İle Yerel Arasında Afrika Tarihi Filmleri adlı çalışmasında; tarihsel türe ilişkin bilgiler

ışığında, Afrika tarihi filmlerinin içerik olarak dönüşümünü tartışmakta, küresel politikaların ve Avrupa fonlarının Afrika sinemasını bağımlı hale getirdiğini ve tarihsel türün eleştireliliğini yitirmiş bir nostaljik anlatıya dönüştüğünü değerlendirmektedir.

Şehrin ve Kültürün Belleği Olarak Türk Sineması'nda İstanbul adlı yazısında F. Neşe Kaplan; bellek kavramını esas alarak, şehir-kültür-insan ilişkisini araştırırken, belleğin bir kültürel miras olduğunu, şehrin belleğinin aynı zamanda toplumsalın da belleğini taşıdığını değerlendirmekte ve sosyolojik bir yaklaşımla sinemada İstanbul'un temsilini tartışmaktadır.

Post-Feminizm Bağlamında "Chick Flicks" Filmlerdeki Kadın Temsili: Stajyer Film Örneği başlıklı yazısında Ayşe Dilara Bostan; Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen modelinden yararlanarak yaptığı film okumasında, Chick Flicks kategorisinde yer alan ve kadınların ilgisini çeken filmlerin türsel özelliklerini kısaca ortaya koyarak, neoliberal politikalar ile Post-Feminizm arasındaki ilişkiye dikkati çekmekte ve kadın temsili bakımından filmin ideolojik söylemini eleştirmekte, tartışmaya açmaktadır.

Tarihsel Film Analiz Yöntemi İle II. Dünya Savaşı ve Yahudi Soykırımına Bir Bakış: Çizgili Pijamalı Çocuk ve Hayat Güzeldir Örneği adlı çalışmasında Buket Akdemir Dilek; bir kurmaca olarak film metninin tarihsel gerçeklerle ilişkisinin nesnelliğini araştırmakta ve spesifik olarak çocuklar üzerinden 2. Dünya Savaşı'nın ve Yahudi Soykırımının neden olduğu travmayı ortaya koymaya çalışmaktadır.

Doç. Dr. F. Neşe Kaplan

1. BÖLÜM

BİR 'AUTEUR' OLARAK WOODY ALLEN

Abdülkerim Tunç¹

Özet

Bu çalışmada, Amerikalı yönetmen Woody Allen'in *auteur* bir yönetmen olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusu ele alınmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da ortaya çıkan *auteur* yönetmen düşüncesi ve bu düşünceyle birlikte gelişen *auteur* kuram, yönetmenin film üzerindeki hakimiyeti ve eserin yaratıcısından taşıdığı izlerle ilgilenmektedir. Kurama göre yönetmen, tüm yaratım süreci boyunca filmi tam anlamıyla kontrol etmekte ve ona kendi istediği biçimi verebilmektedir. Allen, günümüzde de devam eden uzun kariyeri boyunca yazar ve yönetmen olarak birçok filme imza atmıştır. Yapılan incelemede, öncelikli olarak *auteur* kuramın ortaya çıkışı ve gelişim süreci incelenmiştir. Allen'in yaşam öyküsü ve kariyer gelişimi üzerinde durulmuş; filmlerinde tekrar eden temalar ve onu özgün kılan konular saptanarak, yönetmenin *auteur* olarak nitelendirilmesinin mümkün olup olmadığının görülmesi ve bu nitelendirmenin hangi sebeplere dayandığının belirlenmesi amaçlanmıştır. Söz konusu belirleme, *auteur* kuramın ortaya koyduğu çerçeve içerisinde yapılmıştır. Bu bağlamda Woody Allen'in hayatı ve filmleri incelendiğinde, yönetmenin geçen yıllar içerisinde kendine has bir üslup oluşturduğu, yaşamının ve düşünce dünyasının eserlerine yansıdığı, böylece *auteur* bir yönetmen olarak nitelenmesinin mümkün olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Woody Allen, Auteur, Auteur Kuram, Sinema, Mizah.

1- Beykent Üniversitesi, Sinema Televizyon Bölümü, Araştırma Görevlisi.
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Giriş

Auteur kuramın tarihsel gelişim sürecinin kökleri, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da yapılan çalışmalara dayanmaktadır. Fransız eleştirmenler ve yönetmenlerin ortaya koyduğu kavramlar, yazdıkları makaleler, yaptıkları tartışmalar sonucunda bugün "auteur kuram" olarak isimlendirdiğimiz kuram ortaya çıkmıştır. "Auteur" kelimesi, Fransızca "yazar" anlamına gelmektedir. Bu kurama göre filmin yaratıcısı olan yönetmen, eserin yaratıcı sürecine tıpkı bir yazarın roman yazarken yaptığı gibi tam anlamıyla hâkim olmakta, düşüncelerini istediği biçimde ortaya koyma fırsatını bulabilmektedir. Böylece sinema, yaratıcısının görüş derinliğini en iyi şekilde yansıtmayı başarabilen bir sanat haline gelmektedir.

Amerikalı yönetmen Woody Allen, kariyerine skeç yazarı olarak başlamış, bir dönem sahneye çıkarak komedyenlik yapmış, tiyatro oyunları yazmış ve 1960'lı yılların sonlarına doğru sinema çalışmalarına yönelmiştir. O yıllardan günümüze kadar yazar, yönetmen, oyuncu olarak birçok film üretmiş ve üretmeye devam etmektedir.

Bu çalışma, Woody Allen'ın *auteur* bir yönetmen olarak görülüp görülemeyeceğini belirleme amacı taşımaktadır. Bu doğrultuda öncelikli olarak auteur kuramın tarihi ve kullanım alanları incelenecektir. Ardından Woody Allen'ın sinemaya başladığı altmışlı yıllarda dünya genelinde film üretim koşulları kısaca değerlendirilecek; yönetmenin yaşam öyküsü anlatılacak, filmleri ve yaptığı diğer çalışmalar incelenecektir. Son olarak Woody Allen'ı bir *auteur* olarak tanımlayabilmek için belirlenen başlıklarla, yönetmenin filmlerinin auteur kuramın özellikleriyle ne derece uyumlu olduğu incelenecektir.

Yapılacak incelemeyle *auteur* kuramın teorik çerçevesinin belirlenmesi, hangi süreçlerden geçerek kuram haline geldiği ve ne şekilde kullanıldığının anlaşılması hedeflenmektedir.

Auteur kuram kapsamına dâhil edilen yönetmenler, kendi hayat görüşlerini ve bakış açılarını eserlerine en iyi şekilde yansıtan yaratıcılar olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla Woody Allen'ın yaşamının incelenmesinin, bir *auteur* olarak filmlerinin daha iyi anlaşılıp, kuram çerçevesinde daha sağlıklı değerlendirilmesine olanak sağlayacağı düşünülmektedir. Yönetmenin filmografisi ise belli başlıklar üzerinden, onun sinemasının kendine özgü yanlarını ortaya çıkaracak şekilde incelenecektir.

Auteur Kuram

Auteur Kuram'ın Tarihi

Auteur kuram, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'da, André Bazin ve çevresindeki bir eleştirmen kuşağının etkisiyle ortaya çıkmıştır. Özden'e göre bu eleştirmenler, sinemayı bir sanat düzeyine yükseltme arzusuyla kendilerinden önceki kuramsal yaklaşımların ötesinde bir çaba göstermişlerdir (Özden, 2000: 108). Bu kuramla ilgili hiçbir zaman manifestolar veya toplu bildiriler yayımlanmamış, böylece kuram, düzensiz ve dağınık bir biçimde gelişmiştir (Wollen, 2014: 68). Mevcut kaynaklara göre kuramın oluşumunun Bazin'in yanı sıra Alexandre Astruc, François Truffaut gibi Fransız eleştirmenlerin yazdığı yazılar ve ortaya koydukları kavramlarla birlikte başladığı söylenebilir.

Alexandre Astruc, 1948 yılında yayımlanan makalesinde, sinemanın da başka sanatlar gibi yaratıcısının fikirlerini doğrudan ortaya koyabileceği bir sanat dalı olabileceğini öne sürerek *caméra-stylo* (kamera-kalem) düşüncesini ortaya atar. Astruc'a göre sinema, zamanla bir eğlence aracından, bir anlatım aracına dönüşmeyi başarmıştır. Kamera-kalem düşüncesiyle sinema, yalnızca fotoğrafların seçim alanı olmaktan kurtulacak ve yazılı dil kadar derinlikli bir anlatım aracı olacaktır. Astruc'un fikirleri dönemin Yeni Dalgacıları arasında

da etkili olmuş, bu fikirlerden hareketle Fransız eleştirmen ve yönetmen François Truffaut, “*politique des auteurs*” kavramını geliştirmiştir. *Cahiers du cinéma* dergisinde yayımlanan “*Une Certaine Tendance du Cinéma Français*” (Fransız Sinemasının Belli Bir Eğilimi) yazısında Fransız sinemasını senaristlere ve belli türlere dayalı olmakla itham ederken, yönetmenin yaratıcı kişiliğini ortaya koyabileceği bir “*film d’auteur*” sinemasının oluşması gerektiğini savunmuştur. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol gibi genç eleştirmenler, Renoir, Rossellini, Hitchcock, Lang gibi yönetmenleri örnek alarak *politique des auteurs* düşüncesini sürdürmüşlerdir (Coşkun, 2011: 204-207). Truffaut, savaş sonrası Fransız sinemasının bildik, boğucu psikolojik gerçekçiliğine ve bir Fransız filminin yalnızca kendi kapsamıyla sınırlandırılması gerektiği yönündeki düşünceye karşı çıkmış, Fransız sinemasındaki yazarların filmin en önemli ögesinin sözcükler olduğunu düşündüğünü ve yönetmenin de buna sadece birkaç görüntü eklediğini öne sürmüştür. Ona göre senaryo yazarları da sıklıkla izleyici kitlelerini en küçük ortak paydaya çekmeye çalışmaktadırlar. Ancak Truffaut, yönetmenin senaryoya katkı sunduğu ve gerçekten de sinematik öğelerin kendine yer bulabildiği filmlerin övgüye değer olduğunu belirtmiştir. Tüm bu düşünceler, filmin bakışının, mizansenin ve sorumluluğunun yönetmene dayandırabileceği anlamına gelmiştir (Butler, 2011: 39-40).

1950’lerde *Cahiers du cinéma* dergisindeki yazarlar, “yazar” anlamına gelen *auteur* kelimesini, senaryo yazarı için değil, filmin yönetmeni için kullanmaya başlamışlardır. Bu dönemde yönetmenler arasında *auteur* ve *metteur en scène* ayrımı yapılmaya başlanmıştır. Bu ayrıma göre, *auteur* kendi duygu ve düşünceleriyle filmi “yazmakta”, *metteur en scène* ise senaristin yazdıklarını görselleştirmektedir. *Metteur en scène* ne kadar usta olursa olsun, filme kişiliğini yansıtan ve kendine ait biçimi ortaya koyan kişi, *auteur* olarak görülmüştür (Büker, 2010: 277). *Auteur* olarak adlandırılan yaratıcıların yapıtlarında bü-

tünüyle biçimsel olmayan bir anlam boyutu bulunmaktadır. Öte yandan *metteur en scène* olarak görülenlerin yapıtları ise bir sahne gösteriminden; daha önce varolan senaryo, kitap ya da oyun gibi bir metni özel, sinemasal kod ve kanallar bütünü haline getirmekten öteye gitmemektedir. Bu durumda bir *auteur*'ün filminin anlamı *a posteriori* olarak oluşurken, *metteur en scène*'in filminin anlamıysa (anlambilimsel açıdan) *a priori* olarak oluşmaktadır. Öte yandan bu ayrım her zaman açık değildir vekimi yönetmenlerin *auteur* mü yoksa *metteur en scène* mi oldukları tartışmalı bir konudur (Wollen, 2014: 70).

Auteur kuramı, derinlemesine incelemeye değer görülen Amerikan sinemasında, "üstün" olarak nitelenebilecek yapıtların yalnızca ticari filmler yapan küçük bir yönetmen grubu tarafından değil, çalışmaları dışlanıp unutulmaya terk edilmiş bir *auteur*'ler yığını tarafından yapılmış olduğu inancından ortaya çıkmıştır. Dönemin Paris'indeki bazı özel koşullar bu doğuşu kolaylaştırmıştır. Fransa'da Vichy Hükümeti ve Alman işgali sırasında gösterimi yasaklanan Amerikan filmleri, tekrar ortaya çıktıklarında yoğun bir ilgiyle karşılanmışlardır. Fransa'da entelektüeller ve sinema arasındaki bağlantıyı kuran *ciné-club* geleneği ve Henri Langlois'nun kurduğu Paris Sinematek'i de bu alanda etkili olmuşlardır. Hem güncel hem de geçmiş yıllardan birçok filmi gösteren Sinematek, bir sinema kültürünün oluşmasına öncülük etmiş, Fransız sinemaseverlere Hollywood'un tarihi ve yönetmenleri hakkında bir anlayış derinliği sağlamıştır (Wollen, 2014: 68).

Auteur eleştirisi, ilk zamanlarda odağına Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks gibi yönetmenleri almıştır. Zira bu yönetmenler, stüdyo sistemi içerisindeki farklı tavır ve vizyonları sebebiyle "başına buyruk" olarak görülmüşlerdir. Butler'a göre bir *auteur*, stüdyo sistemi içindeki her türlü ticari baskıya karşı, filme kendi damgasını vurabilen kişi olarak tanımlanabilir. Örneğin; bir filmin görsel üslubu (örn. Orson Welles filmlerindeki derin odaklar) bir yönetmenin, onu diğerlerinden

ayırt etmeye yarayan imzası olarak görülebilir (Butler, 2011: 40-47).

Auteur eleştirisinin çıkış noktası olan ve *Cahiers du Cinéma* dergisi eleştirmenlerinin geliştirdiği *politique des auteur* yaklaşımı, Andrew Sarris'in yazısıyla Amerika'ya *auteur* olarak kısaltılarak ulaşmıştır. Burada *auteur* kelimesi yazar, yaratıcı anlamında kullanılmıştır. Fransa'da *Cahiers du Cinéma* dergisindeki yazılar, hem Fransız sinemasına eleştirel bir yaklaşımı hem de yeni bir bakış açısını getirmiştir. Sarris, bu metinler üzerinden kendi yaklaşımıyla bir kavramlaştırma oluşturmuş ve auteur kuram şekillenmiştir. Sarris, yönetmeni filmin merkezine yerleştirmektedir. Yıldız oyuncunun, senarist ya da yapımcının öne çıkarıldığı eleştiriye karşı çıkmaktadır. Pauleine Kael ise Sarris'e karşıt bir görüş benimsemiştir. Kael, sanat esere sanatçıdan daha çok önem verilmesini savunmuş ve auteur kuramda yönetmenin kişiliğine yapılan vurguyu eleştirmiştir. Ona göre yönetmenin kişiliğinin odak noktası olarak kabul edilmesi ve yalnızca yönetmenin kişiliği bağlamında yargıda bulunmak doğru değildir (Kablamacı, 2011: 67-72).

Hollywood'daki stüdyo sisteminin oluşturduğu bakış açısı, belli kurallara uyulduğu sürece stüdyoya kimin girdiğine bakılmaksızın aynı filmin çekilebileceği düşüncesini doğurmuştur. Bu sistemde filmlerin öne çıkan unsuru yıldızlar olmuş, yönetmenin filmin oluşumuna katkısı yalnızca mizansen alanında kalmıştır. Auteur kuram, yönetmenin kendine özgü özelliklerini ve kendi bakış açısını, Hollywood sistemi içinde dahi ortaya koyabileceğini göstermiştir. Bu anlayış doğrultusunda *auteur* yönetmenin, standartlardan ve kalıplardan sıyrılarak kendine özgü derinliği filme katabilen kişi olduğu söylenebilir (Esen, 2015: 17,18).

Sinema tarihinde *politique des auteurs* kavramı ve auteur kuram üzerine çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. André Bazin'in yazısı, Andrew Sarris'in yazısına karşı Pauline Kael'in cevabı ve aralarındaki tartışma, John Hess'in çalışması ve Peter

Wollen'in yaklaşımı, auteur kuramın gelişim sürecinde temel ilkeleri içeren metinler olarak sayılabilir. Fransa, İngiltere ve Amerika merkezli bu tartışmalar, *Cahiers du Cinéma*, *Movie*, *Film Culture*, *Film Comment*, *Film Quarterly* gibi dergilerde yayımlanan yazılar üzerinden ilerlemiştir (Kablamacı, 2011: 68).

Ortaya atılan tüm bu görüşler, yazılan yazılar ve yapılan tartışmalar, öne sürülen fikirlerin bir kuram haline gelmesine katkıda bulunmuştur. Auteur kuramla birlikte yönetmenin değerinin, filmin gerçek yaratıcısı olarak ön plana çıktığı söylenebilir. Yönetmen, artık içine girmesi beklenen salt uygulayıcı kalıbın dışına çıkabilmeye başlamış ve kendine özgü tavrı filmlerine yansıtmayı başarmıştır. Auteur kuramın çalışma alanı, bu özgünlüğün belirlenebilmesi üzerine odaklanmıştır.

Auteur Kuram ile Film Eleştirisi

Roy Armes'a göre bir roman veya bir müzik eserinde olduğu gibi bir film de tek bir kişinin duygu ve düşüncelerinin dışavurumu, kendi bakış açısının bir yansıması olabilir. Uzun metrajlı bir filmin yapım ve üretim sürecindeki ortaklaşa çalışma göz önüne alındığında böyle bir yansıtmanın pek mümkün olmadığı zannedilse de; kameranın neyi, ne açıdan, nasıl çekeceği, çekimlerin ne kadar süreyle çerçevede kalacağı ve hangi sırayla birbirini takip edeceği gibi birçok hususta yönetmen karar vermektedir. Yönetmen, genelde bir film üzerinde en fazla kontrol sahibi olan kişidir (Armes, 2011: 168,169). Armes'in bahsettiği bu durum tüm yönetmenler için her filmde geçerli olmasa da, bu kontrolü elde etmeyi başarmış yönetmenler *auteur* olarak adlandırılmaktadır. Senaryodan kame-
raya, kurgudan sese filmin bütün aşamalarında söz sahibi olan yönetmenler, filmi kendilerine özgü biçimde çekme olanağını bulmaktadırlar.

Andrew Sarris, auteur kuramının ilk önermesinin bir değer kriteri olarak yönetmenin teknik yeterliliği üzerine olduğunu

belirtmiştir. Ona göre kötü yönetilmiş bir film; konu, görüntü, oyunculuk gibi konular üzerinden konuşulabilse de eleştirel değer ölçeğinden bakıldığında önemsiz kalmaktadır. İkinci önerme, yine bir değer kriteri olarak yönetmenin ayırt edilebilir kişiliğidir. Yönetmenin çektiği filmlerin görünüşü ve seyri, düşünceleriyle ilişkili olmalıdır. Üçüncü önerme ise iç anlamla ilgilidir. Bu iç anlam, filmi yaratan yönetmenin kişiliği ve kullandığı malzeme arasındaki gerilim sonucunda ortaya çıkmaktadır. Sarris, bu önermelerin eşmerkezli üç daire biçiminde görselleştirilebileceğini belirtmiştir. Buna göre dışarıdaki daire teknik, ortadaki daire kişisel üslup ve içerideki sonuncu daire ise iç anlamı göstermektedir (Sarris, 2010: 42-44).

Timothy Corrigan'a göre film eleştirilerinde bugün belki de en çok kabul gören ve çoğunlukla farkında olmadan kullanılan eleştiri türlerinden biri de *auteur* (yaratıcı yönetmen) eleştirisidir. Bir filmi tanımlarken kullanılan "Bir David Lean filmi" ya da "Bir Steven Spielberg filmi" gibi nitelemeler, başlı başına eleştirel bir edim olarak değerlendirilebilir. Zira bu nitelemeler, perdede izlenenin ardında yatan bütünlüklü vizyonun yönetmene ait olduğunu, aynı yönetmenin filmlerini birbirine bağlayan temalar ve üslupsal özellikler bulunduğunu ima etmektedir. Bu eleştirilerin tarihine bakıldığında, belirli yönetmenler tarafından ortaya konan yazınsal bağımsızlık ve yaratıcılık iddiasına dayandığı görülmektedir. Filmin yönetmeninin, film hakkındaki algımızı belirleyen ve bütünleyen yaratıcı (*auteur*) olarak değerlendirilmesi, 1950'lerden bu yana film eleştirisinde standart bir strateji haline gelmiştir (Corrigan, 2015: 132).

Auteur kuram üzerinden yapılan film eleştirisindeki amaç, bir filmde en büyük sorumluluğu taşıyan ve filme imzasını atan kimsenin yönetmen olduğunu belirlemektir. Bu yönüyle kuram, yönetmeni bir roman yazarına benzetmektedir. Bu yaklaşımla birlikte yönetmenin temel kaygıları, filmlerinde

tekrarlayan motifleri açıklanmakta; filmlerinin içerikleri ve biçimleri kişiliğinin tutarlığı bağlamında ve diğer yapıtları ile ilişkisi içerisinde değerlendirilmektedir. Sinema, ticari ve endüstriyel yapının yönetmen üzerinde tahakküm kurduğu, yapısı itibariyle kolektif bir sanat dalı olarak görülse de, *auteur* kimliğini kazanmış yönetmenler tüm bunların üstesinden gelerek, çektikleri filmlere bir yazar gibi imzalarını atmayı başarmışlardır (Özden, 2000: 108). Öte yandan *auteur* eleştirisi, sinema tarihinin yönetmenlerin otobiyografilerine dönüşmesine sebep olacak bir değerler tablosu olarak görülmemelidir. Bu noktada sanatın ve sanatçının bütünlüğü göz önünde bulundurulmalı, film/yönetmen bir bütün olarak görülmeli ve parçalar tek tek ele alınsa bile anlamlı bir tutarlılık göstermelidir. Bu tutarlılığın ortaya çıkması ise yönetmenin filme hâkim olduğu durumlarda daha olasıdır (Sarris, 2011: 198).

J. Dudley Andrew'a göre *auteur* kuramı, belli teorik ilkelere dayanan, daha ziyade eleştirel bir yöntemdir ve bizim için sinema tarihini düzenleyerek bu sürecin belirli yönlerine duyarlı olmamızı sağlar. Bunu yapmak için de hangi filmlerin değerli olduğunun ayırt edilmesine yardımcı olur. Saf anlamda bir teori olmasa da, kendi amacı doğrultusunda, bireysel sinema eserlerinin değerinin bilinmesinde ve onların gereken önemi kazanmasında yararlı bir yöntem olarak görülebilir (Andrew, 2010: 45,46).

Auteur yaklaşımı birçok önemli çalışmaya temel oluştursa da Corrigan'a göre iki sebeple dikkatle kullanılmalıdır. Birincisi, yaklaşımın önerdiği tam denetimin, bir yönetmenin eline son derece ender olarak geçmesidir. Senaryo yazarından kurgucuya birçok kişi filmin oluşumunda söz sahibi olmaktadır. İkincisi ise *auteur*'un anlamının zamana ve mekâna göre değişmesidir. Truffaut ya da Rohmer için kullanılan *auteur* tanımıyla Fuller ya da Lynch için kullanılan tanımlar birbirinden farklıdır. *Auteur* kuram üzerinden inceleme yapılırken filmin yapıldığı dönemin tarihsel koşullarının, yönetmenin *auteur*

olarak bütünlüğünü olumlu mu olumsuz mu etkilediği üzerinde durulması gerekmektedir. Filmin üretiminde stüdyonun mu yönetmenin mi daha çok söz sahibi olduğu, yönetmenin film üzerindeki denetimine dair en önemli göstergenin ne olduğu (kurgu, öykü, tema vb), ele alınan yönetmenin her filminde kendi özel damgasını bulmanın olası olup olmadığı incelenmelidir (Corrigan, 2015: 133, 134).

Woody Allen

Altmışlı Yıllarda Dünya Sinemasının Genel Durumu

Woody Allen, film çalışmalarına altmışlı yılların ikinci yarısından itibaren başlamıştır. Onun filmlerini daha iyi anlayıp analiz edebilmek için, film yazmaya ve yönetmeye başladığı yıllarda dünyada sinemanın ve özel olarak Hollywood'un ne durumda olduğunu görmek; filmlerin yapım-dağıtım-gösterim sürecini incelemek ve yeni sektörel yapılanmayı anlayabilmek gerekmektedir.

Dünya sinemasında 1930'lu yıllarda sesli sinemaya doğru gerçekleşen hızlı geçiş kadar olmasa da 1960'lı yıllar, modern sinemanın değişimi adına dünyanın çeşitli noktalarında yaşanan gelişmelerle önemli bir dönemdir. Fransa'da ortaya çıkan Yeni Dalga hareketi, Britanya'da ortaya çıkan Özgür Sinema, 1962 yılında Oberhausen Manifestosu'yla kendini duyuran Genç Alman Sineması, İtalya'da Yeni Gerçekçilik sonrası yeni bir anlayış geldiğini duyuran *L'avventura* (1960) ve *La dolce vita* (1960) gibi filmlerle yaşanan gelişmeler, bu dönemin sinema alanında dikkate değer olaylarındandır. Avrupa dışında da gelişmeler yaşanmış, 1959 Küba Devrimi, Latin Amerika'da yeni bir sinema anlayışının doğmasına olanak sağlamıştır. Japonya'da ise Yasujiro Ozu ve Kenji Mizoguchi gibi isimlerin filmlerini yapan stüdyo sistemi krize girmiş, böyle bir ortamda Nagisa Oshima gibi isimler sinemaya girmeye başlamışlardır. Altmışlı yıllarla birlikte özellikle genç seyirci sayısı artmış,

ancak bu dönemde bağımsız film yapımcıları piyasada kalabilmek adına düşük bütçeli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Öte yandan Amerika’da, Avrupa filmlerini izleyen ve inceleyen sinema yapımcıları kuşağının ortaya çıkması, Steven Spielberg, Martin Scorsese, Woody Allen gibi yönetmenlerin öne çıkmasında etkili olmuştur (Nowell- Smith, 2008: 525,526).

Bu dönemdeki en önemli değişimlerden biri ise Hollywood stüdyo sisteminde yaşanan değişikliktir. 60’lı yılların başında izleyici sayısındaki düşüş ve başarısız olan birçok pahalı yapım, bazı büyük stüdyoları iflasa sürüklemiş veya rakipleri tarafından satın alınacak duruma getirmiştir. Kimi stüdyolar zorlukla tutunmaya çalışırken, *American International Pictures* gibi yeni yapımcılar da piyasaya girmiş, daha düşük bütçeli filmlerle genç kuşağı ve arabalı sinema seyircilerini yakalamaya çalışmışlardır. Bu yapımcıların çalışmaları yol filmleri gibi yeni türlerin doğmasına vesile olmuş, ana akım sinema da iç pazardaki bu filmlerle rekabet zorunluluğu ve Avrupa’da doğan yeni sinema akımlarının etkisiyle kendini yenilemek durumunda kalmıştır (Nowell- Smith, 2008: 525).

Altmışlı yıllarda dünya çapında yaşanan bu değişimlerin, genç sinemacılara cesaret verici ve onları teşvik edici nitelikte olduğu söylenebilir. Avrupa ve Amerika’da oluşan sinema kültürleri arasındaki etkileşim, sinemada yaratıcı anlayışın lehine olmuştur. Dünyanın farklı yerlerinden yeni sinema akımlarının, yeni bakış açılarının ve yeni yönetmenlerin ortaya çıkması, bu duruma bir delil olarak gösterilebilir.

Woody Allen’ın Yaşamı

Woody Allen, 1935 yılında, Allan Stewart Konigsberg ismiyle alt orta sınıf bir Yahudi ailesinde doğmuştur. Kalabalık bir ailede büyüyen Allen, küçük yaşlardan itibaren sinemaya gitmeye başlamış ve özellikle Bob Hope, Marx Kardeşler ve W. C. Fields’ı çok sevmiştir (Kapsis ve Coblentz, 2011:235). Al-

len'in doğduğu 1930'lu yıllarda Amerika, filmlerle ve film yıldızlarıyla sinemayla iç içedir. Öyle ki yılda dört yüzün üzerinde filmin vizyona girdiği 1930'ların sonuna gelindiğinde, ülkedeki sinema salonu sayısı banka sayısını geçmiştir. Bu yıllarda gittiği filmlerden çok etkilenen Allen, o dönemde izlediği filmleri ve sinema salonlarını dâhi hatırlamaktadır (McCann, 1992: 177).

1941 yılında ilk kez Manhattan'a giden Allen, bu kente adeta aşık olmuştur. Manhattan'ı bir mekân olarak ilerleyen yıllarda filmlerinde sıklıkla kullanacaktır. Okulla arası hiçbir zaman iyi olmamış, lise yıllarında devamlı okulu kırıp sinemaya gitmiştir. Sihirbazlığa ilgi duymuş, iki farklı televizyon programı için seçmelere katılsa da başarılı olamamıştır. 1950 yılında klarnet çalmaya başlayan Allen, uzun yıllar kulüplerde müzisyenlik de yapmıştır. 1952 yılında ismini Woody Allen olarak değiştirmiş ve New York Post için espriler yazmaya başlamıştır. New York Üniversitesi'ne ve New York City College'da bir sinema dersine kaydolsa da ikisine de devam etmemiş ve derslerinden kalmıştır. Bergman hayranlığı *Summer With Monika* (1953) filmiyle başlamıştır. 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren çeşitli televizyon programlarına skeçler yazmaya başlayan Allen, 1960 yılından itibaren kendi stand up gösterisini yapmaya başlamış ve gittikçe popüler hâle gelmiştir. 1965 yılında ilk kez *What's New, Pussycat?* isimli filmde hem senaristlik hem oyunculuk yaparak sinema dünyasına girmiştir (Kapsis ve Coblentz, 2011:236-237). Bu film, Girgus'un tabiriyle Allen'ın daha çok "maskaralık" yaptığı filmlerinin ilkidir. Yetmişlerin ortalarına doğru sona eren bu dönemde yazıp yönettiği veya oynadığı filmler arasında *What's Up Tiger Lily?* (1966), *Casino Royale* (1967), *Take The Money and Run* (1969) sayılabilir (Girgus, 1997: 3).

1966 yılında *New Yorker*'da ilk hikâyesi yayınlanan Allen, 20 yıl boyunca *New Yorker* ve *Kenyon Review* için yazmayı sürdürmüştür. Altmışlı yılların sonunda *Don't Drink The Water* ve

Play It Again Sam isimli iki oyunu Broadway’de oynanır. 1977 yılına kadar birçok film yazar, yönetir ve oyunculuk yapar. 1977 yılında ise *Annie Hall* filmiyle dört Oscar, bir Altın Küre’nin yanında çeşitli ödüller kazanmıştır. Allen genellikle komedi filmleri yazıp yönetmiş, ancak zaman zaman *Interiors* (1978), *September* (1987) gibi dramalar da çekmiştir (Kapsis ve Coblentz, 2011: 238-240).

1980’li yıllara gelindiğinde, Amerika’da dönemin en meşhur *auteur* sinemacılarından biri de Woody Allen olarak görülmektedir. Eleştirmenlere göre 1977 yılında çektiği *Annie Hall*, onun *auteur* olarak nitelenmesini sağlayan ilk filmidir. Bu filmde Allen, önceki komedi filmlerinden ayrılan çok daha otobiyografik bir çalışmaya imza atmıştır. 1994 yılında çektiği *Bullets Over Broadway* filminin başarısından da anlaşılabileceği üzere Allen’ın filmleri 90’lı yıllarda da uluslararası boyutta geniş bir seyirci kitlesine ulaşmaya devam etmiştir (Gomery, 2008:544).

Woody Allen, uzun ve günümüzde de devam eden kariyeri boyunca sinema ve tiyatro alanında yazarlık, yönetmenlik ve oyunculuk yapmıştır. Çeşitli televizyon programları, gazeteler ve dergiler için hikâyeler, skeçler yazmış; bu yazdıkları çeşitli dönemlerde kitaplaştırılmıştır. Yaptığı çalışmalar yalnız Amerika’da değil, dünya çapında bilinmekte ve takip edilmektedir. Filmleri Cannes, Berlin ve Venedik gibi birçok farklı festivalde de gösterilmiş ve ödüller kazanmıştır.

Woody Allen’ın Bir ‘Auteur’ Olarak İncelenmesi

Elli yılı aşan uzun kariyeri boyunca onlarca filmi bulunan Allen’ı, *auteur* kuram çerçevesinde tüm filmleriyle detaylı bir şekilde incelemenin bu çalışmanın kapsamını aşacağı düşünüldüğünden, onu bir *auteur* olarak tanımlamamızı sağlayan öğeler seçilmiş; yönetmen, bu başlıklar üzerinden filmlerinden örnekler verilerek incelenmiştir. Böylece yönetmenin yıllar

içinde oluşturduğu mizah anlayışı, sıklıkla kullandığı konular, karakterler, mekânlar belirlenmiştir. Tüm bu öğeler Allen'ın yaşamı ve görüşleriyle ilişkilendirilmiş, yönetmenin filmle-
rinde hangi noktalarda kendi hayatından esinlendiğinin gö-
rülmesi amaçlanmıştır. Yönetmenin geniş filmografisinden
mümkün olduğu kadar fazla örnek verilmiş, onu özgün kılan
öğeler ön plana çıkarılmıştır.

Jenerik ve Müzik

Woody Allen, uzun yıllardır müzikle ilgilenmekte, 15 ya-
şından bu yana klarnet çalmaktadır. Ayrıca Allen, düzenli ola-
rak sahne alan bir caz grubunun da üyesidir (Kelly, 2011:23).
Onun hem dinleyici hem de icracı olarak müziğe olan bu ilgisi,
çektiği filmlere de yansımaktadır. Müzik, Allen filmlerinin
vazgeçilmez bir ögesi olarak görülebilir. Müzik öncelikle,
onun filmlerinin ayırt edici özelliği haline gelen giriş jenerik-
lerinde kullanılır. Bu jenerikler Allen'ın uzun sinema kariyeri
boyunca hemen her filmde değişmeden kullanılmıştır. Arka
planda müziğin çaldığı bu jeneriklerde, siyah ekran üzerine
beyaz harflerle yapımcı, filmin ismi, oyuncuların isimleri (al-
fabetik sırayla), kurgucu, görüntü yönetmeni vs. şeklinde fil-
min üretiminde pay sahibi olanların isimleri sıralanır. Bu
jeneriklerde kullanılan müzik, *Anything Else* (2003), *You Will
Meet A Tall Dark Stranger* (2010), *Blue Jasmine* (2013) filmlerinde
olduğu gibi genellikle caz türündedir. Ancak *Scoop* (2006), *Cas-
sandra's Dream* (2007) filmlerinde görüldüğü üzere klasik
müzik türünde de olabilir. Açılışlarda caz müzik kullanımı *S-
leeper* (1973), *Love and Death* (1975) gibi ilk dönem filmleri için
de sıklıkla geçerlidir. Filmin açılışında ilk karşılaşılan şey olan
jenerik ve müzik, yapısıyla seyirciye bir Woody Allen filmi iz-
leyeceğini haber vermektedir. Filmin kimin tarafından çekil-
diği bilinmese dâhi, giriş jeneriğinden filmin Allen'a ait oldu-
ğu çıkarımını yapmak hiç de zor değildir.

İlk dönem filmlerinde müzik, karakterlerin içine düştüğü komik durumlara bir eşlikçi olarak kullanılmaktadır. Woody Allen'ın salt güldürme amaçlı sahneler çektiği, fiziksel komedinin bolca kullanıldığı bu filmlerde, tıpkı Harold Lloyd gibi 1900'lerin başlarındaki komedyenlerin mizah anlayışı taklit edilmekte, müzik de bu sahnelerde eğlenceyi arttırıcı bir işlevde kullanılmaktadır. *Bananas* (1971) filminde, Fielding Mellish isimli karakterin bomba eğitimi aldığı sahne bir örnek olarak gösterilebilir. Mellish, ilk denemede bombanın pimini çeker ama yanlışlıkla pimi fırlatır ve bomba elinde patlar. Sonraki deneyinde ise bu kez pimi çektikten sonra bombayı fırlatmayı akıl eder, ancak bu sefer de pim elinde patlar. Bu sahnede çalan yüksek tempolu caz müzik, sahnenin fiziksel komedisine ve teatral yapısına katkıda bulunmaktadır.

Kaplan'ın da belirttiği gibi, Woody Allen filmlerinde daima güçlü bir müzikal kullanım bulunmaktadır. George Gershwin'in müzikleri, *Manhattan* (1979) filminde şehri tamamlayan bir öge konumundadır. *Crimes and Misdemeanors* (1989) filminde, cinayet sahnesinde kullanılan Schubert'e ait yaylı kuarteti, karakterdeki endişeyi ön plana çıkarmaktadır. *Hannah and Her Sisters* (1986) filminde kullanılan bir Bach konçertosu, bir sahnede ilk öpüşmeden önceki gerilimi vurgulamaktadır (Kaplan, 2011:217). Öpüşmeden sonra ise Hannah'nun dirseğinin plakçalara çarpmasıyla müzik ileri sarmakta, ortamdaki telaşı vurgulayacak (zira arkadaşları içeri girmek üzeredir) bir ritme ulaşmaktadır.

Cassandra's Dream filminin girişinde her zamanki jenerikle birlikte çalan müzik, pek de neşeli bir hikâyeye anlatılmayacağının ilk sinyallerini verir. Nitekim ilerleyen dakikalarda iki kardeş olan Ian ve Terry, içinde düştükleri durumdan kurtulmak için bir cinayet planı yaparlar. Cinayete teşebbüs ettikleri sahnede çalan yaylıların ağırlıkta olduğu müzik, iki kardeşin yapmak üzere oldukları eylemin kötülüğünü vurgulamakta ve ortamdaki tansiyonu daha da arttırmaktadır. *Vicky Cristina*

Barcelona (2008) filminin açılış jeneriğinde çalan müzik de hikâyenin geçtiği şehirle uyumlu bir şekilde seçilmiştir. Barcelona'da geçen bir aşk dörtgenini ele alan film boyunca kullanılan Juan Serrano, Paco de Lucia gibi flamenko müziğin önemli İspanyol temsilcilerinin parçaları, filmin tematik bütünlüğünü sağlayan etmenlerden biri olarak sayılabilir.

Filmlerinde kullanılan müzikler, genellikle yönetmenin Beethoven'dan Meredith Monk'a uzanan geniş kişisel plak arşivinden seçilmektedir. Filmi yaparken müzikleri seçmekten büyük bir haz duyduğunu belirten Allen, bunun film müziği yapması için birini çalıştırmaktan çok daha iyi olduğunu düşünmektedir (Kaplan, 2011:217). Yine de *The Purple Rose of Cairo* (1985), *Cassandra's Dream* (2007) gibi filmlerinde, hazırlanan orijinal müzikleri de kullandığı da olmuştur.

Mizah Anlayışı

Woody Allen'ın filmlerindeki kendine özgü mizah, onu diğer yönetmenlerden ayırabilmemize olanak sağlayan özelliklerinden biridir. Uzun kariyeri boyunca *Interiors* (1978), *September* (1987), *Another Woman* (1988) gibi birkaç filmi dışında her zaman komedi türüne dahil edilebilecek filmler çekmiştir. Yönetmenle özdeşleşmiş mizah anlayışının zaman içinde oluştuğunu ve olgunlaştığını söylemek yanlış olmaz. Zira Allen'ın son dönem filmlerindeki komedi anlayışıyla sinemaya ilk girdiği dönemki anlayışı arasında önemli farklar bulunmaktadır.

Amerikalı yönetmen, ilk zamanlarında daima daha fazla güldürmesi gerektiğini düşünmüş, bu yüzden filmlerinin Marx Kardeşler'inki gibi enerjik bir yapıda olmasını tercih etmiştir. Makal'ın da belirttiği gibi ilk dönem filmlerinde kendine özgü bir sinema anlayışı oluşturmak yerine izleyiciyi güldürmeyi hedeflemiş ve bu tutumu filmlerinde kendisini göstermiştir (Makal, 2017: 111-113).

Allen, günümüzde ise komedinin kendini göstereceği ala-

nun değiştiğini belirtmektedir. Chaplin ve Keaton gibi komediyenlerin, insanların somut engellerle karşılaştığı daha fiziksel bir dünyada film çektiklerini; bugün ise çatışmaların daha içsel, psikolojik olduğunu öne sürmektedir (Arnold, 2011: 35). *Take the Money and Run* (1969), *Bananas* (1971), *Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask* (1972) gibi ilk filmlerinde, Allen'ın mizahı da tıpkı Chaplin ve Keaton'ın filmlerinde olduğu gibi fiziksel komedi ögelerine dayanmaktadır. Örneğin *Bananas* filminde, Sylvester Stallone'nin de konuk oyuncu olarak yer aldığı metro sahnesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Allen'ın canlandırıdığı Fielding Mellish isimli karakter metroda oturmaktadır. İki serseri vagona girer ve etraftaki insanları rahatsız etmeye başlarlar. Korkudan titremekte olan Mellish, trenin durakta kapısının a ıldığı bir anda iki serseriye dışarı iter ve son anda kapanan kapı sayesinde kurtulur. Ancak tam arkasını dönüp sırtarak dışarı baktığında kapı yeniden a ılır ve serseriler tekrar içeri girer. Bu sahne, tıpkı sessiz sinema döneminin komedi filmlerinde olduğu gibi arka planda, komediyi destekleyecek hareketli bir müzikle birlikte kullanılmaktadır. *Sleeper* filminde, iki yüzyıl uykuda bekletilen Miles Monroe'nun doktorlar tarafından uyandırılma sahnesi de söz konusu fiziksel komediye verilebilecek örneklerden biridir. Doktorlar Miles'ı uyandırır, ancak Miles kendine gelememiştir. Öncelikle kendisine kaşıkla verilen yiyeceği ağzına koymak yerine yanındaki doktorların suratına yapıştırır. Sonrasında ise doktorlar kendisine adım atmasını gösterirler. Miles adım atmayı hemen öğrenir, ancak bu kez de adımlarını  ne değil geri doğru atmaya başlar.

Allen ilk yaptığı filmlerin komik olması için telaşa kapıldığını belirtmektedir. O filmleri yaparken tek düşündüğü, ortaya komik bir film çıkarmaktır (Halberstadt, 2011: 46). Ancak yönetmenin mizah anlayışı zamanla olgunlaşır ve salt fiziksel şakalardan uzaklaşmaya başlar. Bu değişimin dönüm noktasının *Love and Death* (1975) filmi olduğu söylenebilir. Bu filmle

birlikte Allen'ın mizahu, sakar karakterin fiziksel komikliklerinden ziyade, nevrotik karakterlerin düşünsel sorgulamalarında kendini göstermeye başlamıştır.

Tanrı, Yaşam ve  l m

Yeni bir üslup yaratmak,  ıgır a mak gibi amaçları olmadığını, tek istediğinin insanları güldürmek olduğunu söylese de (Carroll, 2011: 8), Allen'ın filmlerinde bundan çok daha fazlası bulunmaktadır. Onun filmleri (fiziksel şakaların ağırlıkta olduğu ilk dönem filmlerini bir kenara ayırırsak) daima düşünce ve felsefeyle i  i e olmuştur.

Allen'ın filmlerinde ahk m kesen ve kesin konuşan bir üsluba pek sık rastlanmaz. Çeşitli felsefi soruların ilgisini çektiğini söyleyen yönetmenin filmleri, kafa karışıklığı ve sorularla doludur (Ciment ve Tobin, 2011: 162). Kendini tüm bu anlamsız evren içinde anlam arayışında olan "entelektüel komedyen" olarak tanımlamaktadır (McCann, 1992: 3). Allen, kendisi için hayattaki en önemli meselelerin Tanrı'nın varlığı ve ölüm gibi meseleler olduğunu belirtmektedir (Kelly, 2011: 28).

Love and Death (1975) filminin ana karakteri Boris,  ocukluk yıllarının gösterildiği bölümde Peder Nicolai ile konuşmaktadır. Peder Nicolai, Boris'e Tanrı'nın varlığını ve k inatı anlatmakta, Boris ise Spinoza'nın fikirleriyle ona karşı çıkmaktadır. Başka bir sahnede ormanda yürüyen Boris,  l m'le karşılaşır ve ona ölümden sonra ne olduğunu, cehennemi, Tanrı'nın varlığını ve kadınları sorar. Allen, genellikle daha ciddi diyalogların konusu olan Tanrı'yı ve ölümü, bir mizah malzemesi olarak kullanmaktadır. Yine de filmde komik olma çabasının  ne çıktığı bir "skeç" havası kendini hissettirmektedir. Bu hava *Annie Hall* filmiyle dağılacaktır.

Allen, kendisinin en fazla ilgilendiği alanın varoluşsal meseleler olduğunu dile getirmektedir. İnsanın neden burada olduğu, hayatın amacının ne olduğu gibi sorular, manevi

arayışlar onun düşünce dünyasının odağında bulunmaktadır (Halberstadt, 2011: 41). Allen'in oluşturduğu dünyalarda Tanrı yoktur ve dolayısıyla sabit değerlerden de söz edilemez. Onun pesimist karakterleri yaşamın tesadüflerden oluştuğunu ve varoluşun kaçınılmaz son olan ölüm karşısında anlamı olmadığını düşünmektedirler (Hettich, 2018: 75). *Annie Hall* filmi bu noktada önemlidir. Zira yönetmen, bu filmle birlikte önceki filmlerindeki nispeten yapay duran komediyi, daha derinlikli karakterlerle arka planı olan bir hikâyenin içine yerleştirir. Bu film aynı zamanda karamsar yönü ağır basan kahramanıyla öncekilerden daha "ağır" bir atmosfere sahiptir. (bu atmosferin oluşmasında "*the prince of darkness*" olarak anılan görüntü yönetmeni Gordon Willis'in etkisi büyüktür). Komedyen Alvy Singer'in öyküsünün anlatıldığı filmde, daha sonra da Allen filmlerinde sıklıkla göreceğimiz Tanrı, evren, ölüm gibi temalar üzerinden oluşturulan mizah yoğunluktadır. Örneğin, ilkokula giden küçük Alvy depresyona girmiştir. "Evren genişliyor" der annesinin onu götürdüğü psikoloğa, "evren her şeydir ve eğer genişliyorsa, bir gün parçalanır ve her şey biter" "Bunun seninle ne ilgisi var," diye cevap verir annesi, "sen Brooklyn'desin ve Brooklyn genişlemiyor"

Woody Allen, filmlerinde belli tip insanlarla ve sorunlarla ilgilendiğini kabul etmekte, asıl ilgilendiği şeyin manevi boşluk sorunu olduğunu belirtmektedir (Cmaplin, 2011: 72). Filmlerinde de bu boşluğa ve varoluşa ilişkin sorular, karakterlerin zihnini devamlı meşgul eder. Örneğin *Anything Else* filminde Jerry, "eğer hayat anlamsızsa yaşamayı neden seçiyoruz?" diye sorar. İnsanoğlunun umudun ve Tanrı'nın olmadığı evrendeki kaderi, acıları ve yalnızlığı üzerine bir roman yazmak istemektedir. *Irrational Man* (2015)'de felsefe profesörü Abe, öğretmen olmanın, okulların, öğrencilerin, genel olarak hayatın ve varoluşun anlamını sorgulamaktadır.

Allen, kendisini daima karamsar biri olarak görmektedir. Bu tutum yaptığı şakalara da yansır: "Size bırakacak olumlu

mesajlarım olsun isterdim. Yok. İki olumsuz mesaj alır mısınız?” (Lahr, 2011: 201). *Whatever Works* (2009) filminde Boris, hayatın tam bir kâbus olduğunu ve insanların bu kâbusu daha da kötüleştirdiğini düşünmektedir. Daima yaşamının kötü yönlerini gören, tam anlamıyla karamsar bir bakış açısına sahiptir. Bir akşam evinde “ölüyorum” diye çılgılık atmaya başlar. Karısı korkup ambulansı aramak için yanına geldiğinde “hayır” der, “bu gece değil ama bir gün öleceğim, bu kabul edilemez!”. Başka bir sahnede Boris kâbus görür ve Melody’nin yanına gelir. Oldukça gergin ve heyecanlı olan Boris, televizyonda Fred Astaire’in bir filmini görür ve sakinleşir. Bu sahne, Allen’in yaşamın ve gerçekliğin acımasızlığına dair görüşüne iyi bir örnektir. İnsanların gerçekliği çok fazla kaldırmayacağını ve her zaman gerçeklikle mücadele ettiğini söyleyen, Ingmar Bergman’ın veya Louis Armstrong’un dünyalarını gerçekliğe tercih ettiğini belirten yönetmenin (Lahr, 2011: 173) bu görüşleri, söz konusu sahneyle tam bir uyum içerisindedir.

Karakterler ve İlişkiler

Yetmişli yılların ortalarında, Allen’in filmleri çağdaş Amerikan yaşamıyla git gide daha çok ilgilenmeye başlamış, karakterler gittikçe daha fazla tatminsiz hale gelmişlerdir. Daha iyi şakalar yapabilmek, daha iyi seks yapabilmek, kendilerine daha iyi bir dünya görüşü bulabilmek ve daha büyük filmler izlemek istemektedirler. Allen’in filmlerinde karakterler, hayatlarında eksik olan ama ne olduklarını bilmediği bir parçayı aramaktadırlar (McCann, 1992: 3).

Ne yapacağını tam olarak bilemeyen, devamlı kaygılı bir arayış içinde olan karakterlerin, nevrotik davranışlar sergilediği sıklıkla görülebilir. *Annie Hall* filmindeki seksle, hayatla, ölümle, Yahudilikle ilgili takıntıları olan Alvy Singer, bu karakterlerin en bilinenlerindendir. *Whatever Works* filminde,

anksiyete ataklarıyla mücadele eden, geceleri kâbuslarla uyanan ve tüm bu kaygısını sarkastik bir üslupla kapatmaya çalışan Boris, Allen'in bu türdeki karakterlerine başka bir örnektir. *To Rome With Love* (2012) filminde yönetmenin kendisinin oynadığı Jerry, tipik takıntılı ve kaygılı Woody Allen karakterlerindendir. *Deconstructing Harry* (1997) filminde belki de hiç doğmamanın en iyisi olduğunu düşünen ve depresyon ilaçları alan Harry Block, *Anything Else*'de psikanaliz tedavisi gören Jerry gibi örneklere de sıklıkla rastlanmaktadır.

Kadın erkek ilişkileri, Allen'ın filmlerinde daima tekrarlanan bir konudur. Karakterler hemen hiçbir zaman yaşadıkları ilişkilerden ve verdikleri kararlardan emin değildirler. Daima daha iyisini ve güzelini bulduklarını sanarak başkalarına âşık olurlar. Bu da aldatmayı veya ayrılığı beraberinde getirir.

Hannah and Her Sisters filmi, Elliot'ın karısının kız kardeşi Lee'ye âşık olmasıyla başlayan bir hikâyeyi anlatır. *Match Point* (2005) filminde Chloe ile birlikte olan Chris, Nola'yla karşılaşır ve ona âşık olur. *To Rome With Love* filminde genç mimar adayı Jack, sevgilisi Sally ile birlikte yaşamaktadır. Sally'nin Amerikalı arkadaşı Monica onların yanına tatile gelir ve Jack, Monica'ya âşık olur. *Husbands and Wives* (1992) filminde arkadaşları Jack ve Sally'nin ayrılık haberini alan Gabe ve Judy, bu karara çok şaşırsalar da onların da birliktelikleri çok iyi gitmemektedir. Gabe, okuldaki bir öğrencisine, Judy de işyerine yeni gelen iş arkadaşına karşı bir şeyler hissetmektedir. *Anything Else* filminde Jerry, kız arkadaşı Brooke'la sorunsuz bir ilişki yürütmektedir. Ancak Amanda'yla tanışır ve onun için Brooke'u terk eder. Sonrasında ise başka biriyle yakınlaşan Amanda, Jerry'den ayrılacaktır. *Everyone Says I Love You* (1996) filmi de Allen'ın ilişki ağlarıyla örülü filmlerinden biridir. Bir yazar olan Joe, kız arkadaşı tarafından terk edilir. Hiçbir zaman gerçek aşkı bulamayacağını düşünürken Venedik'te Von isimli bir kadınla karşılaşır ve ona âşık olur. Öte yandan Holden'la evlilik hazırlığında olan Skylar ile hapisten yeni çıkan Charles

arasında bir yakınlaşma başlar. *You Will Meet a Tall Dark Stranger* filminde mutsuz bir evlilik yaşayan Sally ve Roy, başkalarına aşık olurlar. Bütün bu aşklar, ayrılıklar son tahlilde kesin bir tatmin veya mutlu bir sonu beraberinde getirmez. Yapılan tercihlerin doğruluğundan emin olmak mümkün değildir. Allen'in karakterleri, zaman zaman gerçek aşkı ve mutluluğu bulduklarına dair geçici bir coşkuya kapılırlar da çoğunlukla ya yanıldıklarını anlarlar, ya da akılları yanılıyor olma ihtimallerinde kalır.

Woody Allen filmlerinde karşımıza sık sık Yahudi karakterler veya bu konuda yapılan şakalar da çıkmaktadır. *Sleeper* filminde Miles'in kıyafet almak için gittiği terzinin adı Ginsberg & Cohen'dir. İçeride ise karşısına kafalarında küçük şapkalar olan robot Yahudi terziler çıkar. *Annie Hall* filminde Alvy arkadaşına, kendisine çaktırmadan "Yahudi" dediğini düşündüğü insanları anlatır. Yemeğe gittiği bir evde Yahudi düşmanı olduğunu düşündüğü yaşlı bir kadının kendisini haham kılığında gördüğünü hayal eder. Yine Yahudi bir komedyenin ana karakter olduğu *Anything Else*'de de tıpkı Alvy gibi paranoyakça davranan David, yanından geçen birinin kendisini görünce "tüm savaşları Yahudiler başlattı" dediğini iddia eder. Başka bir sahnede silah kullanmayı öğrenmeye çalışan Jerry'ye kimden korunmaya çalıştığı sorulduğunda, "hırsızlardan, tecavüzcülerden ve Gestapo'dan" şeklinde yanıt verir. Bu konunun en geniş kapsamlı yer aldığı film ise 1987 tarihli *Radio Days*'dir. 1930'lu yıllarda New York'ta yaşayan kalabalık bir Yahudi ailenin hayatının anlatıldığı film, Allen'in çocukluğundan da izler taşımaktadır.

New York - Şehirler ve Mekânlar

Woody Allen, doğduğundan beri New York'ta yaşamaktadır ve şehre ciddi bir tutkuyla bağlıdır. Şehri kolay kolay terk etmeyen Allen, Texas ya da Montana gibi bir yere gitmeyi ve

orada haftalarca kaldığını düşünemediğini söylemektedir. Şehri romantize ettiğini itiraf etse de çektiği filmlerle Woody Allen'a ait bir New York imgesinin oluştuğu ortadadır. Onun filmlerinde yansıtılan New York, şehrin belli bölümlerinden oluşmaktadır. Hikâyelerin çoğu Yukarı Doğu Yakası'nda, East River yakınlarındaki ağaçlıklı yollarda geçmektedir. Örneğin *Annie Hall* filminde Annie'nin dairesi Yukarı Doğu Yakası'ndaki 70. Cadde'de bulunmaktadır (Klein, 2011: 100-106).

New York'u tükenmez bir kaynak olarak görse de Allen, şehrin kanun ve düzenintam olarak sağlanamadığı şimdiki hâlden memnun değildir (McGrath, 2011: 144-154). Filmlerindeki New York'un ise olmasını istediği New York olduğunu belirtmektedir. *Manhattan* filmini çekerken kenti romantize eden mekânlar bulmaya çalıştıklarını ve çok zorlandıklarını söyler. Yine de filmlerindeki şehir son derece romantiktir. Örneğin *Hannah and Her Sisters* filminde Central Park, normalde olduğundan çok daha temiz ve çekici görünmektedir (Klein, 2011: 109).

Woody Allen, hayatının büyük bölümünü New York'ta, Manhattan Adası'nda geçirmiştir. Kendi yaşadığı bölgeye ve şehre olan sevgisi, filmlerinde şehri mümkün olduğunca temiz, güzel ve romantik yansıtmasına sebep olmuştur (Klein, 2011: 101,102). *Manhattan* filminin girişinde Isaac karakterinin New York üzerine yaptığı konuşma, yönetmenin şehir hakkındaki düşüncelerini ve onu romantize etme çabalarını özetler niteliktedir. Şehir üzerine fikirlerini toparlamaya ve etkileyici bir şekle sokmak isteyen Isaac, devamlı denemeler yapıp başa dönmektedir. Bu konuşmada şehir; kalabalığı, gü-rültüsü, suçları, kirliliğine rağmen övülmekte, New York'un her zaman onun şehri olduğu sonucuyla konuşma sona ermektedir. Filmdeki karakterin görüşünün Allen'ın kendi görüşleriyle de örtüştüğü açıktır.

Allen'ın filmlerinde şehirler, genellikle mümkün olan en güzel, en romantik yönleriyle gösterilir. Örneğin, tıpkı *Man-*

hattan filminin girişi gibi *Midnight in Paris* (2011) filminin girişi de şehre bir övgü niteliğindedir. Film girişinde Paris'in parkları, en temiz, en düzenli yolları ve sokakları, baştan sonra şehrin en güzel yerlerinden oluşan görüntülere yer verilmiştir. Öte yandan filmin hikâyesi de Paris'e özgü bir hikâyedir. Filmde, Paris'te 1920'lerde yaşamak isteyen Amerikalı bir yazarın, gerçekten o döneme gitmesi ve şehirde yaşayan sanatçılarla tanuşması anlatılmaktadır. Bu yönüyle film, içeriği ve karakterleri açasından yalnızca Paris için tasarlanmuştur. Söz konusu iki film gibi *To Rome With Love* filmi de (daha kısa olsa da) benzer bir aılışla başlar. Kamera, Roma'nın en güzel meydanlarından birinde dolaşır, tarihi caddelerden geçer ve filmin geçeceği şehrin güzelliğini (ve kimliğini) ilk planlarda bize gösterir.

Londra'da çekilen *Match Point* filminde şehir, tıpkı diğer birçok Allen filminde olduğu gibi en güzel yönleriyle gösterilmektedir. Filmin başlarında maddi durumu çok da iyi olmayan Chris'in yaşadığı ufak tefek zorluklar gösterilse de bunlar ön planda değildir. Ön planda olan şehrin şık mekânları, geniş parkları, sergileri ve galerileridir. Bu mekânlar; yani temiz ve yeşil sokaklar, kafeler, restoranlar, parklar yönetmenin hemen her filminde kullanılmaktadır. Daha erken dönem filmlerinden *Annie Hall* ve *Manhattan*'da, sonrasında *Husbands and Wives*, *Crimes and Misdemeanors*'da, ya da *Mighty Aphrodite* (1995), *Anything Else*, *Whatever Works* gibi filmlerinde aynı tanıdık mekânlara rastlamak mümkündür.

Film Üzerindeki Hâkimiyeti

Woody Allen, *auteur* bir yönetmende görebileceğimiz gibi, filmlerin bütün denetiminin kendisinde olduğunu söylemektedir. Senaryosunu onaylayacak kimse yoktur, filmin son montajını kendisi çıkarmaktadır, istediği oyuncularla çalışabilmektedir (Kelly, 2011: 11). Bütün süreç onun istediği şekilde

işlemekte ve böylece yapmak istediği bütün filmleri yapabilmektedir. Hatta Allen, yapımlarının kontrolü tamamen kendinde olmasa film yapmayı bırakmış olacağını da belirtmektedir (Lahr, 2011: 182-184). Anlatmak istediği hikâyeyi istediği şekilde anlatabilmesini sağlayan söz konusu kontrol, filmlerinde onun özgün sesinin görülmesini daha da kolaylaştırmaktadır.

Allen, yaratıcı özgürlüğünü koruyarak devamlı üretim halinde olmasının sebebini ekonomik sebeplerle ilişkilendirmektedir. Bütçesinin çok yükselmesine izin vermeyen yönetmen, düzgün işleyen bir yapım sürecini kontrol etmektedir. Onun filmlerindeki yapımcılar genellikle dağıtım-gösterim ilişkileriyle ilgilenmektedirler. Projenin başından beri süreci kontrol eden Allen, projenin daima kendi kontrolünde kalmasını sağlamaktadır (Ciment ve Tobin, 2011: 165-167). Bir filmin üretiminde yaratıcı özgürlüğü olumsuz anlamda en çok etkileyen unsurlardan biri olan film bütçesi, yönetmenin yıllar içinde kurduğu düzen sayesinde onun için herhangi bir problem yaratmamaktadır.

Allen'ın da belirttiği gibi film, genellikle tam olarak senaryoya benzememektedir. Örneğin aynı sahneyi Allen, Bergman ve Fellini bambaşka çekecektir (Moss, 2011: 62). Allen'ın belirttiği bu fark tam da auteur kuramının öne sürdüğü farktır. Bir film oluştururken yönetmen, filmin oluşumuna kendinden bir şeyler katarak özgün üslubunu yaratmakta ve bu belirgin üslup onu diğerlerinden ayırmaktadır. Bergman ve Fellini'nin filmleri gibi Allen'ın filmleri de kendine özgü filmlerdir.

Auteur kuram üzerinden yapılan eleştirilerde, tıpkı bir romanda yazarın yaptığı gibi, esere imzasını atan kişinin sinema alanında yönetmen olduğunu ortaya çıkarmak amaçlanmaktadır (Özden, 2000: 108). Bu roman ve yazar benzetmesini Woody Allen da kullanmaktadır. Filme romansı bir tarzda yaklaşmayı sevdiğini belirten Allen, her zaman "filmle yazı-

yormuş gibi” hissettiğini söylemektedir (Björkman, 2011: 134). Onun bu yaklaşımı, kendini ve isteklerini filme yansıtmasını, böylece *auteur* bir yönetmen olarak anılmasını sağlayan etkenlerden biridir.

Sonuç

Bu çalışmada, *auteur* kuram üzerinden Woody Allen’ın filmografisi ele alınmıştır. Altmışlı yıllardan başlayıp günümüze dek gelen uzun kariyeri boyunca onlarca film çeken Allen’ın, *auteur* olarak tanımlanabilecek bir yönetmen olduğu varsayımından hareket edilmiştir. Bu varsayım, Allen’ın çektiği filmler üzerinden incelenmiştir. Öncelikli olarak *auteur* kuram tanımlanmış, sonrasında Woody Allen’ın hayatı kısaca anlatılmış, ardından da seçilen başlıklar üzerinden yönetmenin filmleri incelenmiştir.

Birinci bölümde *auteur* kuramın ortaya çıkış süreci ve özellikleri açıklanmıştır. *Auteur* kuramın kökleri, Alexandre Astruc’ün 1948 yılında ortaya attığı *caméra-stylo* (kamera-kalem) düşüncesine dayanmaktadır. Sonrasında ise François Truffaut, Jean-Luc Godard, André Bazin gibi çeşitli Fransız yönetmen ve eleştirmenlerin katkılarıyla kuram gelişmiştir. Bu noktada *auteur* kuram üzerine yazdığı makalelerle Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris’in de kurama katkıları göz ardı edilmemelidir. Bu kuramla birlikte *auteur* olarak tanımlanan yönetmenlerin kendilerine özgü, onların düşüncelerini ve kişiliğini yansıtan filmlere imza attıkları düşüncesi oluşmuştur. Söz konusu yansımanın mümkün olabilmesi için ise yönetmenin filme, üretim sürecinin başından sonuna kadar hâkim olması gerekmektedir. Böylece yönetmenin kendisini eserine tam olarak yansıtabilmesi mümkün olacaktır.

İkinci bölümde öncelikle, Woody Allen’ın sinemaya girdiği dönem olan altmışlı yıllarda sinemanın genel durumu ele alınmıştır. Bu yıllarda Fransa’da Yeni Dalga, İngiltere’de Özgür

Sinema gibi birçok yeni akım ortaya çıkmış, sinema alanında önemli değişimler ve yenilikler gerçekleşmiştir. Yaşanan değişimler, yeni yönetmen kuşaklarının ortaya çıkmasına da vesile olmuştur. Allen'ın böyle bir ortamda film yapmaya başlamasının onun yaratıcı özgürlüğü adına önemli bir şans olduğu açıktır. Amerikalı yönetmen, böylece yapmak istediği filmleri kendine özgü tarzıyla yapmak konusunda daha rahat davranabilmiştir.

İkinci bölümde ayrıca Woody Allen'ın hayatı, belli başlı noktalarıyla ele alınmıştır. Çocukluk yıllarından beri sinemaya ilgi duyan Allen, kısa skeçler yazarak başladığı kariyerinde komedyenlik ve oyunculuk yaptıktan sonra yönetmen olarak hızla ilerlemiştir. Bu bölümde ayrıca yönetmenin hayatıyla filmlerinin birçok noktada yakın ilişkide olduğu görülmüştür. Örneğin Yahudi kökeni, yaşadığı şehir olan New York, müzik tutkusu gibi kendi yaşamından birçok öge, filmlerinde de bulunmaktadır.

Üçüncü bölümde Woody Allen'ın bir *auteur* olduğunun belirlenebilmesi için onun filmlerinde kullanılan ve ona *auteur* kimliğini kazandıran ögeler belirlenmiş, bu ögeler başlıklara ayrılarak yönetmenin filmleri üzerinden incelenmiştir. Bu başlıklar şu şekildedir: -Jenerik ve müzik, -Mizah anlayışı, -Tanrı, yaşam ve ölüm, -Karakterler ve ilişkiler, -New York-şehirler ve mekânlar, - Film üzerindeki hâkimiyeti. Allen, yetmişli yılların başından bu yana neredeyse her yıl bir film çekerek istikrarlı bir üretim temposu tutturmuş, elliye yakın filmde yönetmenlik yapmıştır. Dolayısıyla bu bölümde tek tek filmleri üzerinde durulmamış, yönetmenin filmografisinden, seçilen başlıklara uygun filmler örnek olarak kullanılmıştır.

Woody Allen'ın bir *auteur* olarak tespit edilmesinde öncelikli etken, onun çektiği filmler üzerindeki hâkimiyeti olmuştur. Çektiği bütün filmlerin aynı zamanda senaryosunu da yazan yönetmen, filmlerin oyuncu seçiminden son kurgusuna

kadar bütün aşamalarında söz sahibidir. Dolayısıyla işini nasıl yapmak istiyorsa o şekilde yapabilmekte, filmlerine tıpkı bir yazar gibi kendi istediği biçimi verebilmektedir. Başlıklarla incelenen, filmlerinde kullandığı temaların çoğu kendi hayatıyla doğrudan ilişki içerisindedir. Yaşamakta olduğu ve çok sevdiği New York şehri, filmlerinde daimi bir dekor gibidir. Caz müziğe olan tutkusu ise filmlerinde kullandığı müziklerde kendini göstermektedir. Tanrı ve ölümle ilgili düşünceleri, filmlerindeki karakterlerin düşünce yapılarını da etkiler; zaman içinde kendine özgü bir mizah anlayışı geliştirmiş, bu belirgin mizah anlayışını ilişkiler üzerine, Yahudi kimliği üzerine, yaşam ve ölüm gibi ciddi meseleler üzerine kurmuştur.

Woody Allen filmlerinde tekrarlanan öğeler, yönetmene ait imzayı tanımayı kolaylaştırmaktadır. Bir filmin onun elinden çıktığını anlamak için kısa bir süre izlemek yeterlidir. Onun sineması güzel sokakları ve parklarıyla büyük şehirlerin, özelde New York'un, yaşamla ilgili soruları olan karamsar ve nevrotik karakterlerin, kolayca başkasına âşık olan kafası karışık ve mutluluğu arayan sevgililerin sinemasıdır. Bu yönleriyle Allen, uzun yıllardır üretim yaptığı sinema alanında kendine has bir üslup oluşturmayı başarmış *auteur* yönetmenlerden biridir.

2. BÖLÜM

BOLLYWOOD'UN EN KLASİK FİLMİ "HUM AAPKE HAIN KOUN..!" FİLMİNDE AŞK VE EVLİLİK KAVRAMLARININ TOPLUMBİLİMSEL İNCELEMESİ¹

Begüm Erkan²

Özet

Dünyanın en büyük sinema endüstrilerinden olan Bollywood, kendi kültüründen yoğun olarak etkilenip beslenir. Çünkü Hint sinema izleyicisi beyazperdede kendini görmek ister ve kendi sinemasının pazar payı %95 olan bu endüstri için seyircisinin görmek istediğini vermek en temel kuraldır. Seyircinin perdede görmek istediği kendi kültürü yani Hint kültürü ise karışık ve çok kapsamlı bir kültür olsa da temelde beslendiği yer Hinduizm'dir. Çünkü "*Hindistan her şeyden önce Hindu'dur*" Hinduizm'i sadece bir inanç olarak düşünmek, geniş bir mitolojiye ve felsefi düşünceye sahip bu kavrama haksızlık etmek demektir. Hinduizm bir kültür, bir yaşam biçimidir. Bugün Bollywood denildiğinde akıllara gelen romantik aşk filmlerinin kaynağı da Hinduizm'e dayanır. Hindistan kendi kültürü içinde büyük önem verdiği aşk kavramını, Bollywood'da çokça kullanmaktadır. Sinema perdesinde kendini görmek konusunda hassas olan Hint seyircisinin kendi kültüründeki aşk ve aşkın devamı olarak kabul edilen evlilik kavramlarını, kendi sinemasında da araması oldukça doğaldır.

1- Bu makale, 2017 yılında Prof.Dr. Esra Biryıldız danışmanlığında, Begüm Erkan tarafından yazılmış olan "Bollywood'da Aşk ve Evlilik Temsilleri" adlı yüksek lisans tezinin bir bölümünden türetilmiştir.

2- Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, RTS Anabilim Dalı, Sinema Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi.

Yapılan bu çalışma Toplumbilimsel Araştırma Yöntemi izlenerek yapılmış bir çalışma olup, aşkın Hinduizm içindeki yeri, toplumun aşka ve aşkın tamamlayıcısı olarak görülen evlilik kavramına verdiği değer ve bu kavramlar Box Office India verilerine göre hazırlanmış olan “*Top Hits All Time*” listesinin ilk sıradaki 1994 gösterim tarihli Salman Khan’ın başrol olduğu “*Hum Aapke Hain Koun..!*” filminde detaylı olarak incelenmiştir.

Sonuç olarak; Bollywood’un en çok izlenen bu filmdeki aşk ve evlilik kavramlarının varlığı ve sunuş biçimleri filmin kültürel öğelerden beslenmiş olduğunu gösterirken sinemanın toplumun bir yansıması olduğu fikrini de pekiştirir.

Anahtar Kelimeler: Hum Aapke Hain Koun, Aşk, Evlilik, Toplumbilimsel Analiz.

Giriş

Sinema; *güzel sanatların dalı olarak yansıtılmaya uygun olan filmleri gerçekleştirme ve yaratma sanatı, beyaz perde, yedinci sanat* (Türk Dil Kurumu)'tır. Sinema her sanat dalında olduğu gibi toplumun kültüründen ve içinde olduğu toplumdaki asla ayrı düşünölemeyecek bir sanattır. Toplumun geleneklerinden, kültürel değerklerinden ve hatta inanışlarından yoğun bir biçimde etkilenir, beslenir. Fakat günümüzde dünya sinemalarına tek tek bakıldığında hepsinde Hollywood etkisini görmek mümkündür. Bu durumdan sıyrılıp kendi tarzını ve adını korumayı başarmış, Hollywood'dan sonra en büyük endüstriyi oluşturmuş bir ölke olarak Hindistan, tüm bu genellemelerin dışında kalır.

"Bollywood" olarak dünyada ikinci sırada yer alan bu endüstri ölkenin kültürünü, geleneklerini ve gündelik yaşamdaki olağan durumları seyircisine net olarak gösterir. Öyle ki Hint filmleri arasında Hindu geleneklerinin yer almadığı Avrupalı veya Hollywood gelenekleriyle donatılmış bir film bulmak neredeyse imkansızdır. Çok zengin bir kültüre sahip olan Hindistan'da sinema yapımcıları hedef kitle olarak yalnızca kendi ulusunu ve Hint kökenli Avrupalılarla Amerikalıları hedef almaktadır. Çünkü büyük bir endüstri olmasına rağmen kendi insanı sayesinde ayakta kalmaktadır. Dünyada kendi sinemasının pazar payı %95 olan tek ölke Hindistan'dır ve sinemaya gitmek büyük bir yoksulluğun bulunduğu bu ölke-
deki tek eğlence aktivitesi olarak da görölmektedir. Kendi insanını hedef kitlesi seçmiş olan Bollywood, Hinduizm inancından doğan derin ve köklü kültüründen çokça beslenmektedir. Çünkü hedef kitlesi tarafından kabul gören, istenen, beklenen budur. Hint toplumu beyaz perdede kendini izlemek kendinden bir parça görmek istemektedir. Kendi hayat biçimlerini ve kültürlerini izlemekten büyük keyif duymaktadırlar. Bu sebepten de filmlerde kültüre ve geleneklere dair çok şey

görülür. Hinduizm de bu kültürün en temel taşlarından biridir. Hinduizm inancına bir din değil bir kültür, bir yaşayış biçimi olarak yaklaşıp incelemek daha doğru olur.

Hinduizm sadece bir inanış biçimi değil bir hayat tarzıdır (Dinler Kitabı, 2014: 90-91). Hindistan’da yaşayıp Hint toplumuna mensup olan her insan inanışı ne olursa olsun Hinduizm’den izler taşımaktadır. Aynı tanrılara inanmasalar dahi ortak bayramlar kutlamakta ve ortak festivallerde eğlenmektedirler. Tüm bu sebeplerden ötürü Hinduizm’i asla tek başına bir din olarak ele almak doğru olmaz. Hinduizm, Hinduluk, Hindistan kültürünü de yansıtan Hint toplumunu tek bir şemsiye altında toplayan geniş kapsamlı bir kelimedir (Kaya, 2011: 7-10).

Hinduizm çok geniş kapsamlı bir kavram (Kaya, 2011: 8) olduğu için yapılacak bu çalışmada sadece, Hint kültürü içinde oldukça önemli bir yere sahip, Hint insanı ve Hinduizm için de bir o kadar önemli olan “aşk” ve “evlilik” kavramları ele alınacak ve günümüzde Bollywood’un simgesi haline gelmiş olan romantik aşk filmlerinin kaynağını Hint kültüründen aldığı kanıtlanmaya çalışılacaktır. Box Office India verilerine göre hazırlanmış olan “*Top Hits All Time*” listesinin ilk sıraya yerleştirdiği 1994 gösterim tarihli Salman Khan’ın başrol olduğu “*Hum Aapke Hain Koun..!*” (Box Office India) filmi toplumbilimsel yaklaşım yöntemiyle analiz edilecektir.

Teori: Toplumbilimsel Yaklaşım

Filmler üretildikleri ülkelerin kültürlerine göre değişiklik gösteren, toplumun yansıması yapıtlardır. Toplumbilimsel yaklaşımla bir filmi incelerken öncelikle bilinmesi gereken şey bu sebeple incelenecek olan filmin ülkesinin kültürüdür (Corrigan, 2015: 127-128). Çünkü kültür kendini filmler aracılığıyla yeniden üretir ve geleceğe taşınır. Bu açıdan bakıldığında film, “*kendi kendine konuşan kültür*” (Özden, 2014: 160)dür.

Toplumbilimsel yaklaşımla film analizi yönteminde ele alınan film, toplumsal bir olgu olarak ele alınır ve analiz edilirken filmde yaratılan dönemin toplumsal boyutlarının ne kadar yansıtıldığı veya yansıtılmadığı aranır. Araştırmacı, filmin içindeki karakterler, olaylar, mekan, sorunlar ve çözümleri toplumun kültürü kapsamında incelenip toplumun ne yönünü nasıl yansıttığı ve bunun yaşayan toplumla örtüşüp örtüşmediğini saptar. Bunu yaparken de çeşitli sorulara cevaplar verir; “1. Belli bir film neden o kadar popüler olur? 2. Bir filmin halk nezdinde başarılı olmasında altta yatan nedenler nelerdir? 3. Toplum belli bir filminden nasıl etkilenir? 4. Filmler seyircinin hakkında bize neler söyleyebilirler?” (Biryıldız, 2013: 53-55). Araştırmacı bu cevapların hepsini filmin içinde bulabilmektedir.

Sinema ile içinden çıktığı toplum arasındaki ilişkisi çok sıkı örülüdür. Sinema bir toplumu, içinde yaşadığı dönemle birlikte doğrudan yansıtır ve o toplumun kültürünü geleceğe yönelik olarak da şekillendirir. Kültür, yaşayan canlı bir kavramdır. Bu sebeple de devamlı değişim ve gelişim içindedir. Bir film toplumun sahip olduğu kültürü geleceğe taşıyabilme gücüne sahip olduğu içindir ki gelecekte var olacak kültür yapısını belirleyen en önemli unsurlardan biridir.

Toplumbilimsel yaklaşımda film, bir toplumbilimci gibi ele alınıp, toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü, yansıtan bir kültür ürünü olarak değerlendirilir. Bunu yaparken önemli olan şey incelenecek olan toplumun iyi şekilde tanınması ve öğrenilmiş olmasıdır. Filmin içinde yer alan olayların, karakterlerin toplumun hangi yönünü yansıttığı, kültür içindeki hangi öğeleri ön plana çıkardığı, hangi kültürel motifleri referans gösterdiği toplumbilimsel yaklaşımın incelediği başlıca konulardır (Berger, 1996: 91-96).

Hinduizm’in yalnızca bir inanış değil, bir yaşam biçimi ve bir kültür olarak Hint toplumundaki etkileri ve izleri önemli-

dir. Aşk kavramına ve evlilik kurumuna ilişkin anlamlandırmalar ve toplumsal pratikler de bu inanç ve kültürden beslenmektedir. Bu bağlamda çalışmamız, Hinduizm'in felsefi-tarihsel tartışmasını yapmaktan ziyade, aşk ve evlilik kavramlarıyla olan kültürel ilişkisini araştırmıştır. Elbette Hint toplumunda kast sistemi tarihsel düzlemde önemli olup günümüzde de izleri devam etse dahi resmi olarak Hindistan'da 1975 yılında kast sistemi kaldırılmıştır. Ancak yasal düzenlemelerle kast sistemi kalksa bile kültürel düzlemde etkileri devam etmektedir. Bu çalışma ve analiz; 90 sonrası Hint sinemasında yoğun olarak işlenen aşk ve evlilik konularının Hinduizm'den kaynaklanan izlerini sürmektedir. Bu bağlamda araştırmanın sınırlılığını, aşk ve evlilik kavramlarının toplum-bilimsel yaklaşımla "*Hum Aapke Hain Koun..!*" filminin analizi oluşturmaktadır.

Zira incelenen film; sınıf çelişkisinin, bugünün Hint toplumuna etkileri gibi konuları incelemek için yeterli malzeme oluşturmamaktadır. Ancak incelenen film; aşk ve evlilik kavramlarına ilişkin Hint toplumuna özgü kültürel kodları algılayıp, çözümlemeye olanak vermektedir.

Bu çalışmada kullanılan film isimleri orijinal olup, Bollywood'da vizyona giren filmler bazen İngilizce bazen Hindi dili³yle adlandırılmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Hint toplumu Hindu, Budist, Hristiyan, Müslüman, Sikh, Jain gibi birçok farklı inanca sahip insandan oluşmaktadır. Fakat Hinduizm bu inanış biçimleri içinde farklı bir yere sahiptir. Nüfusun %79.8'inin Hindu (Singh & Rukmini S., 2015) olmasının yanı sıra Hinduizm, Hindistan için bir inanış biçimi

3- Hindi dili, genellikle Hindistan'ın kuzey, merkez ve batısında konuşulan, Hint-Avrupa dil ailesine ait bir dil olup Hindistan'da resmi kabul edilen 22 dilden biridir. Ayrıca Bombay (Mumbai) merkezli sinema endüstrisi olan Bollywood'un kullandığı dildir.

minden çok bir yaşam şeklidir. Hint kültürü üzerinde etkisi en yoğun olarak hissedilen inanış da bu sebepten Hinduizm'dir (Kaya, 2011: 7). Öyle ki Hindu kelimesi tek başına anlam olarak bile Hindistanlı demektir (Dinler Kitabı, 2014: 90). Hint kültürünü baskın bir biçimde oluşturan Hinduizm, çok geniş kapsamlı ve çok derin bir kavramdır. Fakat bu inanış biçiminde, kültürde, felsefede, mitolojide, yaşam biçiminde ya da nasıl ifade edilmek istenirse istensin genel olarak Hinduizm'de aşk ve evlilik kavramları yoğun olarak yer alırlar ve önem arz ederler.

Tek başına aşk Hint toplumu için oldukça önemli bir kavramdır. Hint kültürü Hinduizm etrafında gelişirken Hinduizm ise genel olarak şevgi ve aşkın yüceltildiği bir inanış, dahası bir yaşam biçimidir. Çünkü Hinduizm yaşayan her canlının sevilmesi gerektiğini öğütler. Kötü hislerin, duyguların akıldan bile geçirilmesinin yanlış olduğunu söyleyen bu inanış biçimi barışçıl ve sevgi doludur (Sharma, 2000: 169-173). Bu sebeple sevginin en büyük, en yüksek hali olan aşk ise Hinduizm için çok önemlidir. Daha da ötesi aşk Hinduizm için kutsal sayılır. Hinduizm'in kutsal kabul ettiği kitaplarda ve mitolojisinde yer alan tanrı ve tanrıçaların ebedi ve tek aşklarının öyküleri, ölümden sonra yeniden bedenlenip yeniden aynı ruha aşık olup onlara dönüşlerinin hikayeleri, imkansız aşk hikayelerinin mutlu sonlara sahip oluşu, aşk sayesinde ölümden bile dönüleceğine inanılması Hinduizm etrafında temellenen Hint kültürü için aşkın yerini gözler önüne sermektedir. Hinduizm için aşk en olmazı oldurur, önüne çıkan her engeli yıkar, en karanlık tanrıların bile vicdanlarını ortaya çıkarır.

Aşkın kültürde sahip olduğu bu büyük yer, kültürün en önemli temsilcisi ve taşıyıcısı olan sinemada da kendine büyük bir yer bulmuştur. Bollywood denildiğinde akıllarda canlanan romantik aşk hikayeleri Hint toplumunun kültürel geçmişi ve birikimine dayanmakta ve günümüz seyircisi için de hala cazibesini korumaktadır.

7 Temmuz 1896 tarihinde Bombay Watson Otelinde Lumière kardeşlerin filmleriyle Hindistan'a giren sinema, Hint toplumunun tutkusu olmayı o tarihten başlayarak bugüne kadar sürdürmüştür. Hindistan'ın ilk kurmaca filmi olan "Pundalik" 1912 yılında bir İngiliz yönetmen tarafından çekilmiş olsa da (Teksoy, 2009: 203) Hindistan film endüstrisinin babası olarak 1913'de "Raja Harischandra"yı çeken Dadasaheb Phalke kabul edilir (Dhingra, 1969: 2). Çünkü kariyeri boyunca genellikle Hint mitolojisinden beslenen filmler yapan Phalke, filmlerinde durağan kamera kullanımı, erdemli kahramanlar, mağdur olmuş iyiler gibi günümüz Hint sinemasının özellikleri arasında sayılan birçok öğeyi Hint sinemasına katan kişidir (Teksoy, 2009: 204). Phalke sinemanın toplumların bir yansıması olduğunu keşfedip Hint kültürünü beyaz perdeye aktaran ilk kişidir. Bu da onu aynı zamanda günümüz romantik Bollywood'unun oluşmasına kapı açan isim de yapmaktadır.

Bugün Bollywood denildiğinde akıllara gelen o romantik mutlu sonlu filmler tam anlamıyla Hint sinemasında şu şekilde ortaya çıkmıştır; 1990'lardaki Hint sinemasının konu açmazına girmesi ve ülke ekonomisindeki sıkıntıların film endüstrisine olan yoğun etkileri sinemacıları bir formül geliştirmeye itmiştir. 1980'lerin sonunda baş gösteren siyasi ve ekonomik iktidarsızlıklar nedeniyle Hindistan'ın dünya genelinde itibar kaybetmesi ve bu itibarsızlaşma sonucunda yurtdışından Hindistan'a yapılan yatırımların geri çekilmesi, ülkenin IMF ve Dünya Bankası'ndan aldıkları borçları geri ödeyemeyerek iflasın eşiğine gelmesi, ekonomideki bu durumu düzeltmek amaçlı yapılan çalışmalar sırasında 1992'de Hindistan borsasının çökmesi (Kulke & Rothermund, 2001: 474-475) ülkeyi iyice kaosa sürüklemiştir. Bunların dışında yine 1992'de Ayodhya'daki Babri Mescid'inin yıkılması ve bunun sonucunda çıkan olaylarda 2000 vatandaşın hayatını kaybetmesi (John Fuller, 2004: 262), 1993'de Bombay'da yaşanan seri bom-

balama olayları (Karkaria, 2015) gibi iç karışıklıkların devam etmesi, halkı umutsuzluğa sürükleyerek ülkeyi siyasi ve ekonomik olarak daha da çöküşe itmiştir. Böylesi zor ve sıkıntılı bir dönemde sinema endüstrisi, halkını bu durumlardan çekip çıkarabilecek, kendi çıkarları için de yararlı olabilecek neşeli, Hint toplumunun sevebileceği romantik aşk filmlerine ağırlık vererek günümüz Bollywood'unun önceden yazılmış formülleri üzerine yepyeni ve sağlam bir yol çizmeye başladı.

Önceden oluşturulmuş romantik aşk filmlerinin içeriklerinde yenilikler yapmaya başlayan Bollywood, bu dönemde teknoloji sayesinde de seyirciye daha iyi bir görüntü sunarak seyir keyfini artırmış oldu. Eski dönemde erotizmi sağlamak için kullanılan şarkılar yerini tam anlamıyla bırakmasa da özellikle kadın seyircilerinin ilgisi çekebilmek için erkek başrol oyuncularını filmlerde çoğu sahnede üstsüz oynamaya bu dönemde başladı (Shiekh, 2016: 192-196).

Bollywood'un romantik aşk hikayelerinin en önemli özelliği ise muhakkak "*mutlu son*" (Daniels, 2016: 44)larla bitmesidir. Hint sinemasının sahip olduğu mutlu son anlayışı ise, aşıkların kavuşup evlenmesi veyahut evleneceklerine dair bir söz ya da olayla bitmesidir (Kasbekar, 2006: 200). Evlilik, Bollywood filmlerinde özellikle de 1990'larda çok önemli bir olgudur. Evliliğin uğur ve bereket getireceğine inanılan Hinduizm'de, evlilik törenleri en çok önemsenen ve titizlikle hazırlanan törenlerdir (Klostermaier, 2007: 44-46). Filmlerde bu denli önemli, uğuruna inanılan törenlerin var olması sıkıntı içinde olan toplumu eğlendirmek ve gelecek günlerin güzel olacağına dair umut vermek amaçlıdır. Evliliğin Hint toplumunda bu denli önemli olmasının bir diğer nedeni ise aşkı kutsadığına ve pekiştirdiğine inanılmasıdır. Evlilik Hint toplumu için bir zorunluluktan çok aşkın bir parçası olarak görülmektedir, aşkı yaşatan ve onu her geçen gün daha artıran bir olgu.

Bu dönemde çekilen ve günümüz Bollywood'unun formü-

lünü en iyi yansıtan en önemli üç film yine dönemin en önemli starları tarafından çekilmiş olan; Salman Khan'ın başrol olduğu "*Hum Aapke Hain Kaun*" (1994), Shah Rukh Khan'ın başrol olduğu "*DilwaleDulhania Le Jayenge*" (1995), Aamir Khan'ın başrol olduğu "*Raja Hindustani*" (1996) filmleridir (Daniels, 2016: 140). Bunlar dışında 1990'larda oluşturulan bu formülle çekilmiş birçok film de bulunmaktadır. Özellikle Shah Rukh Khan'ın başrol oynadığı filmler günümüzde Bollywood denildiğinde akıllara ilk gelen romantik aşk filmleridir; "*Duplicate*" (1998), "*KuckKuck Hota Hai*" (1998), "*Kabhi Khushi Kabhie Gham...*" (2001), "*My Name is Khan*" (2010), "*Dilwale*" (2015) (IMDB). Dönemin bir diğer starı olan Aamir Khan da aynı dönemlerde "*Qayamat Se Qayamat Tak*" (1988), "*Love Love Love*" (1989), "*Dil*" (1990), "*Akele Hum Akele Tum*" (1995), "*Ishq*" (1997) gibi romantik aşk filmleri çekmiştir (Sharma, 2000: 298-317). Salman Khan ise çektiği "*Maine Pyar Kiya*" (1989 "*Saajan*" (1991), "*Love*" (1991), "*Ek Ladka Ek Ladki*" (1992), "*Sangdil Sanam*" (1994), "*Pyaar Kiya To Darna Kya*" (1998), "*Dulham Hum Le Jayenge*" (2000), "*Dil Ne JiseApna Kaha*" (2004), "*Partner*" (2007) gibi romantik aşk filmleriyle Bollywood'a adını altın harflerle yazdırmış bir diğer stardır (Khan, 2016: 245-271).

Bu dönemde çekilmiş olan tüm bu filmler konu ve biçim olarak doğrudan Hint seyircisine hitap etmektedir. Filmlerde oynayan oyuncuların ise Hindistan'ın gelmiş geçmiş en büyük starları olması yakın dönemde geliştirilmiş olan bu romantik aşk filmlerini Bollywood'un temel taşı yapmıştır. Hint kültüründe aşk ve evlilik kavramlarına verilen değerin büyüklüğü, olduğu toplumun bir yansıması olarak doğan sinemada da karşılık bularak, romantik aşk filmlerini Bollywood'un simgesi yapmıştır. Sinemanın Hindistan'a girdiği dönemden bugüne Bollywood'da en çok yapılan film türü haline gelen romantik aşk filmleri, bugün herhangi bir sinema seyircisine Bollywood denildiğinde akıllara gelen ilk şey olmayı başarmıştır. "*Aşk*" Hint kültürü için önemli olduğu kadar geçmişten günümüze

Hint sinemasının da vazgeçilmez bir ögesi olmuş, bununla da kalmayıp tek başına bu büyük endüstrinin simgesi haline gelmiştir.

Bulgular: "Hum Aapke Hain Koun..!" Filmi Konusu ve Analizi

Yönetmen: Sooraj R. Barjatya

Görüntü Yönetmeni: RajanKinagi

Yapımcı: Ajit Kumar Barjatya, Kamal Kumar Barjatya, RajkumarBarjatya,

Senaryo: Sooraj R. Barjatya

Oyuncular: Madhuri Dixit, Salman Khan, Mohnish Bahl, Renuka Shahane, Anupam Kher

Yapım Yılı: 1994

Süre: 206 dakika

Tür: Komedi, Drama, Müzikal

Ülke: Hindistan

Filmin Özeti

Rajesh ve Prem aileleri küçükken vefat etmiş ve amcaları Kailashnath tarafından büyütülmüş iki kardeşirler. Onları büyütme için hiç evlenmemiş olan amcaları gelecekleri için de çok çalışmış ve büyük bir şirket kurmuştur. Büyük kardeş Rajesh de amcasıyla birlikte aile şirketlerinde çalışmaktadır. Prem ise MBA yapmakta olan çalışkan bir genç fakat bir yandan da yaramaz bir çocuktur.

Kailashnath, Rajesh'i evlendirmek istemektedir ve ona uygun bir gelin bakar. Halaları hem Rajesh hem de Prem için zengin gelin adayları bulmaktadır fakat bu adaylar Kailashnath'ın içine sinmez. Bir gün bir profesör olan halanın kocası

bir meslektaşının kızını Kailashnath'a gösterir. Kailashnath'ın da eski arkadaşı çıkan Prof. Siddharth Choudhury'nin kızını çok beğenen Kailashnath, Prem'le birlikte bir plan yapıp Rajesh'le profesörün kızı Pooja'yı tanıştırmaya karar verirler ve kutsal ziyaret için Ram Tekri'de bulunan profesör ve ailesinin yanına yine kutsal ziyaret bahanesiyle giderler.

Profesör Siddharth'ın iki kızı vardır. Büyük kızı Pooja, Rajesh gibi oturaklı, sessiz, iyi kalpli olduğu kadar güzel biridir. Küçük kızı Nisha ise Prem'le birbirlerine benzerler, çalışkan ve zeki olmasının yanı sıra o da küçük bir çocuk gibi yaramaz, ele avuca sığmayan biridir.

Rajesh'le Pooja'nın tanışması için gidilen bu gezide ilk Nisha'yla Prem karşılaşır ve Prem ilk anda kim olduğunu bile bilmediği Nisha'dan çok etkilenir. Bu sırada Rajesh ve Pooja da tanıştırılırlar, ortak zevklere ve benzer özelliklere sahip bu çift de birbirlerine aşık olur ve büyüklerinin de istediği gibi evlenmeye karar verirler. Büyük bir nişan törenin ardından yine büyük bir düğünle evlenen çift, amcaları Kailashnath'la birlikte yaşadıkları eve geri döner ve mutlu bir evlilik sürmeye başlarlar. Evdeki herkesle içtenlikle ilgilenen Pooja evin neşesi ve iyilik kaynağı olmuştur. Hizmetlilerden aile bireylerine Pooja'yı evde sevmeyen yoktur. Birbirlerine bu süreçte daha da çok aşık olan Pooja ve Rajesh de artık bebek beklemektedir ve hamileliğinde ona yardımcı olması için ailesi kız kardeşi Nisha'yı da yanına gönderir.

Pooja ve Rajesh'in nişan ve düğün törenleri sırasında birbirlerinden hoşlanmaya başlayan Prem ve Nisha da ayrı şehirlerde yaşamalarına rağmen birbirlerini hiç unutamazlar. Ablasının hamileliğinde ona yardımcı olmak için eve giden Nisha bu süreçte Prem'le birbirlerine büyük bir aşkla bağlanırlar. Doğumdan sonra kendi evine ziyarete gitmesi için yengesini Pooja'yı Prem arabayla götürür ve bu sırada Nisha'yla olan ilişkilerini ve aşklarını anlatır. Buna çok sevinen Pooja eve

döndüğünde düğünlerini yapacaklarından bahseder fakat baba evindeyken geçirdiği talihsiz bir kaza sonucu hayatını kaybeder. Prem ve Nisha'nın aşkını ölüm döşeginde kocasına anlatmaya çalışsa da başaramaz.

Pooja öldükten sonra iki evde de yas havası oluşur. Evlerinin neşesini, iyilik meleklerini kaybeden aileler çok üzgündür. Rajesh hayatının aşkını ve çocuğunun annesini kaybetmiştir ve perişandır. Profesör ve eşi bu durum hakkında düşünüp Rajesh'le Nisha'nın evlenmesini uygun bulurlar. Prem abisinin ve yeğenin iyiliği için aşkını feda edip sesini çıkarmaz. Ufak bir yanlış anlaşma yüzünden kendini Prem'le evlenecek sanan Nisha da bu duruma razı olur ve düğün hazırlıkları başlar. Hazırlıklar sırasında Rajesh'le evlenecek olduğunu öğrenen Nisha üzülse de aşkını feda edip yeğenine annelik yapacaktır. Rajesh düğünden önce Nisha'ya birine aşık olup olmadığını bu karardan emin olup olmadığını soran bir mektup yazmış olsa da ona da bir cevap vermeyerek düğünün yapılmasına razı olur. Düğün günü Prem'e son bir mektup yazarak ona veda eder ve ablasının ona Prem ile olacak düğününde takması için verdiği kolyeyi de geri gönderir. Fakat mektup Prem yerine Rajesh'in eline geçer. Tüm olanları anlayan Rajesh aileleri toplayıp Prem'le Nisha'nın aşkını açıklar ve onları evlendirerek eşinin son dileğini gerçekleştirmek istediğini söyler. Düğün tüm hızıyla devam ederken sadece damat değişir. Herkesin mutlu bir şekilde dans edip eğlendiği bir sahneyle film sona erer.

Filmde Aşk Kavramı

Film içinde birden fazla aşk ve aşk biçimi yer alır; başrolle-
rin zor elde ettiği fedakarlıkla dolu büyük aşkı, Rajesh ve Poo-
ja'nın görücü usulü tanışmalarına rağmen aralarında oluşan
ve evlilik sonrasında gitgide büyüyen aşkları, Profesör Sidd-
harth'la eşinin yıllardır hiç sönmeyen istikrarlı ve olgun aşkı

ve son olarak da Bhola ile Rita'nın Shakuntala esintili masalsi aşkı.

İlk olarak başrol olan Prem ve Nisha'nın aşkı, film içindeki gençlik aşkını temsil etmektedir. Gençlik aşkından kasıt aşkın ele avuca sığmadığı, duyguların zor gizlendiği, dinamik ve heyecanlı bir aşktır. Filmdeki en genç çift olan Prem ve Nisha karakter olarak da hareketli, şakacı ve çocuksudurlar. Aşkları da aynı karakterleri gibi neşeli başlar fakat bir noktada onların da aşkının Hint mitolojisinde yer alan; hem Hint mitolojisindeki hem de dünyadaki ilk aşk öyküsü olan birbirine aşık olmuş ölümlü ve ölümsüzün bir lanetle ayrı kalması ve kavuşmasını anlatan Pururavas ve Urvaşi'deki Urvaşi'ye kavuşabilmek için çile dolduran Pururavas (Can, 2002: 111-120); yine mitolojik bir karakter olan Savitri'nin kocası için her türlü şeyi göze alıp korkusuzca ve kimseden yardım almaksızın kendi gücü, sadakati, fedakarlığı ve cesaretiyle Satyavan'ı ölümden kurtardığı (van Buitenen, 1981: 760-761) aşk öyküleri gibi özveri, bağlılık ve fedakarlık içerdiği görülür.

Ailelerinin huzuru ve mutluluğu için kendi aşklarını ikinci plana atan bu çift filmin sonunda yine Hint mitolojisindeki öyküler gibi kendi mutlu sonlarına kavuşup bunu evlilikle taçlandırırlar. Prem ve Nisha'nın aşkı eğlencelidir. Aralarında daima bir çekişme olan bu çift aşklarını aralarındaki bu tatlı çekişmeyle taze tutarlar. Birbirleriyle atışıp kavgaya ettikçe birbirlerine yaklaşan bu çift sonsuz bir aşkla birbirilerini sevmeye başlarlar ve evlenmek isterler. Çünkü aşkı taçlandıran evliliği düşünmeden sadece aşklarına odaklanıp aşklarını yaşayan çiftler Hint mitolojisinde olduğu gibi Bollywood filmlerinde de görülmez.

Evlilik her aşık çiftin birinci hedefidir. Aşklarını belirli bir mesafede yaşayan bu çiftin film boyunca birkaç kaçamak bakıştan ve bir iki sarılmadan öteye gittiği görülmez. Özellikle 2000 öncesi Bollywood filmlerinde öpüşmenin bile nadiren

gerçekleşmesinin sebebi istenilen erotizmin bu filmlerde dans ve müziklerle oluşturulmasıdır (Shiekh, 2016: 192-196). Bir yandan da Bollywood'da filmlerdeki başrol erkeklerinin cinsellik taleplerinin olmaması aşklarının içtenliğini de temsil eder. Kadını cinsel olarak arzulayan karakterlerin genellikle kötü adamlar olması da bu sebeptendir. Bu Hint kültüründe yaygın olarak görülen bir durumdur. Evlilikten sonra on gün beklemesi gereken erkeğin bu on gün sonunda da kesinlikle kadını zorlamaması ona yumuşak ve kibar davranması, onun güvenini ve ricasını aldıktan sonra ona yaklaşması öğütlenir (Vatsyayana, 2014: 75-80). Prem ve Nisha da film boyunca defalarca yakınlaşma fırsatı elde etseler de toplumsal ve kültürel öğretilerden dolayı asla ileri gitmezler ve klasik Bollywood kuralları içinde kalırlar.

Rajesh ve Pooja ise filmde geleneksel aşk ve evliliğin birebir temsili gibidir. Hinduizm'de yer alan ideal evlilik biçimi olarak görülen Brahma Vivâha'daki⁴ (Viswanathan, 2014) gibi ailelerinin uygun görüp tanıştırdığı bu çift birbirlerine aşık olup evlenmeyi kabul ederler. Prem ve Nisha gibi eğlenceli ve çocuksu bir aşkları en başından beri hiç olmaz. Onların aşkı daima olgun ve dindir fakat zaman geçtikçe aşklarının arttığı ve sevgilerinin büyüdüğü gösterilir. İlk tanıştıkları günden evliliklerinin son dakikasına kadar aralarındaki utanç ve mahcubiyet varlığını korur. Filmin başındaki şarkı sözlerinde hissedilen mahcup aşk bu çift arasında da net olarak görülmektedir. Rajesh ve Pooja kusursuz aşk ve evliliği temsil eder. Hayatlarında yolunda gitmeyen hiçbir şey yoktur. Pooja'nın talihsiz bir şekilde hayatını kaybetmesi bile Rajesh'in aşkını muhafaza etmesine engel olmaz. Hayatının aşkının ölmesine içtenlikle üzülse de çocuğu ve ailesiyle yeniden mutluluğu bulur. Filmin başından sonuna yaptığı her hareketle melek

4- Görücü usulü evlilik olan Brahma Vivaha'ya aileler karar verir ve çocuklarına teklif götürürler. Hiçbir zorlama yoktur. Çeyiz geleneği de bulunmayan bu evlilik biçimi Hinduizm'de herkesin mutlu olduğu ideal evlilik biçimi olarak düşünülür.

gibi biri olduğu imajı çizilen Pooja'nın ölümü onun gerçekten bir melek olduğu düşüncesini pekiştirerek seyircinin de mutlu sonuna gölge düşürmemektedir.

Filmdeki en olgun çift olan Profesör ve eşi de bunca yıla rağmen aşklarını ilk günkü tazeliğinde korumuşlardır. Profesörün eşine duyduğu aşk bir gün bile azalmamıştır. Okul yıllarında Profesör, Rima ve Kailashnath üç iyi arkadaşlırlar. Fakat Profesör ve Kailashnath; arkadaşları olan Rima'ya aşık tırlar. Daha sonra Rima ve Profesör birbirini severek evlenmişlerdir. Filmde yer alan bir sahnede Profesör, okul dönemlerinden bahsederken Kailashnath'ın ve hatta okuldaki tüm erkeklerin de eşi Rima'ya aşık olduğunu söyleyerek övünmekte ve eşinin güzelliğinin günden güne arttığını da söylemektedir. Bu da hem eşine duyduğu aşkı hem de onunla evlenebildiği için duyduğu gururu net olarak göstermektedir. Hindistan'da aşka duyulan saygı yine bu sahnede Profesör'ün Kailashnath'dan eşi için şarkı söylemesini istemesiyle gösterilmektedir. Yıllar önce kendi gibi Kailashnath'ın da eşine aşık olduğunu bilen Profesör en ufak bir kıskançlık duymaksızın Kailashnath'ın aşkına halen saygı duymaktadır. Kailashnath da aynı Profesör gibi içinde bu aşkla ilgili hiçbir kıskançlık taşımaz ve söylediği şarkıda ise hem eski aşkını hem de arkadaşının eşine olan aşkını öven sözler yer almaktadır;

"Bugün kalbimdeki ne ilginç bir duygudur. Dünürümün önünde şarkı söylüyorum. Benden istediğın gibi bugün sana bir şarkı söyleyeceğim. Kúpeleri sanki güneşle ay gibi, sarisi nasıl da güzel duruyor. Sana bir sır vereceğim; kocası ona deli gibi aşık, bugün bile halhalleri ses çıkardığında gülümsüyor. Dudaklarındaki tebessüm, gözlerindeki mahcubiyet. Öyle saf bir lütuf. Sana bir sır vereceğim; dünürüm kutsanmış biri. Çünkü karısı cennetteki tanrıça Lakshimi gibi biridir."

Hem eski aşkını öven hem de Profesör'ün eşine duyduğu aşkı anlatan bu şarkıyı söyledikten sonra ise dünürler birbirini kutsar ve yemek yedirirler. Hindistan'da aşk ne şekilde olursa olsun Damayanti ve Nala⁵ mitolojik öyküsünde olduğu gibi Tanrılar tarafından saygı duyulan kutsanmış bir duygudur (van Buitenen, 1981: 322-364) bu yüzden de zamanında aynı kadına aşık olan bu iki arkadaş yıllar sonra bile birbirlerinin aşkına saygı duymaktadırlar. Ayrıca Kailashnath'ın hiç evlenmemiş olması da sadece yeğenlerine babalık yapmasından kaynaklı değildir. Aşkın ebedi olduğu Hint kültüründe bir kere aşık olunur. Gençken aşık olduğu kadınla evlenememiş olması da Kailashnath'ın ömrünü yeğenlerine adayıp yalnız geçirmesine sebep olarak gösterilebilir. Bu durum filmdeki temsil edilen aşkın Hint kültüründeki ebedi aşk kavramıyla ters düşmesini engelleyerek aşk kavramı hakkında akıllarda soru işareti bırakmamıştır.

Aşkın filmdeki en ilginç hali olan Bhola ve Rita filmin son sahnesine kadar karşılıklı bir aşk yaşamazlar. Fakat film içinde aşk temsili bakımından ilginç bir yere sahiptirler. Bhola üniversitede Shakuntala⁶ üzerine araştırmalar yapmaktadır ve kendi Shakuntala'sını bulmaya çalıştığı dile getirilir. Tam bu sırada Rita'yı görür ve onun gözünde Rita, Shakuntala'nın dönemsel kıyafetlerini giymiş bir biçimde süzülerek önünden geçer. Gördüğü ilk anda hayatının aşkı olacağını anladığı Rita'yı her görüşünde aynı büyüklü ve masalsı hava oluşur. Rita, Bhola'nın gözünde daima Shakuntala gibi giyinmiş güzel bir kızdır. Filmin sonuna kadar bu aşkına bir karşılık alamasa da filmin son sahnesinde Rita da Bhola'yı Kral Dusyanta kıyafetleri içinde görür ve ona aşık olduğunu anlar.

5- Hinduizm'de dinsel edebiyat türü Smriti- Itihâsa başlığı altındaki Hint destanı olan Mahâbhârata'da geçen fedakarlıklarla dolu Tanrıların dahi saygı gösterdiği anlatılan aşk öyküsü.

6- Hint Mitolojisine ait bir aşk öyküsü olup Shakuntala ve eşi Kral Dusyanta'nın fedakarlık ve sadakat dolu aşkını anlatır.

Filmin içinde mitolojideki en ünlü öykülerden biri olan Shakunta'nın yer alması da aşk temsili açısından filmi ilginç kılar. Hint toplumunun duymaya aşına olduğu, aşk hikayesi denince akıllara gelen bu öyküye böylesine romantik bir filmde yer verilmesi filmin toplum tarafından beğenisini de arttıran unsurlar arasında sayılabilir.

Bu çok belirgin çiftler dışında da filmin birkaç sahnesinde görülen iki aşık çift daha bulunmaktadır; Hala ve eşi Ajit, Lallu ve Chameli. Hala ve eşi Ajit uyumsuz ve sürekli tartışan bir çift gibi gözükmemektedirler. Hala gösteriş meraklısı zenginlik seven ve birazda duygusuz bir kadındır. Ajit ise onun aksine kendi değerleri olan sevgiye her şeyden çok önem veren bir adamdır. Filmin sonlarına kadar aralarında bir aşk ve uyum görülemeyen bu çift ettikleri büyük bir kavgadan sonra filmin son sahnesinde aşklarını hatırlayıp bu aşkı bir çocukla taçlandırdıkları görülür. Yine film boyunca birlikte evin her işine koşan Lallu ve Chameli'de bu sahnede aşklarını ortaya çıkarıp beraber dans ederler.

Filmde yer alan herkesin filmin sonunda hayatını paylaşacağı aşkını bulması filmin aşka verdiği önemi net olarak gözler önüne serer. Upanishad'larda yer alan Yaksha ve Yudhisht-hira'nın soru cevaplarında *"Kalpsiz olan nedir?" "Kalpsiz olan taştır."* (Kaya, 2016: 46) bölümünden de anlaşıldığı üzere Hint kültüründe kalbi olmayan, içinde sevgi taşımayan, aşık olmayan tek şey taştır, yaşayan her canlının dünya üzerinde seveceği, aşık olacağı biri vardır. Filmde de herkesin kendine eş bulması Hinduizm'deki ve Hint felsefesindeki bu durumla örtüşmektedir. Gerçekten birbirini seven herkes kavuşur. Fakat filmdeki aşk kavramı da aynı mitolojik ve tarihi hikayelerde olduğu gibi sabır, özveri ve fedakarlık istemektedir. Tarihte Dhola ve Maru⁸nun tüm zorluklara göğüs gererek bir araya

7- Upanishad: Hinduizm'in kutsal metinleri içinde Şruti'ler (kulaktan kulağa yayılarak ezberlenmiş kitaplar) arasında yer alan ve çoğunlukla Hint felsefesine yön veren kaynaklardır.

8- Tarihte gerçek olduğuna inanılan Rajasthan'ın en popüler aşk hikayesi.

gelmesini anlatan (Wadley, 1983: 3-25) veya mitolojide Pururavas ile Urvaşı'nın bir lanetle ayrılıp kavuşmak için belirli fedakarlıklar yaptıkları (Can, 2002: 111-120) öykülerindeki gibi filmde de kahramanlar aşklarından ve hayatlarından yaptıkları fedakarlıklar, gösterdikleri sabır ve özveriyle birbirlerine kavuşurlar. Eşini kaybeden Rajesh bile hayatının geri kalanını biricik çocuğuyla ve sevgilisinin anısıyla geçireceğini hissettirir. Aynı Hint mitolojisinde yer alan tanrı ve tanrıçaların hikayeleri gibi filmdeki aşklar da ebedidir, eşlerden biri ölse dahi aralarındaki aşk asla bitmez.

Filmde Evlilik Kavramı

Büyük bir kısmı nişan ve düğün törenleriyle geçen filmin evliliği yerleştirdiği konum aşktan çok da uzakta değildir. Evliliğin, aşkı yücelttiğini ve her aşkın mutlu sonu olduğuna işaret eden film, evlilik kavramına en az aşka verdiği değer kadar değer vermektedir.

Evlilik kavramının çoğunlukla Rajesh ve Pooja çiftiyle temsil edildiği filmde bu çiftin nişan ve evlilik törenleri sırasında Prem ve Nisha'nın söylediği şarkının sözleri Hint toplumunun evliliğe bakış açısını da net bir şekilde yansıtmaktadır;

"(Prem) Yüce Ram, ne güzel bir çift yarattın. Abimi ve yengemi tebrik ederim. Bu dünyada başka hangi tören kalpleri bağlayabilir. (Nisha) Şükürler olsun bu hayırlı an geldi. Ablamı ve eniştemi tebrik ederim. Bu dünyada başka hangi tören kalpleri bağlayabilir."

Evlilik, aynı Hint kültüründe olduğu gibi filmde de kalpleri birbirine bağlayan, aşkı pekiştiren kutsal ve önemli bir törendir. Nişan ve düğün törenleri sırasında herkes çok mutlu ve neşelidir. En şık kıyafetlerini giyinmiş konuklar, bol ve çeşitli yapılmış yemekler, süslenmiş ihtişamlı evler bu törenlerin ol-

mazsa olmazdır. Çünkü Hint kültürüne göre evliliğin sorunsuz olması için törenin de mükemmel olması gerekmektedir (Klostermaier, 2007: 44-46). Filmin büyük bir kısmı bu törenlerle geçtiği için de filmin geneline mutlu ve eğlenceli bir hava hakimdir. Herkesin inanılmaz bir mutluluk içinde konuşup eğlendiği dans edip koştuğu bu tip törenlerde yapılan evliliğin eve getireceği uğur ve bereket vurgusu yapılır. Upanishad'larda "*Evin efendisinin dostu kimdir?*" sorusuna verilen "*Evin efendisinin dostu karısıdır.*" cevabında (Kaya, 2016: 46) olduğu gibi Hint kültüründe kadının rolü sadece eş olmak değil aynı zamanda dost olmaktır. Birbirleriyle evlenen çiftler hem eş hem de dost olarak birbirlerine daima yardımcı olurlar. Eşine hem bir aşık hem de bir dost olan kadın aynı zamanda ev halkı tarafından da el üstünde tutulur ve sevilir. Evlenen çift özellikle de eve gelen gelin, geldiği eve huzur ve mutluluk getirmektedir; aynı Pooja'nın yaptığı gibi. Muhteşem bir düğünle evlenen Pooja ve Rajesh'in evlilikleri ve Pooja'nın eve getirdiği mutluluk uzun bir müzikli sahneyle anlatılmaktadır. Aynı nişan ve düğün törenleri gibi kusursuz ve muhteşem bir evlilikleri vardır. Evlilik bağıyla ailenin bir parçası olan Pooja artık evin mutluluk kaynağı haline gelmiştir ve bu mutluluğu bir de bebekle taçlandırmışlardır.

Evliliğin getirdiği mutluluk ve uğura inanan Prem de kendi ailesini kurmak bu mutluluğu yakalamak istemektedir. Her fırsatta yengesinden ona bir eş bulmasını isteyen Prem 'in en büyük hayali Nisha'yla evlenmektir. En sonunda bu niyetini yengesi Pooja'ya açtığında o da bu habere çok sevinir. Fakat Pooja'nın başına gelen talihsiz bir kaza sonucu hayatını kaybetmesinden sonra, Nisha ve Prem arasındaki bu durumu öğrenen Rajesh tarafından bu iki aşığın evliliği yapılır. Bu evlilik sonunda evdeki yas havası bir anda neşeli bir düğüne dönüşerek evliliğin eve getirdiği uğur ve mutluluk bir kez daha gösterilir.

Filmdeki diğer evli çiftler Profesör ve eşi Rima, Hala ve eşi Ajit'dir. Bu çiftlerin evlilikleri de ufak tefek iniş çıkışlar yaşasalar da sorunsuz ve mutlu bir şekilde ilerlemektedir. Filmde tek bir tane bile kötü evlilik temsili bulunmamakta, evli çiftlerin hepsi mutlu ve huzurlu temsil edilmektedir. Film boyunca evliliğin bir eve daima mutluluk ve neşe getirdiği, evlenen çiftlerin kutsandığı mesajı verilmekte, her aşkın evlilikle pekiştirilmesi gerektiği vurgusu yapılmaktadır.

Evlilik, Hint kültüründe aşk kadar kutsaldır. Filmin başrol oyuncusu olan Salman Khan özel hayatıyla ilgili verdiği bir röportajda "*Evlilik Tanrı'nın elindedir. Belki de bu yüzden ben birden fazla kez evlenmek istemezdim*" (Khan, 2016: 140) diyerek Hint toplumunun evliliğe bakışını kendi açısından özetlemiştir. Filmde de Salman Khan'ın verdiği bu röportajdaki gibi evlilik Tanrı'nın elindeki kutsal bir kavramdır. Çiftler hayatlarının aşklarını bulup onlarla evlenirler. Ölümün ayırdığı Rajesh ve Pooja çifti için bile aşkın ve evliliklerinin bittiği söylenemez. İkinci kez evlenmeye mantıken razı olsa da kalben istemeyen Rajesh, filmin sonunda çocuğuyla olmayı seçer ve Prem'e aşık olan Nisha'yla evlenmesinin büyük bir adaletsizlik olduğunu söyleyerek birbirine aşık olan bu çiftin düğününü yapar.

Literatür

Yapılmış olan bu çalışma öncelikle yazmış olduğum "Bollywood'da Aşk ve Evlilik Temsili" yüksek lisans tezinin küçük bir kesiti olarak görülebilir. Hem tez çalışmamda hem de yeniden düzenlenmiş olan bu makalede öncelikle Hint kültürü incelenirken Ankara Üniversitesi Hindoloji Bölümü Profesörü Korhan Kaya'nın yazmış olduğu "*Hinduizm*" ve "*Hint Felsefesinin Temelleri*" kaynakları en temel kaynakları oluşturmaktadır.

Hindistan sinema tarihi ve Hindistan popüler sineması için

ise, Baldoon Dhingra'nın "*Indian Cinema and Culture*" kitabı sinemayı kültürle birlikte ele almış olduğu için yapılan toplum-bilimsel bu çalışmada oldukça yol gösterici olmuştur.

Sonuç

Hindistan bir ulus olarak tarih boyunca çok kez istilalarla karşılaşmasına rağmen kendini var etmeyi başarmış ve bu istilalar sırasında kendi kültürünü kaybetmek yerine yeni gelenleri de içine alıp gitgide büyüyerek zenginleşmiştir (Kılıçkap, 2007: 20-28). Dünyanın kültürel anlamda küreselleşerek tek bir noktaya gittiği bugünlerde Hindistan kendi kültürüne bağlılığı ve sadakatiyle farklı bir noktadadır.

Kendi kültürünü yaşatmayı başaran Hindistan bugün sahip olduğu kültürel özelliklerin birçoğunu Hinduizm'den almıştır. Çünkü toplumlar kültürlerinde genel olarak ilk dinlerinin özelliklerini taşırlar. Bugün Türk toplumunda en yaygın inanış biçimi İslam olmasına rağmen Şamanizm'den gelen nazar boncuğu (İnan, 1971: 4) gibi tılsımlı, uğurlu kavramlara inanılması bu sava en güzel örnektir. Bugün Türk toplumunda inananı kalmamış olan Şamanizm'in kültür üzerinde izler taşıyor olması, bugün Hindistan nüfusunun çoğunluğunun inandığı ve yaşayan bir din olan Hinduizm'in Hint kültürü üzerinde ne denli etkin olduğunu da kanıtlar niteliktedir.

Hint kültürü içinde önemli bir yere sahip olan aşk kavramının mitolojide ele alınış biçimi genellikle evlilikle birliktedir. Bu sebepten de evlilik kavramı da Hint toplumu için aşkın bir parçasıdır. Evlilikten ayrı aşk, aştan ayrı evlilik düşünülemez. Hinduizm'de çok değişik evlilik çeşitleri olmasına (Buhler, 2004: Chapter III) rağmen mitolojik hikayelerde birbirine aşık olan her çiftin kavuşması evlilikle olur. Hinduizm içinde bunun samskâra⁹'lardan en önemlisi olan vivâha¹⁰ Hint top-

9- Hinduizm'deki önemli ritüellerin genel adı.

10- Evlilik ritüeli.

lumu tarafından hayatın en önemli noktası kabul edilir ve yapılacak olan törenler özenle düzenlenip hiçbir hataya yer vermemeye çalışılır (Klostermaier, 2007: 44-46). Yapılan evlilik türlerinde önemli olan bir diğer faktör ise antik çağlardan bugüne kabul gören evlilik çeşitlerinin hepsinin aşk evliliği olmasıdır. Taraflardan birinin zorlandığı, içinde aşka ve sevgiye yer olmayan evlilik çeşitleri en eski çağlardan beri yasal olmakta ve toplum tarafından da hoş görülmemektedir (Viswanathan, 2014).

Hint kültürü içinde aşk ve evliliğin bu denli çok yer tutması toplumun kültürü içinde değer verdiği bu kavramların kültürün bir temsilci olan sinemada da yoğun olarak görülmesine neden olmuştur. Bollywood tek başına Hindistan Film Endüstrisinin büyük bir kısmını oluşturmakta olup dünyada önemli bir yere sahiptir. Sahip olduğu karakteristik özellikleriyle diğer dünya sinemalarından ayrılıp benzersiz olmayı başarmış olan Bollywood (Chatterjee, 2003: 3) konularını Hint kültürden almış ve almaya da devam etmektedir.

Bugün Bollywood denildiğinde akıllara gelen romantik aşk filmlerinin sinemaya girişleri endüstrinin ve toplumun sıkıntılı olduğu dönemlere denk düşer. Toplumun umutsuz ve güce ihtiyacı olduğu bu zamanlarda ortaya çıkmış olan bu filmler başarılı da olmuşlardır. Hint toplumu MÖ 1700'lerde Veda geleneğiyle ortaya çıkmış olan Hinduizm inancıyla (Dinler Kitabı, 2014: 90) ilk olarak Tanrı ve Tanrıların aşkını dinlemeye başlamış daha sonra Hindu felsefesine kaynaklık eden Upanishadlar'la (Tyagisananda, 1949: 10-11) sevginin insan hayatındaki değerini öğrenmiş, yoğun olarak Purânalar¹¹'in kaynaklık ettiği mitolojik hikayelerle aşkın hayat içinde ne denli yer kapladığına tanıklık etmiştir. Yüzyıllar boyunca kültürün oluşumunu etkileyen felsefe, mitoloji, inanç gibi kavramlar içinde büyük bir yere sahip olan aşk kavramının Hint kültü-

11- Hinduizm için kutsal kitaplardan olup Hint mitolojisi içinse en önemli kaynaklardır.

ründeki önemi yadsınamaz. Hint sineması içinde aşkın yoğun olarak yer alışı ve toplum tarafında bu kadar sevilmesi de bu sebeptendir. Kùltürleri içinde aşk temasının devamlı varoluşu kùltürün temsilcisi sinemada da karşılık bularak bugün Bollywood denildiğinde akıllara gelen romantik aşk filmlerini oluşturmuştur.

İncelenen bu filme bakarak, karakterlerin aşklarının sadakat, fedakarlık, özveri barındırması, karşılaşılan zorluklara aralarındaki gerçek aşkla göğüs germeleri ve en sonunda mutlaka mutlu sona kavuşmaları gibi özellikleri barındırıyor oluşu Hint mitolojisindeki aşk hikayeleriyle hemen hemen aynı çizgide yaratılmış modern aşk hikayesi olduğunu kanıtlar niteliktedir. Filmde evliliğe verilen önem ve törenlerin büyük bir titizlikle hazırlanması da yine Hint kùltüründe evlilik ritüeline verilen değerden dolayıdır. Yani Hindistan sinemasının büyük bir kısmını oluşturan Bollywood'un en sembol filmine bakarak, Bollywood'un Hindistan'da kùltürün temsilcisi ve koruyucusu pozisyonunda olup beyazperdede seyirciye görmek istediği kendi kùltür ve alışkanlıklarını göstermekte olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden bugün romantik aşk filmlerinin Bollywood'un simgesi olmasında da kùltürün büyük bir payı bulunmaktadır.

3. BÖLÜM

ARİSTOTELES'TEN BRECHT'E SANATTA İMGENİN TOPLUMSAL İŞLEVİ: METİN ERKSAN'IN GECELERİN ÖTESİ FİLMİ ÖRNEĞİ

Deniz Telek¹

Özet

Metin Erksan Türk sinema tarihinde auteur yönetmenlerin en önemli temsilcilerinin başında gelir. *Gecelerin Ötesi* adlı filmde yönetmen bir imge üreticisi olarak karşımıza çıkar. Biçim ve içerik bakımından üretilen bu imgeler toplumsal bir işlevi yerine getirirler. Biçim ve içerik arası ilişki sanat tarihi boyunca üzerine çok fazla düşünülmüş bir konudur. Biçimin mi içeriği belirlediği yoksa içeriğin mi bir biçim yarattığına yönelik soru bu tartışmaların başında gelir. Bu çalışmanın amacı Aristoteles ve Bertolt Brecht'in estetik yaklaşımları aracılığıyla Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filminde ortaya çıkan biçim ve içerik ilişkisini incelemektir.

Anahtar Kelimeler: Biçim, İçerik, İmge, Aristoteles'te Estetik, Brechtien Estetik, Toplumsal İşlev, *Gecelerin Ötesi* Filmi.

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

Giriş

Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* adlı filmi değerlendirirken imge kullanımlarına dair kuramsal bir araştırmayla çalışmayı temellendirmek yerinde olacaktır. Aristoteles ve Brecht üretmiş oldukları estetik kuramlar göz önüne alındığında tarihsel açıdan iki önemli köşe başı kuramcısı olarak karşımıza çıkar. Bu iki büyük kuramcı arasındaki ana benzerlik konusu iki düşünürün de sanata (İki kuramcı açısından da sanat kavramı tiyatro temelinde değerlendirilmiştir.) toplumsal bir işlev yüklemiş olmasıdır. Bu toplumsal işlevlerin farklılığı, onların estetik kuramlarının da farklı olmasına, kimi yerlerde ise zıt oluşuna zorunlu olarak neden olmuştur. Çalışmanın teori kısmında, bu iki düşünürün estetik çalışmaları, birbiriyle ilişkili şekilde sanata yükledikleri toplumsal işlevler temel alınarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Teori kısmının ilk başlığında Aristoteles öncesi felsefenin ana konusu olan görünüş ve gerçeklik arası ayrım, imgenin tarihsel yolcuğu açısından değerlendirilmiştir. Bu ayrım, ürettikleri estetik kuramlar açısından köşe başlarına yerleştirilen Aristoteles ve Bertolt Brecht'in sanatsal yaklaşımlarının temelinde yer alır. Bu aynı zamanda düşünürlerin sanatsal yaklaşımları gereği sanatçının toplumsal konumu ve niteliğine dair bir değerlendirmeyi de beraberinde getirmiştir. İkinci başlıkta Aristoteles estetiğinin temel çizgileri saptanmaya çalışılmıştır. Üçüncü başlık Brecht'in estetik kuramına geçmeden evvel, zorunlu bir çalışma olarak görülen Marx'ın düşünce dünyasına katkısını yine görünüş ve gerçeklik problemi açısından değerlendirme çabasını gütmektedir. Son başlıkta ise sırtını Marxist dünya kavrayışına dayamış olan Brecht estetiğinin temel kavramları açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın bulgular bölümünde ise biçim ve içerik ilişkisinin net şekilde ortaya konulduğu Aristotelesçi ve Brechtien

estetikten hareketle *Gecelerin Ötesi* filmi değerlendirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu çalışmada biçim ve içerik arası uyum ilişkisinin ne düzeyde olduğu ilksel bir soru olarak benimsenmiştir. Sanatsal üretimin en küçük yapı taşı olarak değerlendirilebilecek olan imge ve imge kullanımları ise çalışmada biçim ve içerik açısından temel ve tarihsel bir izlek olarak kabul edilmiştir.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Bu çalışmada yöntemsel olarak nitel ve açıklayıcı bir araştırma tekniği kullanılmaya çalışılmıştır. İmge kavramı araştırmanın temeline yerleştirilirken, imge üzerine tarihsel bir temellendirme yapılmaya çalışılmıştır. İmgenin tarihsel yolculuğuna Platon ile başlamak uygun görülmüştür. Platon'un ideal devlet düzeninde sanatçılara niçin yer vermediği sorunsalı, bu çalışmanın imgeye yaklaşımı açısından bir başlangıç noktası olarak ele alınmıştır. İmgenin güçlü karakteri Platon ile görünür olurken, imgenin toplumsal bir işlev için kullanılabileceğinin keşfi Aristoteles'in çalışmalarında karşımıza çıkmıştır. Bu bakımdan teori kısmının ilk bölümünde, Aristoteles'in estetik anlayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Tarih içinde değişip dönüşen toplumların yararı da onlarla birlikte değişip dönüşmüştür. Sanayi devrimi ve onun bir getirisi olarak dünyada yaşanan dönüşüm, düşünce dünyasını da önemli ölçüde etkilemiştir. Bu bakımdan imgenin serüveninde, bu çalışmanın bir diğer durak noktası, Bertolt Brecht ve onun estetik yaklaşımı olmuştur. İmge toplumsal bir işlevi yerine getiren bir unsur olarak Brecht estetiğinde ezilen halkların yararına kullanılmıştır. *Gecelerin Ötesi* filminin anlatı düzlemi de ezilen halkların tarafında gelişmektedir. Çünkü filmin daha en başında Metin Erksan, her mahallede bir milyonerin çıktığı bir dönemde, yoksulluk içinde boğuşan yedi gencin hikâyesini anlatacağını seyirciye söylemiştir.

Bu çalışmanın kavramsal çerçevesi önemli ölçüde Brecht estetiğinin temel kavramlarından meydana gelmektedir. Bu kavramsal çerçeveden hareketle biçim ve içeriğin diyalektik olarak birbiriyle uyumlu şekilde geliştiği görülmektedir. Örnekleme filme dair yapılan değerlendirmeler, bu kavramsal çerçeveden hareketle gelişmiştir. Biçim ve içerik arası ilişki, değerlendirmelerde önemli bir izlek olarak ele alınmıştır.

Teori

İmgenin tarihsel olarak serüveni Platon ile başlar. Platon'un *Devlet* adlı kitabında, ideal devlet düzeninde sanatçılara yer vermemesinin sebebi imgenin serüveninde başlangıç noktasını belirlememiz açısından bize nedensel olanakları sunmaktadır. Platon öncesi felsefenin ana problemleri "*arche* nedir?" (Varlığın özü, töz) sorusu etrafında gelişmiştir. Bu problemin temel konusu ise *görünüş ve gerçeklik* arasındaki ilişkidir. Geleneksel felsefede *presokratikler* olarak adlandırılan filozoflar, dünyadaki değişimin nedenleri üzerine odaklanmış ve *görünüş-gerçeklik* problemine bazı çözümler getirmeye çalışmışlardır.

Görünüş ve gerçeklik sorunu etrafında gelişmiş felsefi düşünceleri Platon öncesinde, tartışma konusu olarak ortaya koyabileceğimiz en güçlü kaynaklar, Herakleitos ve Parmenides'e aittir. Herakleitos, var olan her şeyin ilk ilkesi olarak *ateşi* gösterir. *Ateş* filozofa göre, tek ve sınırsız âlemin biricik kurucu unsurudur. Her şey *ateşten* doğar ve *ateşe* döner (Dumont, 2012:27). Filozof'a göre, *görünüşler* dünyası sürekli bir oluş içindedir. Fakat aynı zamanda sanki değişmiyormuş izlenimine sahiptir (Kranz, 2009:69).

Var olan her şey değişir ve dönüşür. "Hiç kimse aynı ırmağa iki kez giremez, çünkü ırmak aynı ırmak, giren adam aynı kişi değildir" (Herakleitos, 2019:129). Bu bağlamda zıtlıkların bir arada bulunduğu *görünüşler* dünyası açısından onların toplam gerçekliğini kavramanın yolu *logos*tan geçer. *Logos*

akıl ve düşünce anlamına gelir. Modern anlamda ise *logos* di-yalektik çelişki olarak niteleyebiliriz. Parmenides ise *varlığın oluşla* karşıt olduğunu *birin çok* ile ilişkili olduğu tezini ortaya atar. *Varlığın* hareketsizliği ve *oluşun* sürekli bir akış içinde ol-ması arası karşıtlık iki farklı düşünce biçimi meydana getirir. Birincisi *varlığı* hatasız şekilde kavrayan *noesis*in (akli bilgi) bil-gisidir. İkincisi ise oluşla içsel bir ilişkiye sahip kanılar veya duyumların bilgisidir. Parmenides'e göre *görünüşlerin* dünya-sının bilgisi bizi kanıların yani duyumların bilgisine götürür. Haki- katin bilgisine götüren yol ise *noesis*'in bilgisidir (Du-mont, 2012:27).

Parmenides ve Herakleitos'tan yola çıkarak değerlendirdi-ğimizde *görünüş-gerçeklik* problemi *özne-nesne* arası ilişki teme-linde kavranabilir. Özne dünya karşısında *görünüşlerin* dün-yası ile baş başa kalır. Fakat algının güvenilmez oluşu nede-niyle asıl *gerçeklik* ve *hakikat* temel bir sorun olarak karşımıza çıkar.

Şimdi buradan hareketle "Platon sanatçıları neden ideal devlet düzeninden dışladı?" sorusunu ortaya atmak mümkün-dür. Bu soru bizi imgenin serüveninin başlangıç noktasına gö-türecektir. Platon *görünüş* ve *gerçeklik* problemini bilgi felsefesi, etik ve estetik düşüncelerinin temeline yerleştirmiştir. Platon'a göre insan yaşamı, *görünüşler* dünyasından *gerçeklik* dünyasına yapılan manevi bir yolcuktur (Murdoch, 2008:11). Geleneksel felsefe'de *idealar kuramı* olarak bilinen kuramın te-meli de *görünüş* ve *gerçeklik* probleminden meydana gelir. Pla-ton'a göre içerisinde bulunduğumuz dünya *görünüşlerin* dünyasıdır. Asıl gerçekliğin bilgisi ise *idealar* evreninde yer alır. Bilgi felsefesi açısından değerlendirdiğimiz, Platon'a göre bilgi *hatırlamadır*. Bu geleneksel felsefede *anemnesis* öğretisi olarak bilinir.

Platon, *anemnesis* öğretisini *Devlet* kitabında anlattığı *Er Mi-tosu* ile temellendirir (Platon,2013 :360). Platon, dilin hakikati

anlatmaya yetmediği noktada *mitosa* başvurur. Başka bir deyişle Platon'a göre *mitos* kanıtlanamayan en yüksek hakikattir (Adorno, Horkheimer, 2010:80). Buradan hareketle ana konuya dönülecek olunursa, Platon'un ne için sanatçılara ideal devlet düzeninde yer vermediği sorusu cevabını yine *devlet* kitabındaki bir *mitosta* bulacaktır. Bu ise çalışmaya temel anlamda yol verecek olan *mağara mitosudur*.

Mağaradaki tutsaklar önce yüzleri mağaranın arka duvarına dönük şekilde zincirlenmişlerdir. Bütün görüp görebildikleri, arkalarında yanan ateşin düşürdüğü, kendilerinin ve onlar ile ateş arasında taşınan nesnelerin gölgeleridir. Sonrasında ise tutsaklar arkalarını döner ve taşınan nesneler ile ateşi görürler. Daha sonra ise mağaradan kaçarlar. Önce dışarıdaki dünyayı güneş ışığı ile birlikte görürler. Sonra da güneşin kendisini de görürler. Güneş şimdiye kadar görünmez olan ve gölgelerden ibaret olarak düşündükleri gerçek dünyayı açığa çıkartır. Güneş aynı zamanda bir yaşam kaynağıdır (Platon, 2013:231). Platon'a göre sanatçıların durumu mağara mitinde ateşe sırtını vermiş tutsakların konumudur. Onlar belirsiz *imgelere* boğulmuş bir yanılsama halini seyre mahkûm kalmışlardır (Murdoch, 2008:14).

Mağara mitosunu görünüş ve gerçeklik sorunu etrafında tartışmak yararlı olacaktır. Platon için görünüşlerin dünyası mağara duvarına yansıyan gölgeleri temsil eder. Gerçekliğin yer aldığı idealar dünyası ise güneşin aydınlattığı evrendir. Güneş burada metaforik anlamda gerçek-sınırsız-sonsuz varlığı temsil eder. Buradan hareketle Platon'un imgeyi duvara yansıyan gölgelerin gölgesi olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Çünkü sanatçılar taklit (mimesis) yoluyla, görünüşler dünyasının yansılarını üretirler. Görünüşler dünyası gölgelerden ibaret olduğuna göre, imgeler de gölgenin gölgesi olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Platon açısından yukardaki soru şu şekilde cevaplandırılabilir: Sanatçılar imge üreticileri olarak gölgelerin

gölgesini üretirler. Bu açıdan gerçekliği iki kere saptrabilme yetisine sahip tehlikeli kişilerdir. Bu yüzden ideal devlet düzeninin dışında yer almaları gerekir.

“Öyleyse, her kılığa girmesini, her şeyi ustaca taklit etmesini bilen bir adam, bizim topluma gelip de şiirlerini halkın önünde söylemek isterse, bu kutsal, bu eşsiz, bu tadına doyumaz şairin önünde saygıyla eğilir, deriz ki: Bizim ülkemizde senin cinsinden insanlar yok, olması da yasak” (Platon, 2013 :89).

Platon *imge* yaratıcısı olarak sanatçıları ideal devlet düzeninin dışına yerleştirmesine rağmen dili etkin şekilde kullanan filozoflara ise yer verir. Dili bir temsil sistemi olarak düşünersek ve filozofu da dili ve yazıyı kullanan bir imge üreticisi olarak görebiliriz. Fakat Platon şairler ve filozoflar arasında olan eski bir kavgadan bahseder. Bu bağlamda filozofların gölge üreticisi olarak iyi bir işleve hizmet ettiklerini belirtir. Bu konudaki ayrıntılı tartışma için Danielle S. Allen’in “Platon Neden Yazdı?” yapıtına bakılabilir (Allen, 2011:119).

Aristoteles’ten Brecht’e Sanatın Toplumsal İşlevi ve İmge Kullanımları

Aristoteles *imgenin* gücünün olumlu bir anlamda kullanılabileceğini ilk defa gündeme getirir. *Poetika* adlı eserde *tragedyanın* ödevinin korku ve acıma duyguları yaratarak aşkın duyguların bastırılması işlevini gerçekleştirdiğini, ruhun tutkularından bu şekilde temizlendiğini söyler (Aristoteles, 2009: 22). *Tragedyanın* toplumsal işlevi tanımlanırken *poetika* adlı eserde bu korku ve acıma duygularının ne şekilde ortaya konulabileceği biçimsel olarak tartışılır. *Tragedyanın* konusu basit şekilde insandır. İnsan ise Aristoteles’e göre politik ve toplumsal bir hayvan olarak görülür (Aristoteles, 1983:9).

Tragedya içerik olarak toplumsal düzenin koruyucusu olma işlevini yerine getirmeyi amaçlar. Bu içeriğe uygun şekilde

Aristoteles *tragedyanın* bölümlerini, biçimsel şeklini tartışır. Bu biçim tartışması aynı şekilde içerik tartışmasına gönderim yapar. Örneğin koro, *tragedyalarda* sağduyuyu temsil eder. Toplumsal düzenin koruyucusu olarak aşkın duyguların bastırılması gayesine uygun şekilde ölçülü davranışları bize hatırlatır. Platon'da gerçeğin üzerine örtülmüş giz perdesine yansıyan gölgeler, Aristoteles'e göre güçlü şekilde *toplumun yararına* kullanılabilir. Ama burada hatırlatılması gerekir ki antik yunan sınıflar arası geçişe izin vermeyen bir toplumsal yapıya sahiptir. Yalnızca soylu sınıf toplum olarak nitelendirilir. Kadınlar ve köleler toplumun birer mensubu değillerdir.

İmgenin güçlü bir unsur ve toplumsal bir işlevi yerine getirdiği fark edildikten sonra onun gerçek şekilde toplumun yararına kullanılabileceğinin keşfi çok uzun bir aralığı kaplar tarihte. Bertolt Brecht'in Aristotelesçi olan estetik kurama karşı çıkışına değin bu konu tartışılmamış ve biçim-içerik açısından geleneksel şekilde devam ettirilmiştir. Fakat Brecht'in karşı çıkışı yine görünüş ve gerçeklik arasında yeni bir keşfi beklemiştir. Bu da Marx'ın bütün tarihi sınıf savaşı olarak niteleyip ekonomi- politikteki giz perdesini açığa çıkarma girişimidir.

Marx *Kapital* adlı eserinde insanı var eden en önemli unsur olarak insan emeğini görür. Bu açıdan toplumsal ilişkilerde bir gölge olarak yer alan ve gizlenen insan emeğinin üretim ve dolaşım ilişkilerini açığa çıkartmaya çalışır. Brecht estetik kuramının temellerini *Kapital* adlı eseri okuduktan sonra atar. Bunun öncesinde dışavurumcu özelliklere sahip oyunlar yazmıştır. Fakat *Kapital* adlı eseri okuduktan sonra Marx'ın aralamaya çalıştığı giz perdesini, yine Aristoteles'in toplumsal bir işlev yüklediği *imge* ve onun kullanım biçimini değiştirerek açıklama çabasına girişir. Brecht'te göre tiyatro'nun birincil amacı eğlendirmektir. Bu Aristoteles'in *Poetika* adlı eseriyle aynı şekilde tiyatronun bütün tarihsel dönemleri açısından benzerdir. Fakat değişen ve dönüşen toplumların eğlence bi-

çimi Brecht'e göre, yüksek bir sınıfın çıkarına hizmet eden Aristotelesçi eğlenme biçiminden farklı olmalıdır (Brecht, 2005:18). Brecht toplumların değişip dönüştürebilme yetisini ve sınıflar arasındaki çıkar çatışmalarını ve çelişkilerini görür-nür kılacak estetik kuramını ortaya koyar.

Aristoteles'in korku ve acıma duygularını yaratmada etki-leyici bir unsur olarak ortaya koyduğu *katharsis* (özdeşleşme) kavramının karşısına Brecht'te *yabancılaştırma* kavramı gelir. Aristoteles biçimsel bir unsur olan *katharsis* ile sınıflar arası ay-rımın olağan şekilde devam edebileceği Antik Yunan dünya-sının ve estetiğinin içeriğini destekler. Brecht'e göre ise insanlar arasındaki sınıfsal ilişkiler gerçek şekilde ortaya kon-malı ve *yabancılaştırma* kavramının desteğiyle insanın yıkıcı-yapıcı- dönüştürücü olarak tanımlanan yetisi desteklenme-lidir. Buradan hareketle denilebilir ki Aristoteles ve Brecht ara-sında içeriksel açıdan büyük bir farklılık vardır. Bu içerik fark-lılığı aynı zamanda farklı biçimsel yapıları da beraberinde getirir. Fakat her iki estetik kuramda da biçim ve içerik ayrıl-maz şekilde birbirine bağlıdır. Biri diğerini var eder. Biri ol-madan öteki olmaz.

İki kuramcıda da sanatçılar ve onların üretimleri toplumsal olarak nitelendirebileceğimiz bir işlevi yerine getirirler. Bu bağlamda *imge*, üretilmesi ile birlikte toplumsal bir nitelik ka-zanır. Bu Aristoteles'ten beri net şekilde ortaya konmuş olan insanın politik kimliğine bizi götürür. İnsan ve onun tüm ey-ledikleri politik bir şeyi ifade eder. Aristoteles ve Brecht top-lumsal kavramını kendi bulundukları konumlar açısından farklı değerlendirmişlerdir. Her ikisi de tiyatroya aynı toplum-sal işlevi yüklerken, Marx'la birlikte görünür olmaya başlayan toplum içindeki sınıfsal ilişkiler her sınıfın yararının başka ka-nallardan beslendiğini ortaya koyar. Brecht aynı işlevle tiyat-ronun ezilen halkın yararına kullanılmasını savunur. Aristo-teles ise soyluları toplum olarak nitelendirir. Onların yararını

amaç edinir. Farklı içeriklere sahip olan bu iki estetik anlayış, iki farklı biçim yaratır.

Görünüş ve Gerçeklik Ayrımı Açısından İnsan Emeği

Marx *Kapital* adlı eserde insan emeğinin bir meta olarak dolaşımını görünürleştirmeye çalışır. Çünkü toplumsal yaşamda bu emeğin değeri ve dolaşım ilkeleri açık şekilde görünmez. Bu bağlamda Marx'ın çabası görünenin ardına gizlenmiş *ekonomi-politik* ilişkileri ortaya koyma çabasıdır. Marx'ın bu çabasının arka planında Hegel'in bilgi felsefesi açısından yaptığı önemli bir ayrım rol oynar. Hegel *bilme* ve *tanıma* arasında bir ayrım yapar. İnsanın karşı karşıya kaldığı olgular dünyası *tanıdık* olarak niteleyebileceğimiz nesnelerin toplamıdır. Bu konuyu bir örneklemele açıklamak yerinde olacaktır. "Uçak" dediğimizde bunun çağdaşımız olan herkes için bilinen bir nesne olduğunu düşünebiliriz. Fakat Hegel uçağın birçok parçadan oluşan ve çalışma düzeneği açısından da birçok karmaşık ilişkiyi barındıran bir nesne olduğunu düşünür. Bu bağlamda uçağın her parçasını ve bu parçaların işlevlerini öğrenmeden uçağı bilemeyiz. Uçak bizim için *tanıdık* olandır. "Tanıdık olan, tanıdık olduğu için bilinen değildir" (Hegel, 2014: 31-38).

Bu konuya örnek olarak Marx'ın *meta* ve *onun fetiş karakteri* arasında görünür olmayan ilişkiyi açığa çıkarması da verilebilir. İnsanlar tarafından istenilen/kullanılan ve emek vasıtasıyla üretilen eşyalar, bir piyasada mübadele edilmedikleri sürece *meta* değildir. Marx'a göre bu durumda değerleri yoktur. Çünkü değer ancak mübadele işlemiyle vuku bulur. Kapitalist üretim tarzının hüküm sürdüğü toplumlarda emek değerden sonra gelecek şekilde düzenlenmiştir. Emek onun vasıtasıyla elde edilen eşyaya karşılık düşen bir değere (bu ya başka bir *metadır* ya da *paradır*) ulaşmak için verilir. *Metanın* eşyaya ve değerine emeğe nazaran öncelikli olmasını mübade-

leyle üretim arasındaki zamansal dizgenin tersine çevrilmesini Marxmetanın *fetiş karakteri ve onun sırrı* olarak adlandırır. *Metalarda cisimleşmiş emeğin ikili karakteri*” olduğunu iddia eder (Fülberth, 2014:18).

Marxist olarak nitelenebilen her yaklaşım içerisinde tanıdık olana bilinme yetkisini verebilme çabasını barındırır. Brecht bu girişimi estetikte yabancılaştırma kavramı ile açıklamaya çalışır. Toplumsal ilişkiler içinde karşılaştığımız her durumu *tanıdık* kisvesinden sıyırma amacını onu *yabancı* bir şey olarak görebilme çabasıyla yerine getirmeye çalışır. *Yabancı* bir unsur olarak şeyleri karşımıza aldığımızda onların görüngüsünün ardında gizli olan gerçeği ortaya koyabilecek ve kavrayabilecek yetkeye sahip olabiliriz. Bu ilişkiler görünür olduğunda ise insan değiştirip dönüştürme yetisini yerine getirebilir. *Yabancılaştırma* kavramı Brecht’in estetik çalışmaları açısından en önemli kavramlardan biridir.

Brecht Estetiğinin Temelleri

Brecht estetiği anlatımda *epizotik* anlatım tekniğini kullanır. Düşünür *Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur* adlı makalesinde dramatik tiyatro ve epik tiyatronun anlatım biçimi arasındaki farkı şu şekilde vurgular. Dramatik tiyatroda seyircinin ilgisi, oyunun sonuna toplanırken, epik tiyatroda ilgi oyunun yürüyüşü üstüne çekilir. Dramatik tiyatroda her sahne bir öteki için vardır. Epik tiyatroda ise her sahne kendisi için vardır. Dramatik tiyatroda olaylar organik bir büyüme gösterirler. Epik tiyatro ise montaj tekniği kullanır. Olaylar dramatik tiyatroda düz bir çizgide gelişir. Epik tiyatro da ise olaylar eğriler çizer. Dramatik tiyatroda olayların akışı, evrimsel bir zorunluluğu içerir. Epik tiyatroda ise olaylar sıçramalıdır (Parkan, 2015:35).

Parkan’a göre Brecht’in estetik kuramı sekiz ayrı başlıkta ele alınabilir; **Naivete, mesel çalışması, gestus, yabancılaştırma, tarihselleştirme, epizotik anlatım, anlatımcı yapı, gös-**

termeci oyunculuk (Parkan, 2015:32). Çalışmada, bu ayrıma sadık kalınmış ve altı başlıkla Brecht estetiğinin temelleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. *Epizotik* anlatım ve anlatımcı yapı, bu başlıklarda zaten içsel olarak yer almaktadır. Bu estetik temeller ortaya konulurken, Bertolt Brecht'in *Sokak Sahnesi* başlığıyla yazdığı yazıda bir epik tiyatro sahnesi için verdiği örneklem ise destekleyici bir izlek olarak belirlenmiştir (Brecht, 1977:71-87).

Epik tiyatro Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen ilk on beş yılda Alman Tiyatrolarında denenmeye başlanmış yeni bir tiyatro üslubudur. Epik tiyatro üslubu ile amaçlanan şey yeni konuların, en gergin anında sınıf çatışmalarının alabildiğine karmaşık süreçlerinin, bu oyun biçimiyle daha kolay ele alınabileceği görüşüdür. Brecht'e göre epik tiyatro için seçilmesi gereken örnek herhangi bir köşe başında gerçekleşebilecek olan basit bir olaydır.

"Bir kazanın görgü tanığı, olayların nasıl geliştiğini çevresinde toplanan kalabalığa gösteri yoluyla anlatır. Bu insanlar hiçbir şey görmemiş olabilirler ya da açıkça görgü tanığı gibi düşünmeyebilirler, olayı 'başka türlü' de görmüş olabilirler; kazayı anlatan kişinin taşıtı kullananın, ya da kazaya uğrayanın, ya da her ikisinin davranışını çevresindekilerin kaza üzerinde bir yargıya varabilmelerini sağlayacak biçimde vermesidir asıl önemli olan" (Brecht, 1977:72).

Naivete

Epik tiyatrodaki seyirci karşısına çıkarılan yapıtın konusu insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerden oluşan bir örgüdür. Olağan dışı bir gözle görülmediği sürece, alışılmadık nitelik taşıyan böylesine bir yapıtın kavranılması düşünülemez. **Naivete** genel olarak basit ve sıradan gelen bir olayın sorgulayıcı bir tutumda ele alınmasını ifade eder. Brecht'in bilimsel-diyalektik tiyatrosunun temelinde **naivete** kavramı yer alır (Parkan, 2015:33).

Brecht köşe başında gerçekleşen bir kazayı tiyatro sahnesinde *toplum-bilimsel* bir deneye dönüştürür. Bu bağlamda epik tiyatro **naivete** yaklaşımla köşe başında gerçekleşen herhangi bir olaydan fazlasını gereksinmez. Böylesi bir tiyatrodaki oyuncu geleneksel tiyatronun aksine bir *uygulayıcı* olarak görev kazanır. *Uygulayıcının* seyircilerin: “Şoförü ne kadar da güzel canlandırdı!” diye bağırmasına yol açacak bir davranıştan sakınması gerekir. Çünkü *uygulayıcının* etkisi altına almaya çalıştığı kimse yoktur. İnsanı gündelik yaşamdan alıp geleneksel tiyatrodaki gibi daha yüksek bir yere koyma çabasını gütmeyiz. Yeni bir etki yaratmaya çalışır epik tiyatro. Brecht bu etkiyi *yanılsama* diye adlandırır. Uygulayıcının gösterisinde bir *yineleme* özelliği vardır. Bu olay yaşanmış ve bitmiştir. Tiyatro sahnesinde gösterilen bu olayın bir *yinelenmesidir*.

“Bu yönden *sokak sahnesini* izlesin *tiyatro sahnesi*, ve tiyatro gizlemesin tiyatro olduğunu; köşe başı anlatısının anlatı olduğunu (kendini olay diye göstermez) gizlemediği gibi. Oyunun prova edilmiş, metnin ezberlenmiş olduğu, tüm tiyatro mekanizması ve tüm hazırlıklar, hepsi gün ışığına çıkar” (Brecht, 1977:74).

Brecht’e göre köşe başında gerçekleşen kazanın yarattığı korku yeniden canlandırılmamakla değerinden hiçbir şey yitirmez. Tam tersine asıl korkuyu yeniden canlandırması onun değerini yitirmesine sebep olur. Epik anlatım biçimi seyirciyi heyecanlara sürüklenme amacını gütmeyiz. Böylesi bir tiyatronun işlevi geleneksel anlamdaki Aristoteles’çi tiyatronun işlevi ile çatışır. Örneğin sokak sahnesinde uygulayıcı kişilerin karakterlerini davranışlarından tümüyle çıkarmaya çalışır. Onların yalnızca davranışlarını yansıtmaya çalışarak seyircinin bu kişiler üzerinde yargıya varmasını sağlar (Brecht, 1977: 78). Bu tarz bir yaklaşım şekli temellerini Marx’ın “İnsanların bilinci varlıklarını belirlemez, tersine, toplumsal varlıkları bilinçlerini belirler” (Marx,Engels, 2016:9) kavrayışından alır.

Geleneksel tiyatro açısından ise bu kavrayışın tam tersi söz konusudur. Geleneksel tiyatro karakterlerden yola çıkarak davranışları haklı göstermeye çalışır. Bu davranışların doğa yasasının gücüyle bağlı bulundukları karakterlerden zorunlu olarak ortaya çıktığını vurgular. Buna karşı alınacak önlemlerin olanaksızlığını ortaya koyarak davranışları eleştiriden kaçtırmaya çalışır. Epik tiyatrodan ise önemli olan karakterin kim ya da nasıl olduğu değildir. Epik tiyatro uygulayıcısı bu karakterin kazaya yol açabilen ya da kazayı önleyebilen özellikleri ile ilgilenir (Brecht, 1977:78). Brecht gerçeği yansıtabilme ereğine yönelen *illüzyonist ve bireyci* estetiğe karşıt olarak gerçeği dönüştürebilme amacına yönelik bir eleştirel *diyalektik estetik* sistematize etmiştir (Parkan,2015:34).

Mesel Çalışması

Mesel çalışması Brechtien estetik açısından kolektif yaratım sürecinin masa başı işlevini imler. Bu süreçte tüm ekip mesafeli bir şekilde metni sorgular. Metnin mantığına teslim olmadan görünür olan metnin arkasındaki gizli öğeleri açığa çıkarmaya çalışır. Böylece metnin çelişkileri keşfedilir. Metin parçalanarak *epizotik* anlatıma uygun şekle büründürülür. Sürecin son aşamasında ise ekibin bilinç düzeyi belirlenerek neyi ne ölçüde gerçekleştirebilecekleri tespit edilir (Parkan, 2015: 34). Brecht *Sanat Üzerine Yazılar* adlı çalışmasında *Berliner Ensemble*ın özelliklerini mesel çalışması olarak değerlendirebileceğimiz bir dizi maddede ele alır (Brecht,1990:127-128). Brecht estetiğini kolektif bir şekilde tanımlayan özellikler şu şekilde sıralanabilir; Toplumu değişebilir bir nesne olarak sergilemek. İnsan doğasını değişebilir bir nesne olarak sergilemek. İnsan doğasını belli bir sınıfa bağımlı bir nesne olarak sergilemek. Çatışmaları toplumsal çatışmalar olarak sergilemek. Karakterleri gerçek çelişkileriyle sergilemek. Karakterlerin durumların ve olayların gelişimini kesintili (sıçramalı) olarak sergilemek.

Diyalektik gözlemi bir zevk aracına dönüştürmek. Klasik dönemin başarılı ürünlerini diyalektik açıdan 'koruyup saklamak.' Gerçekçilik ve edebiyattan bir birlik oluşturmak.

Gestus

Brecht estetiğinde sanatsal yaratı seyirciye aktarılırken çıkış noktası olarak söz değil toplumsal bir anlamı ifade eden davranış temelinde yer alır. Aristoteles estetiğinde sözü ifade eden *mimesis* kavramının karşısında, Brecht'te sözün arkasında görünmeyen anlamı ifade etmeye yardımcı bir öge olarak *gestus* kavramı yer alır (Parkan,2015:39). *Gestus* bir kişinin herhangi bir duruma karşı geliştirdiği toplumsal tavidir.

Epik tiyatronun hammadde *jest*lerdir. Bu bağlamda oyuncunun bu *jest*leri birer hammadde olarak kullanışı ve amaca uygun biçimde işleyişi onun görevidir. Bu tarz *jest*lerin sokaktaki alışılmış yaşamın ve eylemlerinin tersine saptanabilir bir başlangıcı ve bitişi vardır. Bu *jest*lerin çarpıtılması gerçekte ne kadar az göze çarparsa ve ne kadar alışlagelmişse o kadar zordur. *Jest diyalektik* bir özelliğe sahiptir. Çünkü bir tavır bütün olarak yaşamın akışı içinde yer almasına karşın, her ögesi yaşamın içinde sınıksız çevrelenmiş şekilde kapalı bir doğaya da sahiptir. *Epik tiyatrodaki* eylem içerisindeki bir kişinin hareketleri ne kadar çok kesintiye uğratılırsa o kadar çok *jest* elde edilir. Bu *epik tiyatronun* gereklerinden biridir. Çünkü *epik tiyatrodaki* metnin asıl işlevi eylemi sergilemek ya da ilerletmek değil tam tersine onu kesintiye uğratmaktır. *Jeste* dayalı olan *epik tiyatro* çerçevelemenin *epizotik* karakterini yansıtır. Bu şekilde eylemler kesintiye uğratılarak geciktirici bir nitelik kazanır (Benjamin, 2007:17).

Yabancılaştırma

Marx'a göre yabancılaştırma olgusu toplumları yöneten *ekonomi-politiğin* yasalarıyla doğrudan bağlantılıdır. Bunu somut

olarak gösterebilecek kavram *meta fetişizmi* kavramıdır. Brecht'in *yabancılaştırma* kavramının bilimsel temeli buradadır. *Yabancılaştırmanın naivete* ile bağlantısı bu temel üzerinde kurulabilir (Parkan,2015:41). Brecht estetiği açısından *yabancılaştırma* etkisini oyunlaştırılacak insanlar arası olayların alışılmamış açıklanması gereken olaylar olduğunun belirtilmesini ve seyircinin bu olayları doğal şeyler olarak kabul etmesinin önlenmesini sağlayacak bir teknik olarak kullanır. Böylesi bir etki ile seyirci, toplumsal açıdan verimli bir eleştiride bulunabilme olanağına sahip olur.

Epik tiyatro araç ve amaçları dünyasal pratiğe yönelik olan toplumsal girişime büyük önem verir. *Epik tiyatro* Aristoteles estetiğindeki *kendini anlatma gereksinimi*, *başkasının kaderini benimseme yetisi*, *ruhsal yaşantı*, *oynama gereksinimi*, *masallaştırma arzusu* gibi geleneksel tiyatro oyununun güdümlerini gereksinmez (Brecht, 1977:81). Modern toplumlarda *yabancılaşma* insancıl anlamların yitirilmişliğidir. Brecht ise *yabancılaştırma* kavramını insancıl anlamları bulmak için kullanılır (Parkan, 2015:41).

“Hiçbir kuşkuya yer vermeyen şey, yani günlük deneyin belleğimizde almış olduğu özel biçim, varlığı yabancılaştırma etkisi tarafından yadsındığı ve sonra yeni bir içeriğe dönüştürüldüğünde ortadan kaldırılmıştır. Bireyin kişisel deneyleri onun toplu yaşayıştan kalıtım yoluyla elde ettiklerini düzeltir ya da onaylar. Keşfin ana eylemi böylece yenilenmiş olur” (Brecht, 1977:2010).

Brecht'e göre *yabancılaştırma* etkisi dikkat çekilmesi gereken şeyin anlaşılır, kavranabilir hale getirilmesinde yatar. Yabancılaştırma ile alışılmış, bildik, öylece orada durup duran şey, özel, dikkat çekici, beklenmedik bir duruma gelir. Brecht'e göre üzerine hiç düşünülmeden zaten bilindik sanılan bir şey bile anlaşılmaz bir duruma getirilebilir. Bunun tek bir koşulla yapılmasına gerek vardır; sonunda onun gerçekten anlaşılması sağlanır (Kesting, 2005:72).

Brecht tiyatrosu Aristotelesçi olmayan *dramaturgi* anlayışı açısından bir olanaklar hazinesi olma niteliğini taşır. Brecht tiyatrosunda her köşe başında olabilecek bir olay bilimsel ve diyalektik şekilde tiyatro sahnesinin konusu olabilir. Çünkü dünya üzerindeki her mümkün içerik diyalektik tiyatro biçimiyle yorumlanabilir. Bu biçimde genelde olayın gündelik hayatta görüldüğünden çok farklı şekilde gerçekleştiği ortaya konulur. *Schweik*'taki sonu gelmeyen oyun, ya da sahneden seyirciye soru soran *Sezuan'ın iyi insanı* içeriğinin zorunlu gereklilerinin biçimi nasıl belirlediğini apaçık göstermektedir. Biçim bilimsel ve diyalektik estetik anlayışta zorunlu olarak içerikten ayrılmaz. İçerik ve biçim birdir (Kesting, 2005:96).

Tarihselleştirme

Tarihselleştirme kavramı brechtien estetik açısından bütün olayların tarihsel olarak ele alınabileceğini vurgular. Bu tarihsel olayların ele alındığı anlamına gelmez. *Özdeşleştirmenin* özel olayları olağan kılması gibi *yabancılaştırma* da olağanları özel kılar. “Yalnız sınıflar değil, yüzyıllar değişir de bu yazarların kahramanları değişmez; dolayısıyla, kahramanlarda ne birbirinden farklı katmanlara, ne de gerçek anlamda çelişkilere rastlanır” (Brecht, 1990:111).

“Yabancılaştırma etkisi ise harcıâlem olaylar, bayağı sıkıcılıklarından soyundurularak, tamamen özel süreçler olarak sergilenirler. Artık seyirci, güncellikten tarihe kaçmaz; güncellik, tarih olur.” (Parkan, 2015:43)

Tarihselleştirmeyle güncel olanın, güncel olmaktan çıkarılarak belirli bir tarihi momentin ürünü olduğu sergilenebilir. Böylece güncel olanın mutlaklığı tartışmalı hale getirilerek güncellik içinde boğulmuş ve ona aktif olarak müdahale olanaklarını yitirmiş olan seyirci güncelliğin dışından bir bakış açısına sahip olarak yaşanan toplumsal anın mutlak olmadığını, değiştirilebilirliğini ve eleştirilebilirliğini kavrar (Parkan, 2015:44).

“Tarihselleştirmek belirli bir toplumsal sistemin başka bir toplumsal sistem açısından değerlendirilmesine bağlıdır. Görüş açıları oluşturan toplumun gelişmesidir. Önemli nokta: Aristotelesçi dramaturgi tüm gerçek olayların zaman içindeki akışının kapsadığı nesnel çelişkileri göz önüne almaz, yani bu çelişkilerin dikkate alınmasına izin vermez. Söz konusu dramaturgi bunları ancak (kahramanın bilincine bırakılmış) öznel çelişkilerle yerdeğiştirtebilir” (Brecht, 1977:211).

Göstermecî Oyunculuk

Epik tiyatro oyuncusu Brecht’e göre çeşitli görevleri sahip lenmiş bir işçi konumundadır. Bu bağlamda yerine getirdiği göreve göre oynayış stili değişkenlik gösterir. Olanakların çeşitliliği tüm stile ilişkin öğelerin uymak zorunda olduğu bir *diyalektik* tarafından denetlenir. Oyuncu bir olayı sergilerken aynı zamanda kendini de sergilemek zorundadır. Bu iki görev birbiriyle çakışıyor gibi gözükse de bu çakışma aralarındaki çelişkiyi silecek duruma varmamalıdır. Brecht estetiğinde *jestleri alıntılanabilir kılmak* oyuncunun en önemli görevidir. *Epik oyun* akılcı bir biçimde izlenmesi ve şeylerin fark edilebilir olmasını sağlayan bir yapıya sahiptir. Sahnelenişi bu izlemeye uygun düşme çabasını güder (Benjamin, 2007:25). Brecht estetiğini sahiplenmiş bir oyuncu bu bakımdan entelektüel bir donanıma sahip olmak zorundadır. Çünkü Brecht’e göre “İktisatla politikanın yardımı olmaksızın çağdaşlarımızın davranış biçimi, biçimleri anlaşılamaz” (Brecht, 1977:63).

Brecht estetiğine göre, insan, eylem ve tepkileriyle verilmedir. Çünkü insan bir makine değildir ve bir mekanizmanın bir parçası gibi çalışmaz. Salt politik olarak anlatılan insan, toplumsal açıdan da gerektiği gibi anlatılamaz. Bu anlamda insan epik tiyatrodaki bütün çelişkileri ile birlikte sergilenmelidir (Brecht, 1990:102).

Bulgular: *Gecelerin Ötesi* Filminde Biçim ve İçerik İlişkisi

Platon *imgeyi* gölgenin gölgesi olarak tanımlamıştır. Aristoteles ve Brecht'te ise bir imge üreticisi olarak sanatçı, toplumsal bir işlevi yerine getiren bir yaratıcı şeklinde sunulmuştur. Tarihsel olarak iki büyük kuramcının, imge yaratımında, biçim ve içerik açısından farklı konumlanmasına rağmen, kendi estetik kuramlarında biçim ve içeriğin uyduğu görülmüştür. Buradan hareketle Metin Erksan, bir *imge* üreticisi olarak tanımlanarak, *Gecelerin Ötesi* adlı eseri biçim ve içerik açısından tartışılmaya çalışılacaktır.

“O sıralar, politik yetkenin ağzına bir laf takılmıştı. “Her mahallede bir milyoner yetiştireceğiz.” Kendi kendime dedim ki, evet, böyle bir düşünce olabilir, ama her mahallede bir milyoner yetişirken, aynı mahallede başka şeyler de yetişir. Bir grup çocuğu aldım ve filmi çektim. O zamana kadar böyle bir film yoktu. Bu filme çok dikkatli bakmak lazım, o zaman sezdiğim ve düşündüğüm mesele, 1970'lere doğru anarşiyle gündeme gelmeye başladı. O çocuklar yetişmeye başladı. O gün atılan tohumları, ben o filmde gördüm” (Esen,2010:117).

Metin Erksan 1960 yılında çektiği “*Gecelerin Ötesi*” adlı filminden böyle bahseder. Gerçekten de filmin daha girişinde “Bu film yedi gencin hikâyesidir. Konu olduğu gibi hayattan alınmıştır. Her mahallede bir milyonerin türediği devirde, aynı mahallelerde bu gençler de türedi” yazısı ile karşılaşırız (Erksan, 1960). “Her mahallede bir milyoner” Türkiye'nin çok partili düzene geçişiyle başlayan Menderes iktidarının politik söylemedir. Türkiye'nin Amerika'dan gelen Marshall Yardımları'ndan faydalanarak tam bağımsız hüviyetinin sarsıldığı yıllardır (Esen, 2010:53). *Ekonomi-politik* açıdan bu söylemi değerlendirecek olursak basit şekilde her mahallede bir milyoner düşü aynı mahallede büyük bir açlık ordusunun var olması gerekliliğini zorunlu kılar. Brecht estetiğinin temel unsurlarından biri olan *tarihselleştirme* kavramı filmin daha en başında güçlü bir unsur olarak sunulur. Yaşanan tüm olaylar

belirli bir tarihin ürünüdür. Bu açıdan yaşanan her şey belirli bir zamanın ürünü olduğu için değiştirilip dönüştürülebilir bir niteliktedir.

Film daha en başında hikâyesini gerçek hayattan aldığını ve dönemin toplumsal politik atmosferine başka bir şekilde baktığını, egemen ideolojinin aksine anlatılmayanların hikâyesini anlatacağı iddiasında bulunur. 1960 sonrası Türk sinemasında kullanılmaya başlayan *toplumsal gerçekçilik* kavramı genel anlamda yaşanan dönemin toplumsal sorunlarını objektif şekilde dile getiren filmler için kullanılmıştır. Metin Erksan'ın *Gecelerin Ötesi* filmi de genel olarak *toplumsal gerçekçilik* anlayışı açısından değerlendirilmiştir (Esen, 2010:73).

Film kameranın üzerinden geçen bir kamyon sahnesiyle açılır. Kamyonun içinde iki adam vardır. Biri yan koltukta uyuya kalmış, diğeri ise direksiyonda neredeyse uyumak üzeredir. Karakterlerden anlaşılabileceği üzere bulundukları sınıfsal tabakada uyku dahi bir lüks olarak karşımıza çıkar. Maddi sıkıntılardan ve gelecek kaygılarından konuşurlar. Benzin almak için mola verirler. Direksiyon başındaki Fehmi'nin gözüne benzin istasyonunun ofisinde masa başında çalışan iyi giyimli bir adam çarpar. Yönetmen filmin ilk epizotunda ileride gerçekleşecek soygun fikrini seyirciye açar. Brecht'in epik tiyatrodaki kullandığı en önemli biçimsel özelliklerden biri de seyircinin olayların akışını aktif bir şekilde takip etmesini sağlamaktır. Epik tiyatrodaki seyirci karakterlerin duygusal dünyaları ile büyülenmek yerine gerçekleşen olayların muhakemesine yöneltilir. Bu bakımdan Brecht kimi zaman oyunlarında *epizotlar* halinde gerçekleşecek olan olayları tekrar tekrar seyirciye hatırlatmak için çeşitli yöntemler kullanır. Oyuncuların eline sahnede gerçekleşen olayların yazılı olduğu pankartlar tutuşturması bu yöntemlerden biridir. *Gecelerin Ötesi* filminin ilk planının üzerine düşen yazı da yine Brecht estetiğinde en çok kullanılan bu biçimsel özelliklerden biridir.

Filmin ikinci *epizotu* kameranın bir gitarın içinde olduğu bir plan ile açılır. İki genç gitar çalarak İngilizce bir şarkı söylerler. Dönem açısından yenilikçi ve bir o kadar da muazzam olan planları ile bu sahne gerçekten görölmeye değerdir. İki katlı konağın dışını görürüz. Kamera konağın içine doğru hareket eder. Üst katta şarkı söyleyen çocukların annesi ve babası aşağıda oğulları okuyamadığı, maddi güçlerinin buna yetmediği ve bu yüzden böylesine saygısız oldukları konusunda hayıflanırlar. Yine yukarıya çıkarız. Şarkı söyleyen genç duvarda asılı olan Elvis Presley'i göstererek "Bu herifin benden fazla nesi var?" diye sorar. Elvis Presley'in Las Vegas'ta gecede yirmi bin dolar kazandığı bir dünyada yetenekli birçok insan meteliğe kurşun atmaktadır. Bu *epizotta* da karakterler aynı konuyu konuşurlar. *Parasızlık*.

Üçüncü *epizotta* bir tiyatro sahnesine geçiş yaparız. Karakterimiz işsiz tiyatrocı Cevat tek başına oturmuş kara kara düşünmektedir. Yanına gelen arkadaşı ile yine aynı mesele konuşulur. Parasızlık. Parasızlık ve işsizlik Cevat'ın gerçek sanatla uğraşmasına izin vermez. Dördüncü *epizotta* karşı evde spor yapan bir kadını izleyen fakir bir ressamı görürüz. Beşinci *epizotta* ise bir fabrikada çalışan bir işçiyi görürüz. Sonraki sahnelerde anladığımız üzere gerçek yaşından on yaş daha yaşlı görünüyordur. Çünkü çocukluğunu dahi yaşayamadan çalışmaya mecbur kalmıştır. Filmin ana karakterleri *epizotlar* halinde seyirciye sunulur. Epizotik anlatım biçimi yine Brecht estetiğinin en temel unsurlarından biridir. Her *epizot* kendi içinde bir anlam bütünlüğüne sahipken diğer epizotlarla birlikte bu anlam bütünlüğü devam eder. *Gecelerin Ötesi* filminin başlangıç *epizotlarında* sunulan temel anlam unsuru parasızlıktır. Bu bakımdan izlediğimiz tüm sahneler konu bakımından bir birlik oluşturur.

Kişisel özellikleri birbirinden çok farklı olmasına rağmen temel birlik noktalarının parasızlık olduğu karakterlerin buluşma yeri mahalle kahvesidir. Uzun zamandır bir araya gel-

meyan karakterlerin hayatlarında hiçbir değişiklik olmamıştır. Çünkü ekonomi-politik ilişkiler onların hayatlarını belirleyen en temel unsurdur. Altı karakterin geldiği toplumsal statülere rağmen ortak paydalarının para ihtiyacı oluşu filmin içeriksel anlamda brechtyen estetikte karşımıza çıkan bir içeriğe sahip olduğunu gösterir. Karakterlerin kişilik özelliklerine bakılmaksızın onların ihtiyaçları temel hareket ettirici neden olarak karşımıza çıkar. Bu yüzden Brecht diyalektik tiyatronun konusunun herhangi bir köşe başında gerçekleşen bir olay olduğunu düşünür. Onların toplum içindeki etiketleri ne olursa olsun bulundukları yer aynıdır. Hiç biri hayatından memnun değildir. Bunu değiştirmek için ihtiyaçları olan tek şey ise paradır. Bu bakımdan Brechtyen estetiğın en temel unsurlarından olan karakterin bir duruma karşı vereceğı ortalama tavır *Gecelerin Ötesi* filminin altı karakteri tarafından da aynı şekilde gerçekleşir. Hepsi ihtiyacı olan şeye doğru hareket eder. Bir dizi soygun yapmaya başlarlar. *Gecelerin Ötesi* filminde karakterlerin kişisel özellikleri ne olursa olsun onların geliştireceğı herhangi bir tavır onların ekonomi-politik içindeki konumlarından beslenir. Bu Brecht'in epik tiyatrodaki ısrarla savunduğı şeydir.

Gerçek hayatın içinden fakat farklı sınıfsal konumlara sahip insanları birleştiren öge *parasal ihtiyaçtır*. Filmin ana çatışma unsuru olarak para altı karakteri aynı temelde uzlaştırır. Dönem için söz konusu olan *toplumsal gerçekçi* algının aksine bazı karakterler batılı estetik öğeleri de içinde barındırır. Örneğın gittikleri gazonoda yabancı dilde şarkılar söylenir ve şarkıyı söyleyen kadın seyircilere "...eminim bu şarkıyı hepiniz biliyorsunuzdur" der. Bu sınıfsal konumu gereğı bir fabrika işçisinin gideceğı tarzda bir yer değildir. Fakat Metin Erksan tam da bu bağlamlarda klişe olarak niteleyebileceğimiz algıyı yıkar. "Diyelim ki gerçekçiydi eski kadınlar ve tutalım bizler de bugün gerçekçiyiz; bir şey anlatırken ille ninelerimizin üslubunu mu kullanacağız!" (Brecht, 1990:79).

Ayrıca hikâyede anlatılan yedi gence ve anlatım diline baktığımızda bir mahallede bulunması zor olan yedi ayrı karakter ile karşılarız. İşsiz bir tiyatrocı, ressam, yabancı dilde şarkılar söyleyip gitar çalan iki genç, bir kamyon şoförü, onun kardeşiyle evlenecek olan işsiz bir adam ve hayatı çalışmakla geçmiş bir fabrika işçisi. Genel anlamda kişisel ve kültürel ayrımın kendi aralarında net şekilde görünür olacağı yedi insan. Metin Erksan bu yedi genci tek bir ortaklıkla bir araya getirir. Hepsi işleri iyi gitmeyen, maddi sıkıntılar çeken insanlardır. Toplumsal statülerini geri kazanabilmeleri için ihtiyaçları olan tek şey ise paradır. Buradan hareketle bütün karakterler, Fehmi'nin soygun yapma fikrine tutunur ve bir çete gibi soygunlar yapmaya başlarlar.

Gerçekleşen soygunların ardından karakterlerin ortaklık noktası olan parasızlık unsuru ortadan kalkar. Meteliksiz ressam âşık olduğu kadınla yeni bir eve taşınır. Amerika'ya gitmek isteyen gitar çalan gençler bu hayallerini gerçekleştirmek için gerekli parayı bulur. Fehmi hayattaki tek arzusu olan kızkardeşi için bir gelecek hazırlar. Tiyatrocı düşlediği sanatsal tiyatroyu açar. İşçi genç hergün işe gitmekten kurtulur. Fakat artık geri döndüremeyecekleri bir şeyi kaybetmişlerdir. Artık toplumsal anlamda iyi insanlar değillerdir. Brecht'in tüm oyunlarında ortak bir tema olarak karşımıza çıkan kapitalist düzende iyi insan olarak kalamama durumu *Gecelerin Ötesi* filminde de ana bir tema olarak sunulur. Karakterlerin istedikleri hayatlara ulaşmasının tek yolu kötülükten geçer. Tıpkı Brecht'in *Sezuan'ın İyi İnsanı* oyununda olduğu gibi iyi insan olduklarında işleri yolunda gitmez. İstediklerini yerine getirebilmek için başka birileri olmaları gerekmektedir. Bu tema filmin sonunda yakalanan tiyatrocunun karısına söylediği sözlerle pekiştirilir. "Kötü şeyleri, iyi şeyler yapmak için yaptım. Ama yanılmışım."

Filmin sonuna doğru ise Brecht estetiği içeriksel anlamda yıkıma uğrar. Çünkü karakterler yaptıkları kötü şeylerden do-

layı vicdan azabı çekmeye başlarlar. Soygunların ardından fabrika işçisi arkadaşıyla birlikte Anadolu'ya kamyonla yük taşıma işine çıkan Fehmi bu işleri niye yaptığını sorgulamaya başlar. Bir anlamı olmadığını düşünür. Fakat film boyunca güçlü bir unsur olarak para bu anlamı bize sunmuştur. Bu bakımdan Brecht estetiği bu algının tam karşısındadır. "Bir maymuncuk, hisse senetlerinin yanında nedir ki? Bir banka soymak, bir banka açmanın yanında ne ki? Adam öldürmek, adamı memuriyete mahkum etmenin yanında ne ki?" (Brecht, 1998:76).

Filmin sonunda ise Metin Erksan filmin en başında tartışmaya açtığı her mahallede bir milyoner çıkma durumuna diyaletik bir cevap sunar. Soygunların ardından Fehmi, işçi, ressam ve Amerika'ya gitmeye çalışan gençlerden biri ölür. Diğerleri ise tutuklanır. Soygunları ortaya çıkartan Polis Memuru filmin sonunda filmin bakış açısını şöyle ifade eder; "Yazık oldu delikanlılara. Harcanıp gittiler. Bakalım bundan sonra neler göreceğiz?" (Erksan, 1960) Kapitalist düzende herkesin milyoner olması imkânsızdır. Bir mahallede bir milyoner varsa orada yoksullar daha yoksul olmak zorundadır.

Sonuç

Metin Erksan *Gecelerin Ötesi* filminde egemen iktidara karşı olarak ekonomi-politik ilişkilerdeki görünenin ardında yatan gerçekliğe yönelir. Politik yetkenin ağzında çok gündelik bir söz olarak kullanılan her mahallede bir milyoner düşünüyordur. Bu bakımdan *Gecelerin Ötesi* filminde imge kullanımları toplumsal bir işlevi yerine getirmiştir. Toplumun yararı Brecht estetiğindeki gibi ezilen halkların yararadır. İzlediğimiz hikâyede anlatılan bizim hikâyemizdir.

Filmde içerik ve biçim ilişkisi ise yine anlatı istikametinde ortak şekilde gelişir. Karakterlerin bireysel özelliklerinin ak-

sine onların toplumsal konumları eylemlerinde referans noktası olarak alınır. *Gecelerin Ötesi* filminde hiçbir şey seyirciden saklanmaz. Bir sonraki sahnede ne olacağını merak etmez. Yönetmen anlatıyı açık şekilde takip etmemizi ister. Yönetmenin ilgisi hikâyenin gelişim çizgisinden çok olayın muhakemesidir. Bu bakımdan Brecht estetiğine özgü bazı biçimsel özellikler filmde anlatı açısından önemli ölçüde kullanılır.

Metin Erksan kendisinin sinema tarihi açısından hiçbir kalıpta değerlendirilemeyeceğini düşünür. Yönetmenin kendi diliyle söylediği üzere onun biçim ve içeriği de totem ve tabusu dediği özgürlükten beslenir. Kendi totemi ve tabusu olarak düşünce özgürlüğüne vurgu yapar(Esen, 2010:126). Bu bakımdan Metin Erksan filmin içeriğinin getirdiği biçimsel özellikleri uyumlu bir şekilde kullanmasına rağmen filmin kimi yerlerinde hem içerik hem de biçimsel öğelerle oynar. Yönetmenin sinema tarihimizdeki özel konumu belki de onun bu özgür yaklaşımıdır.

Yönetmenin *Gecelerin Ötesi* filminde ürettiği imgelerin toplumsal açıdan işlevi onların kişilerin değil tüm halkın yararına hizmet ediyor oluşudur. Her mahallede bir milyonere ihtiyaç yoktur. Her mahalleden çıkacak bir milyoner toplumsal açıdan yararlı hiçbir şeye hizmet etmez. Bu bakımdan Erksan'ın anlatısı birey üzerinden değil toplumun ortak paydası üzerinden gelişir. Toplumsal açıdan ekonomik sıkıntılar en büyük problemdir. İnsanların eylemleri ve eylem biçimleri kendi istek ve arzularından daha çok ait oldukları ekonomi-politik konum tarafından belirlenir. Erksan böylesi bir içeriği seyirciye aktarırken *epizotlarla* kurulmuş bir estetik biçim kullanır. Bu açıdan *Gecelerin Ötesi* filmi hem içerik hem de biçim itibarı ile toplumun yararını gözeten bir estetik yaklaşıma sahiptir.

4. BÖLÜM

LÜBNAN SİNEMASINDA KADIN YÖNETMENLER ÇERÇEVESİNDE FEMİNİST FİLM ELEŞTİRİSİ: RANDA CHAHAL SABAG "THE KİTE" VE NADİN LABAKİ "WHERE DO WE GO NOW?" ÖRNEĞİ

Buket Akdemir Dilek¹

Özet

Bu çalışmada Lübnan sinemasında yer alan öncü kadın yönetmenlerin çekmiş olduğu iki film üzerinden bir inceleme yapılmıştır. Randa Chahal Sabag'ın çekmiş olduğu *The Kite* (2003) ve Nadin Labaki'nin çekmiş olduğu *Where Do We Go Now?* (2011) filmlerinin feminist film eleştirisi doğrultusunda çözümlenmesi amaçlanmıştır. Film analizi yapılırken kadın yönetmenlerin bakış açıları ile kadın karakterlerin filmlerde ne şekilde temsil edildiği incelenmiştir. Feminist eleştiri bağlamında filmlerin eril bakışı ve patriarkal söylemi yeniden üretilip üretmediğine bakılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Lübnan Sineması, Feminist Eleştiri, Temsil, Randa Chahal Sabag , Nadin Labaki.

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

Giriş

Bu çalışmada, Lübnan sinemasında önde gelen iki kadın yönetmenin iki filmi örneklem olarak alınmıştır. Bu filmler feminist film eleştirisi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Feminist film eleştirisi anlatımında Lale Kabadayı'nın *Film Eleştirisi*, S. Ruken Öztürk'ün *Sinemada Kadın Olmak*, Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* kitapları, Gün Taş'ın *Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri* adlı makalesi, Feryal Saygılıgil'in *Feminist Film Kuramı* adlı kitap bölümü temel referans kaynak olmuştur. Literatür taraması bölümünde yer alan Lübnan sineması için Roy Armes'in *New Voice in Arab Cinema*, Lina Khatib'in *Lebanese Cinema Imagining The Civil War Beyond* adlı kitaplar, Afif Arabi'nin *The History of Lebanese Cinema 1929-1979 An Analytical of The Evolution And the Development Of Lebanese Cinema* adlı doktora tezi temel referans kaynak olmuştur. Çalışmanın film analizi bölümünde *The Kite* ve *Where Do We Go Now?* filmleri feminist film eleştirisi yöntemi üzerinden analiz edilerek çalışma sonlandırılmıştır.

Feminist film eleştirisi dayanağını feminist ideolojiden almıştır. Feminist eleştiri toplumda var olan cinsiyetçi yaklaşımlara karşı çıkmıştır ve gelecek için bu yaklaşımdan arınmış bir toplum öngörüsünü yaratmak istemiştir. Genel çerçevede feminist ideoloji kadın ve erkeğin aynı sosyal eşitliğe sahip olduğu bir dünya yaratmayı amaçlamıştır (Kabadayı, 2013: 89). Feminist eleştiri geleneği, özgürlükçü ve demokratik söylemlerin şekillendiği Aydınlanma felsefesinde ve Fransız Devrimi'nde ortaya çıkan düşünce yapısını temel almıştır. (Öztürk, 2000: 53). Feminist hareket I. II. ve III. Dalga Feminizm olarak farklı süreçlerden geçmiştir. Üç feminizm dalgası genel olarak 19. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar giden bir süreci kapsamıştır. I. Feminist Dalga Wollstonecraft'ın "*Kadın Hak-*

larının *Savunucusu*" (*Vindication of the Rights of Women*) adlı eserindeki talepler üzerine inşa edilmiştir. Bu talepler kadınların oy kullanması, fırsat eşitliği, mülkiyet hakkına odaklanmıştır. II. Feminist Dalga 1960'larda kadınların güvenli doğum, kürtaj hakkı üzerinden ortaya çıkmıştır. Bu düşünce, kadınların her ne kadar yasalar karşısında erkeklerle eşit görünse de pratikte ataerkil sistemin normlarına maruz kaldığını iddia etmiştir. II. Dalga feminist hareket özellikle Simone de Beauvoir'ın "kadın olunmaz, kadın doğulur..." sözü ve "*İkinci Cins*" adlı eserindeki "Kadınların kurtuluşu karınlarından başlayacak..." sözü üzerinden gelişmiş ve II. Dalga feminizmi üzerinden kadınların bedenlerinin erkek denetiminden çıkışı talep edilmiştir (Taş, 2016: 167-170). 1970'lerin feminizmi I. Dalga feminist hareketteki gibi sadece eşitlik talebinde olmamıştır. Patriyarkal sistemde kadın erkek eşitliğinin olanaksızlığını vurgulamıştır (Saygılıgil, 2013: 147). III. Dalga feminist hareket 1990'larda II. Dalga feminist hareketin pratiklerine ve yanlış anlaşılmasına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu tepki feminizmin üst, orta sınıf beyaz kadınlara indirgenen bakışını eleştirmiş ve III. dalga kadın hareketlerini bu indirgemeci bakış açısından kurtarıp geniş düzleme yaymayı amaçlamıştır (Taş, 2016: 171).

Feminist film eleştirisi ise 1960'lı yıllardaki kültürel hareketler içinde yer alan feminist hareketin sinemadaki karşılığı olarak ortaya çıkmıştır (Özden, 2004: 191). Feminist film eleştirisi 1970'li yıllarda II. Dalga feminist hareketin etkisi ile sinemada gelişen yaklaşım biçimi olmuştur. 1971 yılında Laura Mulvey ve Claire Johnston kadın filmlerinin gösterildiği Londra'daki film grubuna katılmıştır (Saygılıgil, 2013: 148). Sinema çalışmalarında feminist dalga 1972 yılında New York ve Edinburg'da kadın filmleri festivalinin ortaya çıkışı ve 1970'lerde popüler olan Molly Haskell'in *From Reverence to Rape*, Marjorie Rosen'in *Popcorn Venüs* ve Joan Mellon'un *Women and Sexuality in the New Film* kitapları ile duyurulmuştur

(Stam, 2014:182). 1972 yılında California’da Siew Hwa Beh ve Saunie Salyer’in editörlüğünde *Woman and Film* adında ilk feminist film dergisi yayınlanmıştır (Saygılıgil, 2013: 148).

Politik temeller üzerinden yükselen feminist eleştiri ilerleyen dönemde psikanalitik yaklaşımdan etkilenerek yoluna devam etmiştir. Ayrıca göstergebilimsel yöntem, mevcut film eleştirisi biçimlerinin daha önce filmlerde anlamlandıramadıkları imgelerin ve aralarındaki ilişkilerin dilsel terimler içinde anlamlandırmasını sağlamıştır (Özden, 2004: 192).

“Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalitik teoriden de arzu ve özelliğin yapısını analiz etmeyi öğrenirler. Böylece feminist film teorisinin odak noktası, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmdeki anlam üretmekte kullanılan mekanizma ve araçlara kayar (Saygılıgil, 2013: 149).”

Feminist sinema üzerinde çalışma yapan kişiler filmlerde kadınların toplum içindeki ikincil rollerini destekleyen yaklaşımların gösterildiğini tespit etmiştir (Ryan&Lenos, 2012: 231). İlk dönem feminist film eleştirmenleri Hollywood filmlerindeki kadınların stereotipleşmiş temsillerini incelerken 1980’lerden sonra feminist eleştiri de psikanalitik yaklaşımı kullanarak çalışmalarını sürdürmüşlerdir (Kabadayı, 2013: 97). Yönetmenlik anlamında feminist film teorisi eril auteurizmi eleştirirken kadın auteur yönetmenlerin gelişmesini sağlamıştır. Auteur yönetmenlik sorunu feminist bir perspektiften yeniden değerlendirilmiştir (Stam, 2014: 182,183).

Feminist film eleştirisi toplumdaki eşitsizlik ve kadına yönelik cinsiyetçi yaklaşımın nedenini patriarkal sistem olarak görmüştür ve sinemada bunların inşa edilme yollarını ortaya çıkartmaya çalışmıştır (Özden, 2004: 193). Sinema perdesinde

kadın, gerçek hayattaki temsilinden farklı olarak erkeğin bincindeki temsilleri ile sunulmuştur. Feminist eleştiri özellikle kadının perdede kadın olarak sunulması gerektiği üzerinde durmuştur (Özden, 2004: 194). Bu yöntem kadına yönelik cinsiyetçi yapılanmayı ortaya çıkarırken anlatı, tür, aydınlatma, mizansen gibi anlamların oluşturulmasını destekleyen unsurları çözümlemeyi amaçlamıştır (Kabadayı, 2013: 98,99).

Laura Mulvey 1975 yılında yayınlanan “*Görsel Haz ve Anlatı Sineması*” adlı makalesinde feminist eleştirinin çerçevesini çizerek politik bir silah olarak psikanalitik söylemi kullanmıştır. Mulvey, ataerkil toplumun görüşlerinin filmlere nasıl yansıtıldığından bahsetmiştir. Makale belirli kavramlar üzerinden bakış meselesine odaklanmıştır. Erkeğin bakışın öznesi olarak etkin konumda olduğunu söylerken kadının ise bakışın nesnesi iken edilgin konumda olduğunu belirtmiştir (Saygılıgil, 2013: 152). Feminist eleştiri kadının klasik anlatı sinemasında nasıl temsil edildiğinin yanında kadına nasıl bakıldığı üzerinde de yoğunlaşmıştır. “Feminist teorisyenler dikkatlerini imgelemenin kendisinin cinsiyetçi doğasına ve kadınların maskülinist görüntüsünün yapılandırılmasında gözetlemeciliğin, fetişizmin ve narsisizmin rolüne yöneltmişlerdir (Stam, 2014: 182).”

Feminist ideoloji doğrultusunda ortaya çıkan Feminist film eleştirisi sinemada kadın meselesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu yöntemin patriarkal söylemin yoğun olduğu klasik anlatı sinemasında kadının nasıl temsil edildiği üzerinde durduğu açıkça görülmüştür. Sinemada çoğunlukla bakışın nesnesi olarak temsil edilen kadınlar feminist film eleştirisi yöntemi üzerinden incelenerek temsil şekillerinin eleştirisi yapılmıştır. Bu çalışmada örneklem olarak alınan iki kadın yönetmenin iki filmi bu yöntem doğrultusunda incelenmiştir. Bu şekilde kadınların kadınlar tarafından da bakışın nesnesi konumuna getirilip getirilmediğine bakılarak klasik anlatı yapısını devam ettirip ettirmediği incelenmiştir.

Bu çalışmanın içeriği ve örneklemini Nadin Labaki yönetmenliğindeki *Where Do We Go Now? (Peki Şimdi Nereye?)* filmi ve Randa Chahal Sabag yönetmenliğindeki *The Kite (Uçurtma)* filmi oluşturmaktadır. Bu filmler incelenirken feminist eleştiri kuramı temel alınarak kadın karakterlerin filmlerde konumlandırıldığı yer itibarı ile tipik kadın söylemini yeniden üretip üretmediğine bakılmaktadır. Tipik kadın söylemi Hollywood filmlerinde görülen kadının temsil ediliş şekli anlamına gelmektedir. Klasik Hollywood filmleri kadınları “kontrol etmek” için geleneksel biçimi tercih ederek ataerkil bir anlatıya başvurmaktadır. Bu tür filmler kadını kurban konumuna indirerek, kadını bakışın nesnesi yapmaktadır. Bu filmler erkeğin eril bakışına hizmet eden araçlar olmuştur (Öztürk, 2000: 72). Bu çalışmada kadın karakterlerin filmde temsil ediliş şekli üzerinden eril söylemin yeniden üretilip üretilmediği, patriarkal sistemin eleştirisinin yapıp yapılmadığı incelenmektedir. Eril söylem, kadın, temsil, bakış ve patriarkal sistem kavramları üzerine odaklanarak filmlerin analizi yapılmaktadır.

Literatür Taraması

Makalenin bu bölümünde makalenin sınırlılıkları içerisinde yer alan Lübnan sineması ve Lübnan sinemasında kadın yönetmenler hakkında bilgi verilmiştir. Lübnan sinemasının dünden bugüne nasıl bir sinema serüvenine sahip olduğundan kısaca bahsedilerek ülke sineması tanıtılmaya çalışılmıştır.

Lübnan Sineması

Mirriam Rosen’in belirttiği üzere Beyrut’ta ilk sinematograf gösterimi Lumiere Kardeşlerin 1895 gösteriminden iki yıl sonra gerçekleşmiştir (Rosen, 1990, Aktaran: Arabi: 1). I. Dünya Savaşı sona erdikten sonra yani 1918 yılında Beyrut’ta birçok sinema salonu kurulmuştur (Rosen, 1990, Aktaran: Arabi: 39).

İlk Lübnan filmi olan *The Adventures of Elias Mabrouk* 1929 yılında İtalyan asıllı Lübnanlı Jordano Puditti tarafından çekilmiştir (Khatib, 2008: 22). 1931 yılında ilk defa Lübnan fonu ile Puditti'nin yönetmenliğinde *The Adventures of Abu Abed* filmi sessiz komedi olarak çekilmiştir (Khatib, 2008: 22). *The Adventures of Elias Mabrouk* ve *The Adventures of Abu Abed* filmleri ile Lübnan'da sessiz sinema dönemi kapanmıştır. Bu iki filmden sonra ilk Lübnan film yapım şirketi olan Lumnar Film Company 1933 yılında Herta Gargour adlı Lübnanlı bir kadının fonu ile kurulmuştur (Arabi, 1996: 45). Lumnar Film Company 1934 yılında *In the Ruins of Ba'albek* adlı filmi çekmiştir. Julio De Luca ve Karam Boustany tarafından yönetilen filmde Fransızca altyazı mevcuttu (Day, 2001: 372). Ayrıca bu film Lübnan'da Arapça çekilen ilk film olmuştur (Khatib, 2008: 22).

1940'lı yıllarda Lübnan sinemasına Ali al-Ariss ile birlikte yeni bir coşku gelmiştir. Ariss'in ilk filmi *The Rose Seller* diğer bir ismi ile *The Florist* 1940 yılında çekilmiştir. Daha sonra yönetmen 1946 yılında *The Planet of the Deserts Princess* filmini yapmıştır (Day, 2001: 371). Çekilmiş olan bu iki film ve 50'ler boyunca çekilen filmlerin büyük çoğunluğu müzikal türde olmuştur. Bu filmler, bedevi hikayelerine dayanan Mısır filmlerine benzemiştir (Khatib, 2008: 22). 1953 yılında Stüdio al-Arz'ın desteği ile Lübnan sinemasının babası olarak anılan George Qai ilk filmi *Remorse*'ı çekmiştir (Livingston, 2008: 34). Qai'nın ilk filminin ardından 1957 yılına kadar herhangi bir film denemesi yapılmamıştır. Bu durgunluk dönemi stüdyoların dağıtım pazarında genişlemek için Klasik Arapçaya adapte edilmesi ile canlandırılmaya çalışılmıştır. 1957 yılında Studio Harun'un sahibi Michael Harun *Red Flowers*'ı yönetmiştir. Muhammed Salman *The First Melody*'i yönetirken Mısırlı Hilmi Raflah *Love Festival*'i çekmiştir. Bu filmler ağırlıklı olarak Mısır melodramlarına benzer bir yapıya sahipti. Özellikle Muhammed Salman'ın Mısırdaki aldığı eğitimden dolayı filmlerinde Mısır etkisi oldukça fazla olmuştur. Lübnan sine-

masında ticari başarısının Mısır filmlerine benzer şekilde çekilen filmler ile sağlanacağını düşünen Salman filmlerinde oryantalizm, müzikal, dans ve ucuz sahnelerle sıklıkla yer vermiştir. George Nasr'ın *Where To?* filmi 1957 yılında vizyona girmiştir. Diğer filmlerden ve yönetmenlerden farklı olarak *Where To?* filmi Cannes film festivalinde gösterilmiş ve büyük beğeni toplamıştır. *WhereTo?* filmi Lübnan'da ilk defa Avrupa film festivaline katılan film olmuştur. Diğer üç yönetmenden farklı olarak George Nasr daha çok toplumsal konulara yönelmiştir. Filmlerinde ülkenin gerçeklerinden biri olan göç sorununa sıklıkla değinmiştir (Arabi, 1996: 54,55). Bu dönemde Lübnanlı film yapımcıları, izleyicileri daha çok sinemaya çekmek ve Arap ülkelerindeki katılımı arttırmak amacı ile Mısır ve Hollywood'daki yıldız sistemini ülkelerinde geliştirmişlerdir. Sinemada Mısır darbesine² kadar bu dönemde çekilen filmlerin büyük çoğunluğu Mısır filmleri tarzında ana akım ticari filmler olmuştur. Sektörün bu şekilde ilerlemesi yavaş yavaş Lübnan sinema endüstrisinin başlangıcını sağlamıştır. Yıldız sistemine uygun ve Mısır melodramı tarzında çekilen bu filmler hem Lübnan'da hem de Arap ülkelerinde olumlu karşılanmıştır. 1961 yılında George Nars ikinci ve son uzun metrajlı filmi olan *The Little Stranger*'ı Fransızca ve siyah beyaz çekmiştir. 13 yaşında bir kızın hayatının anlatıldığı film 1962 yılında Cannes Film Festivalinde Lübnan'ı temsil etmiştir (Arabi, 1996: 81-84).

Lübnan sinemasına Mısırlı yönetmenlerin girişine geçmeden önce Lübnan'ın Arap dünyasının başkenti olarak konumlandırılışından kısaca bahsetmek gerekmektedir. Lübnan Akdeniz'e konumu, Ortadoğu ekonomisindeki yeri, ticaret merkezi olarak bu coğrafyada önemli role sahiptir. Güzel ikliminin ve manzara güzelliklerinin yanı sıra doğal kaynaklar açısından oldukça zengin bir ülkedir. II. Dünya Savaşı sonra-

2- Mısır sinemasındaki millileşme hareketinden dolayı Mısırlı film yapımcılarının 1963-1974 yılları arasında Lübnan sinemasında yoğun olarak film ürettiği dönem.

sında yaşanan olaylar ile birlikte Lübnan ticari olarak ilerlemiştir. Petrolün ve Süveyş Kanalı'nın kapatılması yabancı sermayenin Lübnan'a girmesini sağlamıştır. Ülkeye giren bu yabancı sermayenin büyük çoğunluğu Mısırlı ve Suriyeli zenginler olmuştur (Bustros, 1977: 221). Bu yabancı sermayeler sadece ülke ekonomisinin gelişmesini sağlamamışlardır. Ayrıca yatırım olarak film endüstrisini seçerek ekonomik olarak sıkıntı yaşayan Lübnan sinemasının gelişmesine yardımcı olmuşlardır (Arabi, 1996: 67).

Lübnan sineması için önemli bir dönüm noktası Mısırlı film yapımcılarının, sanatçıların ve yönetmenlerinin 1963 yılında bir süreliğine Lübnan'a göç edip burada film üretimi yapmaları olmuştur (Livingston, 2008: 36). Mısır'da 1952 yılında Mısır monarşisini devirerek iktidara gelen Nasır, Mısır ve Arap sinemasını doğrudan etkilemiştir (Khoury, 2010: 37). Nasır'ın Mısırdaki iktidara gelmesi ile birlikte daha önce diğer kurumlarda yaşanan millileşme hareketi 1960'ların ilk yıllarında Mısır film endüstrisinde de gerçekleşmiştir. Ülkedeki film endüstrisini millileştirme/devletleştirme ile Mısır sinemasında bir değişim yaşanmıştır (Cengiz, 2018: 54-56). Bu durum, 1963'te Mısır'ın millileşme hareketinden kaçan Mısırlı gurbetçi yönetmenler için Lübnan'ın yeni bir umut yeri haline geldiğini göstermiştir.

Mısırlı yönetmenlerin Lübnan'a girmesi ile Lübnan sinemasında film üretiminde artış yaşanmıştır. Studio Baalbak ve Studio Chammas adında yeni film stüdyolarının kurulması sağlanmış ve teknik ekipte artış olmuştur (Khatib, 2008: 23,24). Bununla birlikte Lübnan hükümeti film endüstrisine küresel destek sağlamak amacı ile 1964 yılında Ulusal Sinema ve Televizyon Merkezi (The National Center for Cinema and Television, NCC)'ni açmıştır. Bu merkezin kurulmasındaki amaçlar şu şekilde sıralanmıştır: film endüstrisinin farklı yönlerini organize etmek, filmlerin finansman ve gelirlerini denetlemek, merkezi fonların kullanılmasına dikkat edilmesi ve film ya-

pımcılarına hibe ile kredi sağlamak, sinema ile ilgili genel bir belgeleme oluşturmak, kısa metrajlı film üretimine teşvik etmek ve dağıtımcı ayarlamak, devlet, kamu ve bağımsız kuruluşlar için film üretmek, sinema kurumlarına finansal düzenleme yapmak, sektörün gelişmesi için yasalar yapmak, sektörün kültürel yönünü geliştirmek için önlemler almak, Lübnan filmlerinin dünyaya yayılması için ulusal ve uluslararası kampanyalar düzenleme ve son olarak sektöre eleman yetiştirmek için eğitim vermek (Arabi, 1996: 98-101). Bunun devamında yapımcı, distribütör ve aktörler gibi sinema endüstrisi ile bağlantılı sendikalar kurulmuştur. Yine 1964 yılında The Arab Film and Television Center (Arap Sinema ve Koordinasyon Merkezi- AFTC) kurulmuştur (Khatib, 2008: 23,24). Bu kurum hayata geçmeden önce 1962 yılında Beyrut'ta UNESCO ve film endüstrisinin Arap temsilcileri ile birlikte bir toplantı yapılmıştır. Bölgede Arap kültürü ile alakalı filmlerin, belgelerin olduğu bir merkezin kurulması tavsiye edilmiştir. Bunun üzerine 1964'te Beyrut'ta açılan bu kurum UNESCO'nun emrine bırakılmıştır. İlerleyen dönemlerde AFTC ve NCC iç içe geçmiş ve çalışmalar birlikte yürütülmüştür. Yerel olarak okullarda ve üniversitelerde film kulüpleri kurulmuştur. 1964-1970 arasında ülke genelinde otuzdan fazla akademik kurumda altmış dört film kulübü açılmıştır. 1966, 1967 ve 1968 tarihlerinde kurum tarafından öğretmen ve öğrencilere yönelik birçok seminer düzenlenmiştir (Arabi, 1996: 102-105).

Mısır sinema darbesi ile birlikte Lübnan sinemasında özellikle 1963-1969 yılları arasında en yüksek film üretimi gerçekleşmiştir (Arabi, 1996: 92). Lübnan'da üretilen filmlerin lehçelerine bakıldığında bu filmlerin Lübnan filminden ziyade Lübnan'da üretilen Mısır filmi olduğu açıkça görülmektedir. Bu nedenle 1963'ten 1974'e kadar devam eden bu süreçte üretilen filmler doğası ve kimliği açısından Lübnan filminden ziyade Mısır filmidir.

1963'te başlayan Mısır sinemacılarının darbesi ile Lübnan'ın doğal güzellikleri, ikliminden dolayı Beyrut yabancı filmler için bir cennet haline gelmiştir. Lübnan devleti çekilen yabancı filmlerin ve ülkede çekilen filmlerin kontrolünü almak için 1966'da senaryo kontrolünü zorunlu hale getirmiştir (Livingston, 2008: 39). Bir nevi film çekilmeden önce ön sansür uygulanmaya başlanmıştı.

Mısır'da Nasır rejiminin devletleştirme politikasından dolayı ülkeden kaçan yönetmenler, 1967 yılında Nasır hükümetinin düşmesi ile özel sinema sektörü gücünü yeniden kazanmıştır. 1970'lerde Mısırlı film yapımcıları Mısır'a dönmeye başlamıştır. Mısırlı yönetmenlerin çoğunluğu ülkelerine döndüğü için Lübnan'da üretim azalmıştır. Bu dönemi atlatmak için Lübnanlı yönetmenler Mısırlı ve Lübnanlı sanatçılarla müzikal filmler çekmiştir (Day, 2001: 373, 374). 13 Nisan 1975'te Lübnan iç savaşı patlak verince Lübnan'da kalan Mısırlı sinemacılar ve yabancı yatırımcılar Lübnan'dan ayrılmıştır. Sermaye yatırımcılarının ülkeden ayrılması ile Arap dünyasının sinema başkenti tekrardan Mısır olmuştur (Arabi, 1996: 153).

Hristiyan ve Müslüman nüfus oranının birbirine yakın olduğu Lübnan'da çok kültürlü denge uzun süre devam etmiştir. İsrail devletinin kurulmasının ardından bu denge altüst olmuştur. İsrail'in etkisi ve Lübnan'da Müslüman nüfusundaki artış ile 1975'te iç savaş patlak vermiştir. Yaşanan iç savaş Hristiyan- Müslüman çatışması ile başlamıştır. Müslümanların kendi aralarında çatışmaya girmesine kadar gitmiştir. Bu yıkıcı iç savaş ortamı Lübnan sinemasını doğrudan etkilemiştir (Oylum & Sivaslıoğlu, 2011: 48). Lübnan'da iç savaş 1975-1990 yılları arasında yaşanmıştır. 15 yıl gibi uzun bir süre süren bu savaş sinema sektörünü nerdeyse durma noktasına getirmiştir. Bu dönemde çekilen filmlerde sanatçılar daha çok savaş öncesi dönemin nostaljisinden yararlanmıştır. Bu filmler ile bir nevi savaş dönemini unutmak için bir bellek yitimi yaratılmaya çalışılmıştır (Livingston, 2008: 34).

Lübnan iç savaşı sırasında az sayıda film üretilmesinin bir diğer nedeni Lübnanlı birçok yapımcının Paris'e taşınmasıdır. Sinemacıların Avrupa'ya taşınması film üretiminde azalmaya neden olsa bile bir yandan Fransa, Beyrut arasında bir hareket alanı sağlanmıştır. 15 yıl süren bu iç savaşın ardından Lübnanlı film üreticileri Avrupa ile birlikte hikâye anlatıcılığına soyunmuştur. Yıkık şehir manzaraları, çarşafli mobilyalar bu dönemdeki filmler için vazgeçilmez öğeler haline gelmiştir. 1975'te iç savaş başladığında Lübnan film stüdyoları büyük zarara uğramış ve Beyrut'un merkezinde film çalışmalarını yürütmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir. Birkaç "korkusuz yapımcı" iç savaş döneminde film üretmiştir. Lübnanlı bu korkusuz film yapımcılarından biri Maroun Baghda'dır. Onun çektiği *Little Wars* (1982) filmi bu dönemde çekilen filmlere örnektir. Bu yıllarda özellikle bütçe sıkıntısı nedeniyle belgesel tarzında çokça film üretilmiştir. Korkusuz yönetmenler içinde bu belgesel film üreticileri de yer almıştır. Jocelyn Saab'ın *Lebanon in a Whirlwind* (1975) filmi bu tarzda çekilen film örneklerinden biridir (Day, 2001: 371,372). Lübnan iç savaşı sırasında üretilen belgeseller iç savaşın bir nevi şahitleridir (Rastegar, 2015: 157).

İç savaş dönemi, Lübnan'da film üretimi için oldukça zorlu geçmiştir. Savaşın ilk beş yılında sadece dört film üretilmiştir (Arabi, 1996: 182). Ülke bölünmeye başlayınca filmlerin farklı yerlere dağıtımı imkânsız hale gelmiştir. Beyrut şehir merkezindeki sinema salonları tahrip olmuştur. Devamında Doğu Beyrut'taki sinema salonları yenilenmiştir. Hatta bazı tiyatro salonları sinema salonlarına dönüştürülmüştür. Bu dönemde bu sinema salonlarında gösterilen filmlerin büyük çoğunluğu Hollywood filmi olmuştur. 1978-1982 yılları arasında 15 film yapılmıştır. Bu filmler genellikle Hollywood taklidi olan aksiyon ve romantik filmler olmuştur. Bu filmleri daha çok Youssef Charafed-Din ve Samir al-Ghoussaini üretmiştir. 1980-1985 arasındaki dönemde çoğu reklam filmi olan 45 film çekilmiştir.

1990'ların başında Lübnan'daki çoğu stüdyo kapatılmış ve film üretmekte sıkıntı yaşayan sinemacılar Avrupa'daki ortak yapımcılara muhtaç olmuştur. Bu dönemde Avrupa'nın finanse ettiği filmlerde konu olarak iç savaş seçilmiştir. Leila-Assaf'ın *Al-Sheikh* (1994), Jocelyne Saab'ın *Once Upon a Time, Beirut* (1994), Samir Habchi'nin *The Tornado* ve Jean-Claude Codsı'nın *A Time Has Come* (1994) filmleri bunlara birer örnektir (Khatib, 2008: 25-28).

1990'da Lübnan iç savaşının sona ermesinin ardından Lübnanlı sanatçılar için ülke bir beslenme kaynağı haline gelmiştir. Bombardıman sonrası yıkılan başkent sanat üretimi için temel kaynak olmuştur (Oylum & Sivaslıoğlu, 2011: 49).

Lübnan sineması içinde inişlerin ve çıkışların olduğu bir sinemadır. Lübnanlı yönetmenler ürettikleri filmlerde farklı ülkelerin bakış açılarını, sinema dillerini yansıtmıştır. İlk dönemlerde ve 1960'larda ürettikleri filmlerde Mısır filmlerinin etkisi açıkça görülmüştür. Son dönemde uluslararası platformlardan aldıkları desteklerin de etkisi ile Lübnan sinemasında dışardan bir bakış kendini göstermiştir. Sürekli iç savaş filmlerinin çekilmesi, bunu özellikle uluslararası fonların talep etmesi Lübnan'da kendine has bir sinema dilinin oluşmasını zorlaştırmıştır. Hatta bu yüzden bugün kimi sinemacılar Lübnan sineması için ulusal bir sinema demek yerine Uluslararası Lübnan sineması ismini vermişlerdir.

Lübnan Sinemasında Kadın Yönetmenler

Lübnan'da sinema filmi üretimi uzun yıllar sıkıntılı olsa da savaştan on yıl sonra Lübnan sineması yeni bir tarz geliştirmiştir. Dijital video ile film yapımına geçildiğinde sinema için yeni bir üretim olanağı sağlanmıştır. Bu yöntem ile merkezileşmemiş bir ortamda yeni projelere imkân tanınmıştır. Özellikle kadın yönetmenler bu imkândan faydalanmıştır (Sawalha, 2014: 109).

Kadın yönetmenlerin sektöre dahil olması ile film türlerinde değişiklikler meydana gelmiştir. Lübnan iç savaşı sırasında Lübnan sinemasında birçok kadın yönetmen ve film yapımcısı film üretmiştir. Hatta savaş sonrasında ülkede birçok kadın yönetmenin aktif olarak film üretmesine uluslararası fonlar katkıda bulunmuştur. Kadın yönetmenler filmlerinde, Lübnan'daki iç savaşın yıkıntılarını ve insanların hayata tutunma hikayelerini anlatmışlardır (Day, 2001: 374, 375). Belgesel türünde çekilen filmlerde kadın yönetmenler siyasi hayattan ziyade daha çok gündelik hayatı kayıt altına almıştır. Bu yeni tarz Kanada, Fransa ve Belçika'nın içinde olduğu uluslararası fonlardan finanse edilmiştir (Sawalha, 2014: 109). Avrupa desteği ile dünyanın dört bir yanında Lübnan filmleri izlenmeye başlanmıştır. Özellikle Mısır melodramlarının uzun süre hakimiyetinde kalan bir sinemada bugün daha çok sosyal konular kadın yönetmenlerce işlenmektedir. Sosyal sorunların kadın yönetmenlerce işlendiği birkaç film ön plana çıkmaktadır. Randa Chahal Sabag'ın ırkçılığı anlattığı *A Civilized People* (1999) filmi, Danielle Arbid'in sınıf bölünmelerini anlattığı *In the Battlefields* (2004) filmi bu filmler arasında yer almaktadır. (Khatib, 2008: 31).

Lübnan iç savaşı döneminde kadın yönetmenlerin film üretimleri sadece o dönemde kalmamıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde Lübnan başta olmak üzere Fas ve Tunus'ta kadın yönetmenler sektörün dörtte birini oluşturmuştur. Kadın yönetmenler filmlerinde Arap dünyasındaki kadının yaşamına odaklanmıştır (Armes, 2015: 11-14).

Kadın yönetmenler 1990'lı yıllar ile birlikte Lübnan sineması için önemli bir anlatıcı olmuştur. Kadın bakış açısı ile özellikle küçük hikayelere kameralarını çevirerek yeni bir sinema dili yaratmaya çalışmışlardır. Bu noktada Lübnan sineması için yeni bir nefes özelliği taşımaktadırlar.

Film Analizi

Çalışmanın bu bölümünde Randa Chahal Sabag yönetmenliğindeki *The Kite* (Uçurtma) filmi ve Nadin Labaki yönetmenliğindeki *Where Do We Go Now* (Peki Şimdi Nereye?) filmi feminist film eleştirisi yöntemiyle incelenmiş, kadın yönetmenlerin bakış açısıyla kadın karakterlerin nasıl temsil edildiğine bakılmıştır. Kadın karakterlerin temsil şekillerinin eril söylemi yeniden üretip üretmediği üzerinde durulmuştur.

Randa Chahal Sabag: *The Kite* Film

11 Aralık 1953 yılında Lübnan'ın Trablus kentinde dünyaya gelen, 25 Ağustos 2008 yılında Fransa'nın Paris kentinde hayata gözlerini yuman Randa Chahal Sabag Lübnan sinemasının önde gelen kadın yönetmen ve senaristlerinden olmuştur. Chahal, Trablus'ta bulunan St. Vincent de Paul okulundaki rahibeler tarafından eğitilmiştir. Daha 14 yaşındayken Lübnan'daki Komünist Eylem Örgütü'nde (Organisation for Communist Action in Lebanon- OACL) çalışmıştır. Chahal sinema ile ilk olarak Trablus'taki sinema kulübünde tanışmıştır. 1970'lerde Fransa'daki Lumier Film Okulunda eğitim almıştır. İç savaş çıkınca ülkesine geri dönmüştür ve belgesel film çekmeye başlamıştır (Randa Chahal, 2018). Onun neslinden gelen diğer sanatçılar gibi Randa Chahal iç savaş sırasında sinemasını belgesel film formatına dayandırmıştır (About, 2019). 1999 yılında çektiği *Civiliséés* (A Civilized People) ve 2003 yılında çektiği *Le Cerf-volant* (The Kite) filmi ile dünya çapında tanınmıştır (Randa Chahal Sabag, 2019). Özellikle yurtdışından aldığı fonlarla belgesel ve kurmaca filmler üreten sinemacı ülkesinden ziyade yurtdışında daha çok ses getirmiştir.

Orijinal adı *Le ceft-volant* olan *The Kite* filmi 2003 yılında Randa Chahal Sabag'ın yönetmenliğinde çevrilmiştir. Filmin senaristliğini de Sabag üstlenmiştir. Filmin başrolünde Lamia karakteri ile Flavia Bechare, Youssef karakteri ile Maher Bsai-

bes yer almıştır. Ayrıca filmde Randa Asmar'ın canlandırdığı Amira, Renée Dick'in canlandırdığı Mabrouke ve Julia Kas-sar'ın canlandırdığı Jamilé karakterleri ön plana çıkmıştır.

The Kite filmi İsrail sınırındaki Lübnan köyünde yaşayan 16 yaşındaki Lamia'nın hikayesi üzerine kurulmuştur. İsrail-Lüb-nan sınırında insanların fiziksel, sosyal ve psikolojik sınırları üzerinde duran filmde bu durum Lamia'nın yaşadıkları üze-rinden verilmiştir. Lamia yaşı geldiği ve asilik yaptığı gerek-çesi ile kuzeni ile evlenmeye mecbur bırakılmıştır. Sınırın diğer tarafı olan İsrail'e gönül rızası olmadan gönderilmiştir. Lamia karakterinin çocukluktan ergenliğe geçişi ve imkânsız aşk hikayesi sınırlar üzerinden anlatılmıştır.

Klasik anlatı sinemasında kadın karakterler sadece zevk vermek, gerginlik yaratmak, kurtarılmaya muhtaç olmak ve kimi zaman erkeğin heteroseksüelliğini vurgulamak için kul-lanılmıştır (Butler, 2011: 87). *The Kite* filmi gerek konusu gereği gerekse başrolüne yerleştirdiği kadın karakteri ile kadın tem-sili açısından klasik anlatı sinemasından farklı bir örnek olarak karşımıza çıkmıştır. Film İsrail-Lübnan sınırında uçurtma uç-u-ran çocukların görseli ile açılmıştır. Lübnan tarafında uçurtma uçuran çocuklardan biri olan Lamia'nın uçurtması mayınlı sınır bölgesine düşmüştür. Kısa bir süre sonra Lamia uçurt-mayı almaya çalışmıştır. Birçok karakterin tehlikeli olarak gör-düğü mayınlı bölgeye Lamia korkmadan geçmiştir. Bu cesa-retli davranışı ile karşı sınırdaki bir asker olan Youssef karak-terinin hayranlığını kazanmıştır. Bu sahnede Lamia karakte-rinin sınırları aşarak istediği şey (uçurtma, oyun, özgürlük) için mücadele etmesi kadın karakteri oldukça cesur göstermiş-tir. Köy büyükleri yani yaşlı erkek meclisi tarafından bu hare-ket asilik olarak algılanmıştır. 16 yaşındaki genç kız sınırın diğer tarafındaki kuzeni ile evlenmeye mecbur bırakılmıştır. Anne her ne kadar kızının evlenmesini istemese de bu duruma engel olamamıştır. Köyün yaşça büyük kadınları, "evlensin, çocuğu olsun" cümlesini kurarak, çocuk yaşta kız çocuklarının evlen-

dirilmesini normalleştirmektedir. Bu sahne ile özellikle Müslüman toplumlardaki eril söylemin ne kadar yoğun olduğu ve çocuk yaşta evlendirilmenin toplum tarafından normalleştirildiği gösterilmiştir. Bu normalleştirmeyi eleştirel şekilde vurgulamak için yönetmen oldukça uzun bir sahneyi filme koymuştur. Filmin bir sahnesinde Lamia'nın Lübnan tarafındaki akrabaları, sınırın diğer tarafındaki akrabalarına Lamia'nın artık 16 yaşına girdiğini, artık kocası olacak yaşa geldiğini hatta iki yıldır regl gördüğünü megafon aracılığı ile söylemiştir. Müslüman toplumlarda kadınlar için mahrem olarak nitelendirilen bir konunun megafon aracılığı ile ulu orta konuşulması yönetmenin bir nevi yapılan yanlış olayı ortaya çıkartmak için başvurduğu eleştiri yöntemi olmuştur. Bu sahnenin devamında anne her ne kadar kızını evlendirmek istemese de kardeşi Jamilé karakterinin "benim gibi evde mi kalsın... Bu olmalı, hayatın tadı erkekler ile çıkar..." cümlelerini kurması ile Jamilé, patriarkal sistemin sözcüsü olarak sistemin gerekliliğini ve kadınlar için evliliğin kutsal bir şey olduğunu vurgulamıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde genç bir kızın erkekler ile göz göze gelmesi anne tarafından eleştirilmiştir. "Gözlerini indir, bizim için ne düşünürler..." sözü ile patriarkal Müslüman bir toplumda kadınların, bakışın bile sakıncalı bulunduğu bir yerde konumlandırıldığı gösterilmiştir. Başka bir sahnede genç kızlar okul için ders çalışırken Jamilé karakteri "Siz artık genç kızsınız, çalışmak niye ki? Sizin yeriniz mutfak..." cümlesini kurmuştur. Bu sahne ile, eril bakış açısında kadının asıl görevinin iyi bir anne ve eş olmasına yönelik anlayışa eleştirel bir gönderme yapılmıştır. Fakat çocukların bu cümleye aldırmadan ders çalışmaya devam etmesi bu dayatmalara karşı duruşun bir göstergesidir.

Film boyunca feminist film eleştirisinde olan patriarkal sistem ve eril söylemin eleştirisinin yanında baskıcı Müslüman geleneklerinin eleştirisi yapılmıştır. Erkeğin egemen olduğu ve kadının yoğun şekilde baskı altında tutulduğu Müslüman

toplumlardaki düşünce film boyunca eleştirilmiştir. Özellikle Lamia ve arkadaşının yolda giderken bir kutu içerisinde ölü bebek bulmaları (muhtemelen düşürülmüş) bu baskıların çarpıcı bir göstergesidir. Müslüman toplumlarda evlilik dışı birlikte olmak hatta çocuk yapmak büyük günah sayılıp zinaya girmektedir. Lamia ve arkadaşının ölü bebeği görüp bunu normal karşılamaları, dolaylı yoldan, eril ve dini söylemin yoğun olarak hissedildiği Müslüman toplumlarına yapılan bir eleştiridir.

Patriarkal sistem içindeki Müslüman toplumun zorladığı çocuk yaşta evlendirilme durumuna eleştiri Lamia karakteri ve arkadaşının evlilik ve cinsellik üzerine yaptıkları konuşma ile verilmiştir. Yönetmen, 16 yaşında bir çocuk olan Lamia'nın toplum tarafından evlilik için uygun yaşta görülmesinin eleştirisini Lamia'nın arkadaşı ile yaptığı cinsellik konuşmasında genç kızın daha çocuk olduğunu açıkça seyirciye göstererek yapmıştır. Eril bakışın çocukta gördüğü şey ve asıl gerçeğin yani Lamia'nın çocuk olduğu bu sahneler ile perdeye yansıtılmıştır. Yönetmen patriarkal sistem üzerine eleştiriye bu sahneler ile doğrudan yapmıştır.

En kaba tabir ile klasik anlatı sinemasında kadınlar erkeklerle bağlantılı bir biçimde filmlerde temsil edilmiştir. Kadınlar evlenmeden önce babalarının malı ya da evlendikten sonra kocasının malı olarak temsil edilir (Butler, 2011: 91). Bu filmde yönetmen feminist film eleştirisinde filmlerde kadının temsil edilmesinin sorgulanmasını farklı bir kadın temsili ortaya koyarak gerçekleştirmiştir. Lamia evlenmek istememiştir. Evleneceği kuzeni Sami'ye videosu çekilirken açıkça onu istemediğini ve aptal olduğunu söylemiştir. Fakat bulunduğu şartlarda evlenme kararına karşı gelememiş ve durumu kabullenmiştir. Düğün günü iki taraf ayrı şekilde eğlenmiştir. Düğünden sonra Lamia üzerine büyük gelen gelinlikle teller arasından sınırdan geçerken çocukluğundan yetişkinliğe geçmiştir. Çocukluğunu geride bıraktığı için İsrail'de daha güçlü bir ka-

raktere bürünmüştür. Evliliğinin ilk gününden itibaren Sami'yi istemediğini başka birini sevdiğini söyleyerek sisteme karşı bir duruş sergilemiştir. Sami Lamia'ya bir şey yapmaya-
cağını, sırf onu kurtarmak için onunla evlendiğini söylemiş ve geri ailesinin yanına gidebileceğini belirtmiştir. Bir erkek tarafından kurtarılmayı kabul etmeyen Lamia ısrarla oyuncak olmadığını altını çizerek geri dönmek istememiştir. Çünkü sınırın bu yakasında sevdiği adam Youssef vardır ve onunla özgürce görüşebilme imkânı olmuştur. Lamia'nın sınır değişikliğinin ardından yetişkin bir bireye dönüşmesi ve kendi özgür iradesi ile kocasıyla ilişkiye girmemesi sevdiği adamla görüşmesi güçlü kadın temsilinin bir göstergesi olarak verilmiştir.

Her ne kadar sınırın İsrail tarafında Lamia kendi için mücadeleye girmiş olsa da Lübnan tarafında yer alan köyün büyükleri (yaşlı erkekler) Lamia'nın geri dönmesine karar vermiştir. Çünkü Lamia takındığı tutum ile geleneklerine yani patriarkal sisteme uygun hareket etmemiştir. Bu yüzden zorla da olsa Lamia sınırın diğer tarafı olan Lübnan'a geri dönmüştür. Lamia geri dönünce annesi yanında olduğunu ve başını dik tutması gerektiğini söylemiştir. Lamia evine geri döndüğü zaman tekrardan genç kız kimliğine bürünmüş ve uçurtma uçurmaya başlamıştır. Fakat bu sefer köy ahalisi tarafından günahkâr olarak görülmüştür. Lamia bakkaldan ekmek aldıktan sonra bakkal parasının haram olduğunu söyleyerek kabul etmemiştir. Lamia patriarkal Müslüman bir toplumun ona dayattığı kadın imajını kabul etmediği için toplum tarafından günahkâr olarak nitelendirilmiştir. Lamia artık patriarkal sistemin dayattıklarına dayanamamış ve tekrardan isyan ederek kendini filmin başlangıcında olduğu gibi mayınlı bölgeye bırakmış ve Youssef'a doğru gitmiştir. Patriarkal sistemin altında ezilmek yerine kendi özgürlüğüne gitmeyi tercih etmiştir.

Filmin sonunda Lamia'nın cansız bedeni gösterilmemiştir. Fakat öldüğü mesajı filmin son sahnesinde, Lamia ve Youssef'un buluşmalarının hayal ve gerçek arasında gösterilmesi ile hissettirilmiştir. Yönetmenin böyle bir sona yönelmesi bilinçli bir tercih olmuştur. Patriarkal sistemin kadınlara yönelik ağır dayatmaları insanları çıkmaza sürüklemiştir. Yönetmen burada kadın karakteri öldürerek, kadın için ölümü tek kurtuluş olarak göstermiştir. Kadın karaktere yaşama şansı vermemesi, kadın temsili açısından eleştirilebilecek bir nokta olmuştur. Fakat yönetmenin bu tercihte bulunması, patriarkal sistemin yoğun olduğu Müslüman ülkelerde böyle bir sonu yazması, gerçekçi bir dünya yaratmak istemesinden kaynaklanmıştır.

Feminist eleştiri yöntemi kullanılarak incelediğimiz *The Kite* filmi baştan sona patriarkal yapının ağır eleştirisini yapmıştır. Filmde bilinçli olarak yaratılan ikili diyaloglar ve sekanslar ile doğrudan sistem eleştirisi yapılmıştır. Film boyunca yönetmen Randa Chahal Sabag, kadın karakteri inişli çıkışlı bir şekilde temsil etse de geleneksel anlatı sinemasındaki kadın karakterin kalıplarını belirli sahnelerde yıkmaya çalışarak güçlü kadın imajı çizmeye çalışmıştır. Özellikle yoğun eril baskının hissedildiği Müslüman bir köyde kadın karakter zorla evlendirilse de kocasına eş olmayı kabul etmeyerek sisteme karşı bir duruş sergilemiştir. Aynı şekilde eril patriarkal yapının ona dayattığı eş yerine sevdiği adamla birlikte olmak isteyerek tekrardan sisteme karşı bir duruş göstermiştir. Bu durum eril söylemin hâkim olduğu sinemada kadının güçlü bir şekilde temsil edilmesidir. Lamia isimli kadın karakter, klasik anlatı yapısının ona dayattığı fedakâr eş imajını yıkarak sevdiği adamın peşinden giden bir karakteri temsil etmiştir. Lübnanlı kadın bir yönetmenin kaleminden ve çerçevesinden çıkan *The Kite* filmi patriarkal sistemle filmin son sahnesine kadar mücadele eden bir film olmuştur.

Nadin Labaki: *Where Do We Go Now?* Filmi

İncelenecek ikinci filmin yönetmeni olan Nadin Labaki 18 Şubat 1945 yılında Lübnan'ın Baabdat kentinde doğmuştur. Labaki yönetmenlik, senaristlik ve oyunculuk yaparak sinemanın birçok alanında üretim halindedir. *Karamel* (2007), *Where Do We Go Now?* (2011) ve *Kefernahum* (2018) filmleri ile dünya çapında tanınmıştır (Nadin Labaki, 2019). Lübnan İç Savaşı sırasında büyüyen Labaki, 1997 yılında Beyrut Saint Joseph Üniversitesi'nden Görsel İşitsel Çalışmalar bölümünden mezun olmuştur. Mezuniyet filmi olarak çektiği proje Paris'teki Arap Sineması Bianeli'nden en iyi kısa film ödülünü almıştır. 2005 yılında ilk filmini çeken yönetmen bu film ile Cannes Film Festivali'ne katılmıştır. 2008 yılında Variety'in izlenecek 10 yönetmen listesinde yer alan Labaki, Fransız Kültür Bakanlığı'ndan Sanat ve Mektup sıralamasından Chevalier amblemini almıştır. Uluslararası birçok film festivalinde hem yarışmacı hem de jüri olarak bulunan Labaki aktif olarak hala sinema hayatına devam etmektedir (Nadine Labaki, 2019).

Orijinal adı *Et maint on vaou?* Türkçe karşılığı *Peki Şimdi Nereye?* olan *Where Do We Go Now?* filmi Ladine Labaki tarafından yönetilen 2011 yapımı Lübnan filmidir. Filmin senaryosunu Thomas Bidegain, Rodney El Haddad, Bassam Habib, Jihad Hojeily ve Ladine Labaki yazmıştır. Filmin başrolünde Amale rolü ile Ladin Labaki, Takla rolü ile Claude Baz Maussawbaa, Araf rolü ile Layla Hakim, Aidia rolü ile Caroline Labaki, Saydeh rolü ile Antoinette Naufaily ve Rabih rolü ile Julian Farhad yer almıştır.

Film Hristiyanların ve Müslümanların bir arada yaşadığı Lübnan'da hiçliğin ortasındaki bir köyde geçmiştir. İç savaş sonrasında din ayrımı yapmadan bir arada yaşayan bu köyde bir gün çatışmaların yeniden başladığı haberi gelince ortam gerilmiştir. Filmde bu gergin çatışma ortamını engellemek için köydeki kadınların vermiş olduğu mücadele anlatılmıştır.

Where Do We Go Now? filmi açılış sahnesi ile feminist film eleştirisinin amaçladığı kadın filmi kategorisinde olduğunu ve kadın bakış açısı ile çekildiğini izleyiciye hem kullandığı diyaloglarla hem de filmin ilk sekansıya vermiştir. Filmde açılış “Burada anlatacağım hikâye dinlemek isteyen herkes içindir. Bu hikâye, oruç tutanların, dua edenlerin, mayınlarla çevrilmiş yalnız bir köyün, kızgın güneş altında kalpleri kırılmış iki grubun, bir haç veya bir hilal uğruna kanlanmış ellerin, geçmişi dikenli tellerle ve siyahlarla çevrili barışı seçmiş bu yalnız yerin hikayesidir.” cümlesi ile başlamıştır. Devamında filmin ilk sekansında siyahlara bürünmüş kadın grubu hüznünlü bir müzik eşliğinde dramatik olarak adeta ağıt ediyormuş havasıyla mezarlığa doğru yürümüşlerdir. Bu sırada yine aynı kadın anlatıcı “Bu siyahlı kadınların uzun bir hikayesidir. Ne parlak yıldızlar ne de yanan çiçekler. Külden kararmış gözler. Cesaretlerini göstermek için kader tarafından yönetilen kadınlar.” cümlelerini kurarak bu filmin bir kadın filmi olduğunu izleyiciye filmin daha ilk dakikalarında vermiştir.

Geçmişte klasik anlatı sineması bakış açısı ile çekilen filmlerde kadın karakterler meleksi anneler, iğdiş edilmiş anneler, yaşlı kadınlar, kurbanlar, sevgililer, fahişeler ve baştan çıkarıcı kadınlar olarak stereotipleşmiş bir şekilde temsil edilmiştir (Butler, 2011:88). Fakat bu filmde bu stereotipleşmiş kalıplardan çıkılmış, kadın karakter farklı bir şekilde temsil edilmiştir. Ayrıca klasik anlatı sinemasında erkeğe atfedilmiş güçlü duruş bu filmde baştan sona kadın karakterlere verilmiş, kadın karakterler oldukça güçlü temsil edilmiştir. Film boyunca iki farklı dine mensup kadın karakterler köydeki erkeklerle Müslümanlar ve Hristiyanlar arasındaki çatışmaların yeniden başladığını duyurmamak için çaba göstermişlerdir. Kadın karakterler, aktif olarak olayların içerisinde yer almışlardır ve düzen koruyucu olarak gösterilmişlerdir. Filmin devamı erkeklerin durumu öğrendikten sonra gerginleşmeleri ve tartışmaya başlamalarıyla, kadınların olaylara müdahale

edip kontrol altında tutmaya çalışmaları ile ilerlemiştir. Film boyunca kadın karakterler sorunların merkezine girerek olaylara müdahale etmeye çalışmışlardır. Kadın karakterler, problem çıkartan ve toplumu kargaşaya sürükleyen erkeklerle nazaran durumu toparlamaya çalışarak köylerine huzur getirmek için mücadele etmişlerdir. Farklı dinlere mensup erkek karakterler cami ve kiliseye zarar verdikten sonra kadın karakterlerin hepsi yıkıntıları tekrardan düzeltmeye, temizlemeye çalışmışlardır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde erkeklerin cephesinde şiddet söylemi ve eylemi artınca kadınlardan biri "Siz kendinize erkek mi diyorsunuz... Çocuklarla uğraşıyorsunuz...Yazıklar olsun size." cümlelerini kurmuştur. Bir başka sahnede Amale karakterinin kafesinde erkekler arasında çıkan tartışmada Amale "Bu kadar yeter. Hiçbir şey öğrenemediniz mi? Hiç mi? Annen yeterince acı çekmedi mi? Hala kardeşin için yas tutuyor. Gözyaşları çoktan kurudu. Biraz onurlu olun Tanrı aşkına... Sizin yasınızı tutmak için mi buradayız? Sonsuza kadar karalar bağlamak için mi?... Hepiniz hayvansınız... Erkek olmanın anlamı bu mu?" cümlelerini kurarak adeta toplumdaki erkek figürünün eleştirisini yapmıştır. Erkeklerin gerisini düşünmeden kaos ile beslendiklerini söylemiştir. Bu sahneler ile kadın karakterin erkeklerle karşı ne kadar dik ve güçlü şekilde durduğu, onlarla rahatlıkla mücadeleye girebileceği gösterilmiştir.

Patriarkal sistemde aileyi koruma toplumsal düzeni sağlama görevi erkek karakterlere yüklenmiştir. *Where Do We Go Now?* filmi bu görüşü yıkmak için sürekli farklı hikayeler ve sekanslar yaratmıştır. Filmin bir sahnesinde köyde yaşayan Hristiyan bir ailenin küçük oğlu köye dönerken Müslüman ve Hristiyanların çatışması sırasında öldürülmüştür. Anne ve kız kardeş bunu köydeki herkesten saklamaya çalışmıştır. Çünkü köyde herhangi bir kişinin öldüğü haberi duyulduğunda köy-

lerinde de silahlı çatışmanın başlayacağını tahmin etmişlerdir. Bu yüzden anne oğlunu elleriyle yıkamış ve kimse görmesin diye onu evinin önündeki kuyunun içine iple asmıştır. Daha sonraki sahnelerde büyük erkek evlat kardeşinin öldüğünü anlamıştır. Erkek evlat Müslümanlardan hesap sormaya giderken anne tüfek ile oğlunun önüne geçmiş ve onu ayağından vurmuştur. Bu sahne ile anne toplumun düzenini sağlamak için kendi oğlunun acı çekmesini ve onu kaybetmeyi göze alan güçlü bir kadın olarak gösterilmiştir. Klasik anlatı sinemasında göremeyeceğimiz bir temsil şekli ile anne oldukça güçlü bir şekilde resmedilmiştir.

Feminist film eleştirisinin açıklamasını yaparken belirtildiği üzere Hollywood tipi klasik anlatı sinemasında iki tipte kadın temsili vardır. Kadın karakter ya eş ve anne, mükemmel bir arkadaş, yuvasının evinin dayanağı olarak temsil edilir. Ya da erotik kadın olarak temsil edilir. Erotik kadından bahsedilen büyüleyici, erkeği felakete sürükleyen tipteki kadınlardır (Öztürk, 2000: 72). Yani bir kadın Hollywood tipi anlatıda anne ise hele ki eşini kaybetmiş bir anne ise her türlü cinsel dürtülerinden arınmış asli görevi annelik olarak temsil edilir. Böyle bir kadın temsili erkeğin fantezisine uygun bir temsildir. Klasik anlatı sinemasında genel olarak kadın karakter gerçek hayattan farklı olarak erkeğin fantezi dünyasına hizmet edecek şekilde temsil edilir. Fakat *Where Do We Go Now?* filminde eşini erken yaşta kaybetmiş ve bir evladı olan Amale karakteri bu şekilde temsil edilmez. Filmin başrolünde yer alan Amale eşini kaybetmiş genç bir kadındır. Çocuğu ile birlikte köylerindeki kafeyi işletir. Amale anne olmanın yanında bir kadın, bir insandır. Onun da duyguları vardır ve dükkanının tadilatında çalışan Rabih ile toplumsal baskı altında kalmadan rahatlıkla flört eder. Hatta bütün köy bunu olgunlukla karşılar ve Amale'yi destekler. Amale bir anne olmanın yanında bir insan olduğu için cinsellikten soyutlanmadan arzu duyan ve duyulan bir kişi olarak perdeye yansıtılır.

Feminist film eleştiri yöntemi görsel hazzın yönlendirme-sini patriarkal söylemde dikizcilik üzerinden göstermiştir. Kla-sik anlatı sineması izleyiciyi dikizci konuma getirmek için parçalanmış kadın bedeni sıklıkla kullanılmaktadır. *Where Do We Go Now?* filminin büyük bölümünde kadınların arzu nes-nesi olarak konumlandırılmasından kaçınılmıştır. Fakat kadın-ların köye huzur sağlamak için getirdikleri Ukraynalı dansçı grup için bu şekilde bir temsil olmamıştır. Bu dansçı grubun filme dahil oldukları andan itibaren kadınlar arzu nesnesi ola-rak erkeğin bakışı altına girmiştir. Hatta filmin sonlarına doğru dansçı kadınların Amale'nin kafesinde erkeklere yaptığı dans gösterisinde kadınların parçalanmış bedeni perdeye yan-sıtılmıştır. Parçalanan kadın bedeninin ekrana yansıtılması ile izleyiciler dikizci konuma kolaylıkla geçmiştir. Kadın söylemi açısından oldukça güçlü duran bu filmin sonlarında yabancı kadın karakterlerin konumlandırıldıkları yer itibari ile klasik anlatı sinemasına benzer bir temsil gösterilmiştir.

Feminist film eleştirisi patriarkal sistem içinde yer alan iz-leycinin filmlerden ilerici düzeyde anlam çıkartmasının az ol-duğunu bundan dolayı daha çok feminist söylemle yüklü sinemanın yapılması ile izleyicilerin bilinlenebileceğini sy-lemiştir (Kabadayı, 2013: 99). Filmin sonunda ky içindeki kaos ortamının ortadan kaldırılması kadın karakterlerin -zm ile gerçekleşmiştir. Kadın karakterlerin hepsi dini ina-nışını değiştirerek erkekleri çatışma halinden kurtarmıştır. Filmin başında kurulan "Cesaretlerini göstermek için kader tarafından yönetilen kadınlar..." cümlesinin tersine filmin final sahnesinde kadınlar kendi kaderlerini kendileri çizmiştir. Erkeklerin yıkım ve savaş için mücadeleye girdiği yerde kadın karakterler din ayrımı gözetmeksizin bir araya gelip çözüm üreterek hem ailelerini hem de köy içindeki düzeni kendi elleri ile sağlamışlardır.

Bu noktada *Where Do We Go Now?* filmi feminist film eleş-tirisi yöntemi kullanılarak, kadın karakterlerin eril söylemde

nasıl yansıtıldığı açısından incelenmiştir. Bulundukları mekanlarda kadın karakterlerin nasıl temsil edildiği üzerinde durularak köy hayatında kadınların konumlandırıldığı yere bakılmıştır. Kadın karakterlerin bedensel temsilleri incelendiğinde filmin geneline yansıyan kadının arzulanan bakışta olmama durumu filme hâkim olmuştur. Fakat filmin sonlarında yabancı dansçı kadınların olaya dahil olmaları ile kadına bakış değişmiştir. Kadın karakter yabancı kimliğe büründüğünde kadına bakış filmde değişikliğe uğramıştır. Kadın erkeğin arzu dolu bakışları altında kalmıştır. Hatta filmin bazı sahnelerinde kadının parçalanmış bedeni perdede izleyiciye sunulmuştur. Annete Kuhn'un *The Power of the Image-Essays on Representation and Sexuality* kitabında belirttiği üzere klasik anlatı sinemasında yer alan bakışın hazzı ve perdedeki imgenin dikizlenmesi (Kabadayı, 2013:100) bu sahneler ile elde edilir. Filmde anlatıcının kadın olması ve filmin başında ve sonunda anlatıcının kadınların duygularına, hayattaki bakışlarına yönelmesi filmde odak noktasının kadın olduğunun göstergesi olmuştur. Filmin açılış sekansının kadınlar ile başlaması, filmdeki olay örgüsünün kadınların çerçevesinden ve bakış açılarından yansıtılması açıkça bu filmin kadına, kadının duruşuna, olaylara bakışına yönelen bir film olduğunu göstermiştir.

Sonuç

Lübnan sineması geçmişten bugüne farklı dinamiklerden etkilenmiştir. Lübnan sineması, inişlerin ve çıkışların olduğu bir sinema olmuştur. Lübnanlı yönetmenler ürettikleri filmlerde ve ülke sinemasında farklı ülkelerin bakış açılarını, estetik özelliklerini yansıtmışlardır. İlk dönemlerde ve 1960'larda ürettikleri filmlerde Mısır filmlerinin etkisi açıkça görülmüştür. Son dönemde uluslararası platformlardan aldıkları desteklerin de etkisi ile Lübnan sinemasında dışardan bir bakış kendini göstermiştir. Sürekli iç savaş filmlerinin çekilmesi, bu

konuları özellikle uluslararası fonların talep etmesi Lübnan'da kendine has bir sinema dilinin oluşmasını engellemiştir.

İç savaşın bitmesinin ardından Lübnan sineması yeni bir çehreye bürünmüştür. Daha önceden ağdalı melodramlar, müzikaller ve bedevi filmleri ile dolup taşan sinemalarda iç savaşın ardından savaşın izleri gösterilmiştir. Özellikle uluslararası fonların desteği ile üretilen filmlerin neredeyse hepsinde yıkılan kentin hikayeleri anlatılmıştır. İç savaş yeni Lübnan sineması için beslenme alanı haline gelmiştir. Bu dönemde Lübnan sinemasında kadın yönetmenlerin filmleri ön plana çıkmıştır. İç savaş sırası ve sonrasında gelişen Lübnan'daki bireylere odaklanan filmler uluslararası platformlarda oldukça ses getirmiştir.

Lübnan'da sinema filmi üretimi sıkıntılı olsa da savaştan on yıl sonra yeni bir tarz ortaya çıkmıştır. Dijital video ile film yapımına geçildiğinde bu yeni teknoloji yeni üretim olanağı sağlamıştır. Bu yöntem ile merkezileşmemiş bir sistemle yeni projelere imkân sağlanmıştır. Bu teknik imkanlardan beslenen kadın yönetmenler iç savaş döneminde belgesel, savaştan sonra kurgusal metinlere yönelerek kendilerine has bir sinema oluşturmuştur.

Sinemada kadınların sunumuna odaklanan feminist film eleştirisi kadın temsillerini inceleme merkezine alarak filmlerdeki cinsiyetçi bakış açısını irdelemeye çalışmıştır. Kadınların filmlerdeki farklı sunumlarını değerlendirerek araştırmasının kapsamını genişletmeye çalışmıştır. Ayrıca feminist film eleştirisi filmleri analiz etmenin yanında kadın yönetmenlere özgü bir sinema dili oluşturmak için ayrıca kadın yönetmenler üzerinde durmuştur. Kadın yönetmenler birçok filmde erkekler için görsel haz yaratacak sahneler imza atmıştır. Bu çalışmada feminist film eleştirisi yöntemine bağlı kalarak kadın yönetmenlerin filmlerinde kadın karakteri nasıl resmettiğine bakılmıştır.

Bu noktada çalışmamızın örneklemini kadın yönetmenlerin çekmiş olduğu filmler olarak belirlemek yerinde olmuştur.

Nadin Labaki ve Randa Chahal Sabag Lübnan sinemasında önde gelen kadın yönetmenlerdir. Sadece yönetmenlik yapmakla kalmayan bu sinemacılar ürettikleri filmlerin senaryolarına da dahil olmuşlardır. Randa Chahal Sabag yönetmenliğindeki *The Kite* (*Uçurtma*) ve Nadin Labaki yönetmenliğindeki *Where Do We Go Now?* (*Peki Şimdi Nereye?*) filmleri Lübnan sinemasında önde gelen kadın yönetmenlerce çevrilmiş ve kadını merkezine almış filmlerdir.

Feminist film ideolojisi patriarkal sistemin nasıl yapılandırıldığını incelerken öykü ve karakter çözümlemesine gitmeyi uygun görmüştür. Feminist film eleştirisi bağlamında gerçekleşen bu çalışma, filmlerde kadın karakterlerin nasıl temsil edildiği, kadın karakterlerin temsil edildikleri mekânda konumlandırıldıkları yer, kadın karakterlerin gerçek halleriyle mi temsil edildikleri edilmiyorsa bunun nedeni, erkek söylemi içinde kadın karakterlerin nasıl yer aldığı, kadınların bedensel temsillerinin nasıl olduğu üzerinde durularak yapılmıştır. Bu bağlamda patriarkal sistemde kadının konumlandırıldığı yer ve eril bakış açısı patriarkal sistemle girilen mücadele iki film üzerinden değerlendirilmiştir. Ayrıca cinsel kimlik, özne, nesne, aile, kamusal alan, bakış, bakışın nesnesi, evlilik, yalnız kadın teması, namus kavramı, kız çocuğunun egemen ideolojideki karşılığı, cinsel arzu gibi kavramlar üzerinde incelemeler yapılmıştır. Her iki filmde de bu kavramlar çeşitli şekilde gösterilerek feminist düşünce yapısı üzerine bir harita çıkartılmaya çalışılmıştır.

Klasik anlatı sinemasında yer alan stereotipleşmiş kadın karakterlerden farklı olarak *The Kite* ve *Where Do We Go Now?* filmlerinde derinlemesine işlenen kadın karakterlere yer verilmiştir. Filmler kadın karakterlere bakış konusunda farklı alternatifler getirmiştir. Bu iki filmin özellikle patriarkal sistemi

kendine sorun olarak ele aldığı görülmüştür. *The Kite* filmindeki Lamia karakteri patriarkal sisteme baş kaldıran, kendisi için mücadele etmeye çalışan bir kadın karakter olarak çizilmiştir. Lamia, klasik anlatı sinemasının onun için çizdiği erkek fantezisini yıkarak kendi duyguları ve düşünceleri için mücadele etmiştir. *Where Do We Go Now?* filmde yer alan köylü kadın karakterlerin hepsi erkek egemen toplumda aktif olarak olaylara müdahale edebilen ve toplum düzeni için belirli kararlar alıp bunu uygulamaya sokan bireyler olarak yansıtılmıştır. *The Kite* filminde evlilik kavramı Lamia karakteri üzerinden yeniden anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Film boyunca kız çocuğunun egemen ideolojideki karşılığı Lamia ve arkadaşları üzerinden verilmiştir. Film boyunca “evinin hanımı” olma düşüncesi genç kızlara sürekli hatırlatılmıştır. *Where Do We Go Now?* filminde Amale karakteri üzerinden cinsel arzu, yalnız kadın temaları anlatılmıştır. Ayrıca bu filmde yer alankadın karakterler üzerinden aile kavramı vurgulanmış, kadın karakterler aileyi toparlayıcı konumda yer almıştır.

Feminist bir film konum ve temsil açısından kadının bakış açısı ile kadın temsillerine yer vermelidir. Filmin dikizciliğe hizmet eden teknikleri kullanmaması, kadını stereotipleşmiş kalıplardan çıkartarak “kadın olarak kadını” sunması gerekmektedir. Ayrıca kadın erkek arasındaki iktidar ilişkilerine ve patriarkal yapıya yönelik eleştiri sunması, filmi başarılı bir örnek haline getirmektedir.

Kadın yönetmenlerin çerçevesinden çıkan *The Kite* ve *Where Do We Go Now?* filmleri Lübnan sineması içerisinde kadın meselelerini konu alarak, kadın temsillerini çeşitli şekilde gösterip, filmlerinde yer alan sekanslar ile patriarkal sistemin ve eril bakışın eleştirisini yaparak feminist ideoloji ekseninde yer alan feminist film eleştirisi ve feminist film için başarılı birer örnektir.

5. BÖLÜM

BEYAZ BANT FİLM ANLATISINDA YER ALAN GÖSTERGELER ÜZERİNDEN İKTİDARIN OLUŞUM SÜRECİ VE ŞİDDET KAVRAMI

Seda Aktaş¹

Özet

Çalışma Michael Haneke'nin Beyaz Bant adlı eserini, film anlatısında kullanılan göstergeler ve yönetmenin tercihlerinin anlam üzerine etkisi bağlamında çözümlemeyi amaçlamaktadır. Film, zaman ve uzam gözetmeksizin, bireyler üzerinde kurulan örtük baskının nasıl oluşturulduğu ve iktidarın işleyiş biçimini gözler önüne sermekte ve bu bağlamda evrensel bir temaya değinmektedir. Göstergebilimsel çözümleme yönteminin kullanılacağı çalışmada, filmin temelinde yer alan beyaz bant göstergesi başta olmak üzere, filmdeki diğer göstergeler, filmde yer alan ikili karşıtlıklar, yönetmenin dizimsel ve dizi-sel tercihleri saptanarak filmin çözümlemesi yapılmaktadır. Filmin incelemesi yapılırken ayrıca içerik bağlamında Althusser'in DİA(devletin ideolojik aygıtları) kavramı temel alınmış ve devletin ideolojik aygıtlarından biri olan ailenin bireyler üzerindeki etkisi saptanmaya çalışılmıştır. Film gerek içerdiği göstergeler, gerek herhangi bir zaman ve mekanda geçebilecek bir öykü olması açısından her döneme uygun olabilecek bir iktidar yapılanmasına örnek teşkil etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Beyaz Bant, DİA, İdeoloji.

1- Nişantaşı Üniversitesi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi Bölümü, Dr. Öğretim Üyesi.

Giriş

Çalışmada Michael Haneke'nin 'Beyaz Bant' adlı filmi üzerinden iktidar kavramının nasıl şekillendirildiği ve gücünü koruduğu, suç ve ceza kavramları üzerinden itaatkar bireylerin yaratılması ve egemen ideoloji bağlamında disipline edilmeleri incelenmektedir. Film incelemesi yapılırken filmin biçimsel özellikleri ve içeriğine en uygun çözümleme modeli tercih edilmeye çalışılmıştır. Filmde yer alan göstergelerin filmin anlam oluşumuna katkısı göz önüne alınarak filmin "göstergebilimsel" yöntem ile incelenmesi uygun bulunmuştur. Göstergebilimsel yöntem ile farklı yaklaşımlarla film metnini incelemek mümkündür. Ancak bu çalışma anlatının göstergebilimsel çözümlemede sıklıkla tercih edilen Vladamir Propp'un anlatının aşamalarına ve kahramana yönelik dizimsel incelenmesinden ziyade, anlatıda var olan göstergeler ve ikili karşıtlıklar üzerinde durmakta ve ayrıca yönetmenin dizisel tercihlerinin anlam oluşumuna katkısı incelenmektedir. Bu bağlamda çalışmada cevap aranan ve çalışmaya kaynaklık eden anahtar sorular aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

Biçim Açısından

- Anlatıdaki *olay örgüsü* ve karakterler kişi zaman ve uzam açısından incelendiğinde olay örgüsünün ve seçilen karakterlerin anlatının içeriğine katkısı nedir? Ad, mekan, zaman tercihleri neden bu şekilde yapılmıştır?
- Anlatıda yönetmenin tercihine bağlı olarak *sinematografik araçlar*; çekim açısı, kameranın konumu, hareketi, netlik, ışık vb. gibi nasıl kullanılmıştır. Bunların anlama katkısı nedir?
- Anlatıda hangi *göstergeler* kullanılarak istenilen anlama ulaşılmaktadır? Göstergelerin düz ve yan anlamları nelerdir?

İçerik Açısından

- *İktidar* kavramı nedir?
- *Suç ve Ceza* kavramlarının anlatıdaki yeri ve cezanın anlatıdaki işlevi nedir?
- *İktidarın* kendini var etmek ve *güçlü kılmak* için kullandığı yöntemler nelerdir?
- *Şiddetin oluşma sebepleri* ve filmdeki şiddet göstergeleri nelerdir?
- Anlatıda var olan *ikili karşıtlıklar* nelerdir? İçerik açısından filme katkıları nelerdir?
- *Öteki Kavramı* ve *Ötekileştirmenin* işlevi nedir? Filmde nasıl gösterilmektedir?

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Çalışmada film, '*biçim*' ve '*içerik*' açısından biçimsel ve tematik çözümleme olarak iki aşamada incelenmekte ve biçimin anlam oluşumuna katkısı saptanmaktadır. Çalışmanın amacı göstergebilimsel yöntem kullanılarak; metinlerin var olan yapısını saptamak ve anlamın oluşturulmasında kullanılan simgelerin, göstergelerin işlevlerini saptamak olduğundan, görünenen görünmeyene, yüzeyden derine doğru bir inceleme yapılmaktadır. Çalışmada olay örgüsü aktarılırken karşımıza çıkan anlatı yapısının dizimsel incelenmesi, göstergelerin saptanıp yorumlanması ve anlatıdaki kavramların ikili karşıtlıklara dayandırılması çalışmada kullanılacak yöntemin 'göstergebilim' olması tercihini doğurmaktadır.

Çalışmada ilk olarak film anlatısının genel özellikleri ve konusu belirtilmekte, film anlatısının temel öğeleri olan kişi, zaman ve uzam açısından incelenmekte, daha sonra filmin olay örgüsüne göre '*dizimsel çözümlemesi*' yapılmaktadır. Filmin görünen yapısında bulunan bu ilk aşamada, filmin biçimsel seçimlerinin anlama olan katkısı, verilen örnekler ve

kullanılan sinematografik araçların kısaca açıklanmasıyla aktarılmakta ve böylece anlama ulaşılmaktadır.

Filmde olay örgüsüne kısaca bakıldıktan sonra göstergelerin incelenmesine düz anlamı oluşturan göstergelerden başlanır. Sinemada gösteren ve gösterilen çoğu kez aynı imgedir. Sinemada yan anlamı oluşturmak için, göstergelerin birbiri ardına geliş sırası yani kurgu, ışık, çekim açıları, kamera hareketleri, objektif seçimi gibi sinematografik öğeler kullanılmaktadır.

Anlamın oluşmasında Levi Strauss'un bahsettiği 'ikili karşıtlık' evreni oluşturan birbiriyle ilişkili kategori sistemi kullanılmaktadır. Filmin içerik bağlamında çözümlenmesinde ise Althusser ve DİA'lardan faydalanılmaktadır. Devletin ideolojik aygıtları, devletin baskı aygıtları dışında yer almaktadır ve çoğunlukla özel alandadırlar. Özel alanda yer alan bu kurumlar, işleyişleri açısından devletin baskı aygıtlarından ayrılmaktadırlar. Devletin baskı aygıtları zor kullanarak işlerken, DİA'lar ideolojiyi kullanarak işlemektedirler. Filmde, kilise ve aile gibi aygıtlar yolu ile kurulan baskı söz konusu olduğundan, devletin örtük baskı aygıtları olan DİA'ların çözümlemede kullanılması tercih edilmiştir.

Teori

Göstergebilimsel film çözümlemesine göre, filmlerde gösterilen yani soyut kavramlar, ideoloji, değerler, filmin anlatım yapısı yani gösterenleri olan somut tercihlerden oluşmaktadır (Parsa, 2008: 20). Sinematik anlamın film dilinin araçları ile dışa vurulan bir anlam olduğunu ve bu araçlar dışında gerçekleşmesinin mümkün olmayacağını belirten M. Lotman, sinematografik anlamın sinema tekniğince gerçekleştirilen semiotik öğeler zinciri ile ortaya çıktığını belirtmektedir (Lotman, 2012: 64). Bu bağlamda göstergenin metnin okuyucusu tarafından nasıl yorumlandığı önem kazanmaktadır.

Christian Metz'e göre sinemada işaretleyenler (gösteren) ve işaretlenenler (gösterilen) o kadar yakından bağılırlar ki, işaretleyenleri bozarsanız aynı anda işaretlenenleri de bozmuş olursunuz. "Sinemada çağrışım, gösterme ile aynı kapıdan geçer. Çünkü gösteren ile gösterilen öylesine sıkı biçimde birbirine bağılıdır ki, o görüntüyü gördüğümüz an sinemacının görüntüye karşı aldığı tutumu da hissederiz" (Andrew, 2010: 328).

Sinema dili, sözlü / yazılı dil ile karşılaştırılmaya çalışılıp, standart kuramcılar tarafından sözcük ile çekim, sahne ile cümle, sekans ile de paragraf açısından benzetmeler yapılsa da James Monaco bu benzetmelerin çok tutarlı olamayacağını çünkü sinemanın tek tek birimlerden çok bu birimlerin bir araya gelmesi ile oluşan anlam sürekliliğine dayandığını söylemektedir (Monaco, 2009: 157).

Sinemada anlam üzerine konuşurken karşınıza düzanlam² ve yananlam³ terimleri çıkmaktadır. Çünkü sinemada, nesnel anlatımlı görüntüler izleyiciye sunulmakta ancak ortaya bu görüntüler aracılığı ile bir tür yan anlamlar dizgesi çıkmaktadır. Bir başka deyişle sinemada görüntünün göstereni gerçeğe çok benzediği için, yönetmen yan anlamı biçim ile yaratmak zorundadır. Yönetmen var olan çekimler arasından dizisel bağlantıda bir seçim işlemine girişmekte ve belli bir anlam sürekliliğine ulaşmaktadır. Sinemada yan anlam, sözlü dilin bütün yan anlamlarının, ses kuşağına aktarılması ile yaratılabileceği gibi sinemada asıl yan anlamı yaratan yönetmenin çekim tercihleridir. Sinemanın kendine özgü anlatım biçimini kullanarak yönetmenin bir nesneyi çekim açısı, kameranın konumu, hareketi, netlik gibi detaylarda yaptığı seçimler de, izleyiciye farklı anlamlar aktarmayı amaçlamaktadır. Sinemada yönetmen yan anlamı biçim yolu ile oluşturur çünkü yönet-

2- *Düzanlam; Göstergelerin zihnimizde beliren ilk anlamları (Akerson, 120)*

3- *Yananlam; Göstergelerin ikinci anlamlarından oluşan anlamlar dizgesi (Akerson, 120)*

men göstermek istediği olay veya nesne her ne ise onu göstermek zorundadır.

Seçil Büker *Sinemada Anlam Yaratma* adlı kitabında, biçim ve içerik için; “Biçim ve içerik birbirinden bağımsız iki ayrı yapı değildir. Aynı içerik birden fazla değişik biçimde gösterilebilir. Bazen gerçek hayatta gülünebilecek bir duruma üzülüyor, bazen de bizi üzebilecek bir duruma filmdeki anlatım yolu nedeni ile gülebiliyoruz. Bunlar içeriğin değişik sunum yollarıdır. Biçim farklılıklarıdır. Biçim olayları değişik algılamamıza yol açar” demektedir (Büker, 2009: 25).

İzleyici göstergeler arasındaki ilişkiyi dilediğince kurabilir ve filmi değişik biçimlerde okuyabilir. Anlamlandırma süreci film bittikten sonra artık izleyiciye yani filmin ulaştığı alıcıya ait bir süreçtir. Yönetmenin vermek istediği ileti seyirci tarafından farklı algılanabilir. Alıcının toplumsal kültürel çevresi, eğitim durumu, yaşı, mesleği, cinsiyeti gibi pek çok faktör iletinin yorumlanmasını etkileyen faktörlerdir.

Yapıt yönetmen tarafından tamamlandıktan sonra artık bağımsızdır, her okumada ya da farklı zamanlarda farklı anlam üretebilir. Anlam aktarımında yönetmenin görüntü dizileri arasından seçim yaparak belirli bir şekilde ve belirli bir sırada sunduğu imge ve göstergelerin oluşturduğu anlamın izleyicinin kafasında aynı etkiyi yaratmayabileceği göz önünde bulundurulmaktadır.

Seçil Büker, anlamlandırma sürecinde bu anlamlandırmayı yapacak, iletinin ulaşacağı bir özne olması zorunluluğundan ve yapıt ortaya konduktan sonra kendisini yaratandan bağımsız ancak öznenin bağımsız olmayan bir yapıta dönüştüğünden söz etmektedir. Bu durumda ileti genel olsa da anlam özel olmaktadır (Büker, 2009: 24). Christian Metz bir filmin yapım sürecine ait her şey ve filmlerin varlığının sonucu olan bütün boyutları “filmsel alan” olarak adlandırmakta ve sinematografik alanın dışında tutmaktadır. Metz göstergebilimin filmin

dışsal alanının araştırılmasını başka disiplinlere bıraktığını ve sinema göstergebiliminin konusunun filmin anlamı nasıl kurduğu ya da izleyicilere ne anlam ifade ettiği olması gerektiğini savunmaktadır (Dudley, 2010: 328).

Filmin taşıdığı anlam bir başka deyişle “gösterilenler” filmin anlatım yapısı, “gösterenleri” ile anlaşılmaktadır. Burada karşımıza “anlam” ve “anlatım” ayrımı çıkmaktadır. Anlatım filmin fiziksel boyutu, anlam ise filmin kavramsal boyutudur. Bir başka deyişle filmin biçim ve içerik boyutlarından söz edilmektedir. Film yönetmeni bir takım dizilerden seçme yaptıktan sonra onları birleştirerek dizimsel yapıyı oluşturur. Sinemada anlam yaratma sürecinde en etkili olan anlatım ögesi “kurgu” bu seçme işlemine dayanmaktadır (Lotman, 2012: 72).

Levi Strauss dünyayı bu kategorileri uygulayarak anlamlandırmaya başladığımızı belirtir. A’nın anlamlı olması onun karşıtı olan B kategorisi ile ilişkisidir. Strauss’a göre bu karşıtlıklar, insan beyninin fiziksel yapısından ötürüdür ve evrenseldir. Bu durumda bu karşıtlıklar bir kültür ya da topluma özgü değil türe özgüdür (ak. Fiske, 2003: 219). Staruss bir metnin dizimsel çözümlemesinin metnin açık anlamını, dizisel çözümlemesinin ise örtük anlamını gösterdiğini belirtmektedir. Mit kavramından ve içerdikleri kodlardan bahsederken, izleyicinin kültürel olarak kodlandığı mitleri açarak gizli iletilere ulaşılacağını belirtmektedir (ak. Berger, 1993: 28).

Bulgular: Filmin Göstergebilimsel Yöntem ile Analizi

Filmin Konusu ve Genel Bilgiler

Filmin derin yapısını anlamak için, izleyiciye iletilmek istenen mesajın ya da izleyicide oluşan algının, bu bağlamda filmde kullanılan *göstergelerin ve gösterenlerin* ne anlama geldiğinin incelenmesi gerekmektedir. Bu ise filmde var olan kodların çözümlenmesi ile yapılmaktadır. Kodların çözümlen-

mesinde, bilinçaltı ve psikolojik bir süreç olduğu kadar, kültürel uzlaşımlara dayalı bir kod çözümleme sistemi de vardır.

Edimsel Çözümleme

Filmin Özellikleri ve Konusu

Tür : Dram ~ Gizem ~ Suç

Yapım Yılı : 2009

Ülke : Almanya ~ Avusturya ~ Fransa ~ İtalya

Dil : Almanca ~ İtalyanca ~ Latince ~ Lehçe

Yönetmen : Michael Haneke

Senarist : Michael Haneke

Ödüller: 2009 yılında Cannes, Altın Palmiye ve FIPRESCI Ödülleri

Haneke'nin bu film ile *şiddetin kökenine*, bireysel ve toplumsal temeline, onu oluşturan nedenlere yöneldiği söylenebilmektedir. Filmin geçtiği dönem dolayısıyla, filmin Nasyonel Sosyalizm dönemindeki olayların nedenine, yani toplumun böylesi bir şiddeti gerçekleştirecek yapıya nasıl sahip olduğuna dair ipuçları barındırdığı söylene de aslında film belli bir dönem ve gruptan çok, Almanya'nın bir kasabasından yola çıkarak evrensel olarak şiddet kavramını sorgulamaktadır. İtaatkar bireylerin yaratılmasındaki yöntemlerin ve aygıtların işleyişinin kişiyi nasıl acımasız yapabileceği ve kişide ne gibi rahatsızlıklar yaratabileceği konusu ele alınmaktadır.

Film bir anlatıcının, zaman ve mekan belirtilmeyen bir köyde gerçekleşmeye başlayan sıra dışı olayları aktarması ile başlar. Anlatıcı olan köyün öğretmeni, anlattığı olayların doğruluğu konusunda garanti veremezken, yine de bu anlattıklarının geleceğe ışık tutabileceğini belirtmektedir. Köyde ilk olarak, karısını kaybetmiş ve iki çocuğuyla yaşayan doktor karakterinin kurulan bir tuzak nedeniyle attan düşerek hasta-

neye kaldırıldığını öğreniriz. Bu olayları bazıları kasıtlı yapılmış, bazıları da kaza ile olmuş olabilecek; baronun oğlunun dövülmesi, açık bırakılan pencere sebebiyle kahyanın bebeğinin hastalanması, eskiyen tahtaların kırılması sonucu baronun hizmetindeki çiftçinin karısının ölmesi, baronun ambarının yakılması ve kasabadaki ebenin özürlü çocuğunun ölesiye dövülmesi gibi olaylar izler.

Film anlatısı boyunca bu olaylar aktarılırken, bir yandan da kasabadaki aileler içerisinde gerçekleşen olaylar aktarılmaktadır. Kasabanın baronu ve otorite figürü olan karakterin aile içindeki kopuş ve dağılışı, karısı ile olan ilişkilerindeki huzursuzluk görülmekte, kasabanın diğer bir otorite figürü olan rahibin ise, çocuklarını disipline etmek için kullandığı katı kurallar ve cezalar gösterilmektedir. Bu olaylar olurken baronun evinde kaza sonucu ölen annesinin intikamını almak isteyen çiftçinin oğlunun baronun ürünlerini tahrip etmesi sebebiyle baron ve kilise tarafından dışlandıklarını dolayısıyla tüm kasabanın tepsini çekerek işsiz kalan ailenin babasının intihar ettiğini görürüz. Sistem kendi gibi olmayan ya da kurallarına uymayanı bir şekilde dışına atmaktadır. Kasabadaki diğer bir aile olan doktor ve ailesi ise doktorun ebe ile olan ilişkisi ve ona karşı olan acımasız, aşağılayıcı tavırlarının yansıtılması; daha sonra da kendi öz kızına yaptığı cinsel tacizin gösterilmesi ile aktarılmaktadır. Böyle bir ortamda, kasabada en sağlıklı gözükken ilişki, öğretmen ve aşık olduğu genç kız arasında gibidir. İkisinin evliliğe giden ilişkileri yan öykü olarak işlenmektedir.

Olayların failleri öykü boyunca aranır ancak film olayların failleri ve yapılış nedenleri bulunmadan yalnızca anlatıcının birkaç tahmini ile açık uçlu bir biçimde sona erer. Anlatıcının tahmini; kasabadaki baskı gören ve itaat etmeleri beklenen, dolaylı yoldan duygusal bazen de fiziksel şiddet gören çocukların oluşturduğu topluluğun bu olayları gerçekleştirdiğidir. Ancak filmde bazı yaşanan olaylara sebep bulunabilirken, ör-

neğin özürlü çocuğun dövülmesi gibi olaylar açıklanamaz. İzleyiciye bırakılan son belirsizdir.

Filmdeki Kişiler/ Zaman/ Uzam

Anlatıların temel yapısında bulunan ve anlatının oluşması için gerekli olan üç öge; “kişi”, “zaman” ve “uzam”dır. Tahsin Yücel “Anlatı Yerlemleri” adlı yapıtında dünya konusundaki bilgilerimizde üç etkenin önemli olduğunu söylemektedir. Bunlar “dünyanın kendisi; uzam, onu ele alan özne; kişi ve her ikisinin de yer aldığı belirli bir an; zamandır” demektedir (Yücel, 1993: 7). Bir anlatıdaki uzam; öykünün nerede başladığı, nerede geçtiği olarak tanımlanmaktadır. Anlatıdaki zaman, öykünün ne zaman gerçekleştiği ile ilgilidir ancak öykü zamanı ile anlatı zamanı farklılık gösterebilir. Burada sözü edilen öykünün geçtiği dönem, ay, mevsim vb.dir. Anlatıdaki kişi ise olayların etkilediği ya da olayları başlatan yani eyleyen konumundaki karakterdir (Kıran, 2007: 71).

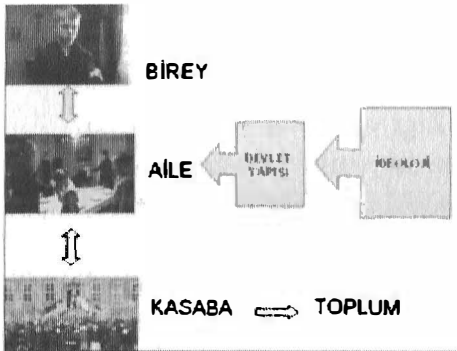
Filmdeki karakterlerin bazıları isimsiz bırakılmışlardır. ‘Rahip’, ‘Baron’ ve ‘Doktor’ karakterleri isimleri belirtilmemiş, zin anlatıda bulunmaktadırlar. Bunun sebebi kişiliklerin değil temsil ettikleri iktidar kurumlarının önemli olması ve kişiler değişse de kurumun işleyişinin aynı kalarak devam etmesidir. Kişiler var olan sistemin hem ürünü hem de bir parçasıdır. Onlar gitse de sistem yerine başkalarını getirecek ve işleyiş aynı kalacaktır. Baron, doktor ve rahip dışındaki diğer karakterler; kasabanın ebesi Bayan Wagner ve özürlü oğlu Karl, baronun çocuğu Zigi ve karısı, doktorun kızı Anna ve küçük oğlu, rahibin karısı ve altı çocuğu, çiftçi ile kahya ve aileleri, anlatıcı görevindeki öğretmen ve evlenmek istediği genç kızdır. Filmdeki karakterlerin iç dünyaları ve duyguları sözler ile ifade edilmemektedir. Filmdeki karakterler yapılan yakın çekimler ve yüze odaklanılan çekimler sayesinde izleyicide anlam oluşturmaktadırlar ancak filmdeki çoğu karakterin duygu ve düşünceleri yok olmuş gibidir. Karakterler adeta

kendilerinden istenilenleri yapan, itaat eden, kendi düşünceleri olmayan robotlar gibi temsil edilmektedirler. Yönetmenin bilinçli tercihi olan bu durum, bastırılan duyguların şiddet şeklinde dışa vurulması ile sonuçlanacaktır.

Film 1910'lu yıllarda geçmektedir. Filmin sonunda verilen bilgi ile I. Dünya savaşının başladığını öğreniriz. Filmin, Almanya'nın bir köyünde geçtiğini de gene film anlatısı içinde öğrenmekteyiz. Film uzam olarak geniş, bozkır bir arazinin içerisinde, şehirden uzakta bir tarım kasabasında geçmektedir. Bu kasaba halkının çoğunluğu, emrinde oldukları baronun tarlalarında çalışarak geçinmektedirler.

Filmdeki Önemli Göstergeler ve Metaforlar

Kasaba: Filmde sergilenen kasaba ve kasabada yaşayan bireylerin yaşantısı aslında devlet yapısını simgelemektedir. Kasaba devletin metaforu olarak kullanılmaktadır. Burada bireyden başlayan sonrasında aileye, aileden kasabaya ve kasabadaki topluma yayılan itaat etme, suçluluk duygusu, ceza korkusu ve sonucunda istenilen ideolojiye uygun bir toplum oluşması, aslında bize devletin örgütlenişini ve işleyişini göstermektedir. Tüm bunlar çıkarım olmakla birlikte yönetmenin burada göstermek istediği, kasaba metaforu ile devletin işleyiştir.



Şekil.1. Filmde Kullanılan Kasaba Metaforu

Kasabalar toplu halde devleti oluştur. En küçük kurumdan en büyüğe doğru bir sıralama vardır. Burada istenilen bireyin nasıl yaratıldığı ve hangi yapıların kullanıldığına dair izler görülmektedir.

Beyaz Bant: Filmde beyaz bant, çocuklara kötü davranışlardan kaçınmaları için, iyiliği hatırlatması için takılan bir hatırlatıcı konumundadır. Burada beyaz bant kavramı iki katmanlı bir göstergeye dönüşmektedir. Birincisi beyaz bant'ın gösterge olarak doğru davranışları simgelemesi ancak diğer bir yandan da doğru davranışın göstergesi olan bu bantın, uygunsuz davrandığı düşünülen çocuklara takılması dolayısıyla, bantın kötü davranışların göstereni haline gelmesi durumudur. Çocuklara iyiliği hatırlamaları için takılan bu bant, bir gösterge olarak, kötü davranış yapıldığını simgelemektedir. Burada yönetmen 'beyaz' kelimesinin gösterenleri üzerinde de bir oynama yapmakta ve iyi-kötü kavramlarının yerini değiştirmekte, klasik kodu kırmaktadır. Diğer bir yandan, beyaz bant renk itibariyle izleyicinin kafasında bir anlam uyandırmakta ve bir şeyi simgelemektedir. Zaten simge yani bir gösterge olan bu bant, film içinde ikinci bir anlam kazanmakta ve başka bir şeyin göstergesi olmaktadır. Film içerisinde de, izleyici için de beyaz bant iki katmanlı bir göstergedir. Beyaz Bant takıldığı çocuğu diğerlerinden ayıran ve bir anlamda öteki konumuna sokan bir göstergedir. Ötekileştirme film boyunca hakim olan bir kavramdır.

Bilinç dışına hapsedtiği arzu ve isteklerini gerçekleştiremeyen birey, bu arzuları temsil eden ya da gerçekleştirenleri öteki konumunda temsil ederek rahatlamaktadır. Birey kendi yapmadığı ve toplum tarafından kabul edilmeyen davranışları yok etmek için kendine baskı kurar ve bu kavramları öteki olarak gösterir. Egemen ideoloji ise ötekine duyulan bu dışlamayı haklılaştırır ve destekler. 'Artı z baskı' kavramı ile tanımlanan bu istek ve arzuları bastırma durumu bireyi egemen an-

layışın istediği, tek eşli, heteroseksüel, ataerkil ve kapitalist yapmaktadır (Marcause, 1985: 60). Beyaz Bant filminde ideolojinin istediği tek tip birey yaratımında var olan süreçleri incelerken, kullanılan beyaz bant ile öteki konumuna düşen çocuk, kendisi de öz baskı kurarak topluma uyumlu bir birey olacaktır.

GÖSTERGE: Beyaz Bant

Gösterilen	Gösteren	Gösteren
İyi / Kötü	Beyaz bantın Yokluğu	Beyaz bantın Varlığı
Kötü/İyi	Beyaz Bant	Beyaz Bant



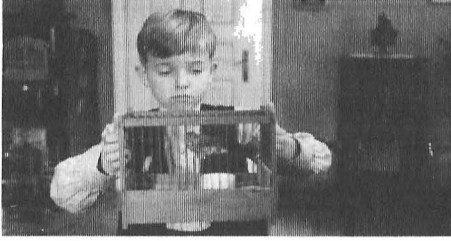
Şekil 2. Beyaz Bant



Şekil 3. Beyaz Bant

Kafes ve Kuş: Filmde aile içinde çocukların yetiştirilmesinde baba figürünün kullandığı yetiştirme yöntemi ile, çocuklar adeta bir kafes içerisinde hapis edilmiş gibilerdir. Burada filmde evin en küçük oğlunun bulduğu yaralı kuşa bakmak istemesi üzerine, rahip; bu kuşa bakmanın bazı sorumlulukları ve yaptırımları getireceğini, kuşa bakmak için ve iyileştikten sonra ona doğasına aykırı olan bazı kurallar koyma gerekliliğinden bahsetmektedir. Burada kendisi de aslında istemeden de olsa, iyi olduğuna inandığı biçimde davrandığını kafes ve kuş metaforu üzerinden anlatan rahip, aslında toplumun ve

egemen ideolojinin istediği yapıya uyma gerekliliğine kendisi de inandığı ve insanlığın doğumundan itibaren toplum tarafından yani egemen ideoloji tarafından istenmeyen bazı arzu ve isteklerini toplumsal baskı ve dışlanma, toplum dışında kalma korkusu ile bastırarak bilinç dışına itmesi durumuna örnek teşkil etmektedir. Film boyunca verilen tüm cezalar bu 'bilinç dışı'nın ürünüdür (Tura, 2007: 53).



şekil 4. Kafes ve Kuş İmgesi

Biçimin ve Yönetmenin Tercihlerinin Anlam Oluşumuna Katkıları

Anlatıcı: 1913 yılında Almanya'nın kuzeyinde bir kasabada gerçekteşen olayların aktarıldığı film, izleyiciye anlatıcı konumundaki ve o dönemde köyde görev yapmış, öğretmenin gözünden aktarılmaktadır. Köyde görev yapan öğretmen bu anlattıklarının bir kısmının kulaktan dolma bilgiler olduğunu söyleyerek daha filmin en başından izleyeceği olayların doğruluğu hakkında kesin yargılara ulaşmanın mümkün olmadığını belirtmektedir. Yönetmenin öyküyü aktarırken bir anlatıcı kullanması, filmin yapısal özelliklerindendir ve bu özellik içeriği etkilemektedir. Anlatıcı olayları kendi bakış açısından anlatırken bazen kesin yargılara varmakta bazen de bundan kaçınmaktadır. Olayların nerede ve ne zaman geçtiği de izleyiciye filmin sonunda verilmekte ve bu yolla izleyici filmi izlerken bu olayın herhangi bir yerde ve her hangi bir zamanda geçmiş olabileceği duygusuyla izleyebilmektedir.

Böylece izleyici öyküyü evrenselleştirebilmektedir. Michael Haneke, bir röportajında filmin sonunu tamamlamayı izleyiciye bıraktığını söyleyerek, filmi açık uçlu bitirmesinin nedenini de açıklamış olur. Seçilen kişinin öğretmen olması da başka bir bilinçli tercihtir. Çünkü DİA'lerden biri olan okulun temsilcisi olan öğretmen filmde bir şekilde diğer otorite figürlerinden farklı temsil edilmektedir. Bir şekilde otoriteyi temsil ettiğinden ve kendisi de söylediği gibi anlattıklarının gerçeklik olup olmadığı hiçbir zaman kesin olmayan ve olayları kendi görüş açısından aktaran öğretmen, belki de filmde anlatıcı işlevi üstlendiğinden, film anlatısı boyunca duygu ve düşünceleri hakkında diğer karakterlere göre daha fazla bilgi sahibi olduğumuz karakterdir.

Renk ve Ses: Filmin kendi içerisinde yer alan siyah beyaz, yani iyi kötü karşıtlığı filmin biçimsel tercihinde de var olmaktadır. Siyah beyaz çekimler ışık ve karanlığın çok başarılı bir biçimde kullanılması ile filmde bazı sahnelerde neredeyse izleyicinin bilinçli olarak görmesinin istenmediği sahnelerde kullanılmış ve bazı olaylar konusunda izleyicide soru işaretlerinin oluşmasına, gerçeğin aydınlanmamasına yol açmıştır. Bu bilinçli tercih yönetmenin sade ve yalın bir dille insanlığın doğasına özgü aslında doğal ve bilindik, öze ait öyküyü anlatmak için doğru bir tercih olmaktadır. Film siyah beyaz olmasına karşın siyah beyazın tonlamalarının, aydınlık karanlık, ışık ve parlaklığın farklı ve başarılı kullanımı sayesinde bazı sahneler daha karamsar bir his verirken bazı sahnelerde ışık kullanımı ve artan parlaklık sayesinde istenilen olumlu hava yansıtılmaktadır. Filmde müzik film içi doğal sesler dışında duyulmamakta ve gerçeklik duygusu yansıtılmaktadır. Sesizlik filmde sanki bir ses efekti gibi kullanılarak bazı sahnelerin etkisini arttırmaktadır.

Kamera Kullanımı: Filmlerinde genelde klasik anlatı kalıplarını tercih etmeyen ve izleyicinin filme belli bir mesafeden bakmasını sağlayarak onlara kendi fikirlerini manipüle etmek-

tense, izleyicinin kendi fikirlerine sahip olmasını isteyen Michael Haneke, bu filmde de uzun çekimler ve sabit kamera kullanımı ile izleyiciye düşünme süresi vermektedir. Filmdeki birçok sahnede kişilerin yüz ifadelerinin, yakın çekimde vurgulandığını ve içinde yaşanan kasabanın doğa manzaralarının yani uzamın, uzun süreli ve sabit çekimler ile verildiğini görmekteyiz. *Sıkıntı* filmlerindeki temel konu olan Haneke, anlatmak yerine göstermeyi tercih eden anlatım tarzını bu filmde de kullanmaktadır.

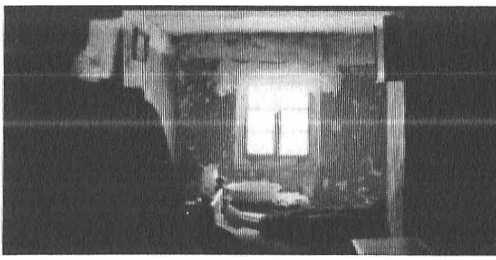


Şekil 5. Kilisede Yakın Plan Yüz Çekimleri



Şekil 6. Kilisede Yakın Plan Yüz Çekimleri

Filmde kamera açılarının kullanımı, başka bir deyişle biçimsel yapı içeriğe yani anlama etki etmekte ve kasabada bulunan hiyerarşi öyküde olduğu kadar çekim açılarıyla da desteklenmektedir. Gücü ve otoriteyi temsil edenlerin daha geniş ferah mekanlarda görüldüğü ve alt açı çekimler kullanılarak yüceleştirildikleri görülürken, hiyerarşi ve otorite karşısında ezilenlerin, daha sıkışık mekanlarda ve üst açıdan çekimler kullanılarak anlatıdaki konumlarının desteklendiği görülmektedir. Filmde dış mekanlar ferah ve geniş gösterilirken evin içi sıkışık, dar ve sıkıntılı gösterilmekte, dış dünyanın tehdit olduğu ve evin güvenli olduğu klasik anlatı kalıbı yerine dış dünyayı daha güvenli bir yer ve evi tehdit içeren bir mekan olarak gösteren çekimler tercih edilmektedir.



Şekil 7. İç Mekan



Şekil 8. Dış Mekan

İçerik Açısından/ Tematik Çözümleme

İktidar Kavramı ve İktidarın İşleyişi

Beyaz Bant filminde, devletin ideolojik aygıtlarından aile ve eğitimin iktidarın yaratılması ve onanmasında nasıl bir işlevi olduğu gösterilmektedir. Bu çalışmanın amacı Beyaz Bant filminde içerik çözümlemesi olarak; aileden topluma yayılan egemen ideolojinin yayılma biçimi, suç ve ceza üzerinden davranışların öğretilerek itaatkar bireyler yaratılması gibi kavramların incelenmesi olduğundan filmde var olan okul, aile, kilise gibi yapıların filmdeki karakterlerin kişilikleri, davranışları ve filmin bütünü üzerinde nasıl bir etkisinin olduğunun saptanması gerekmektedir. Bu kurumların işleyişini anlamak için Louis Althusser'ın DİA kavramına kısaca bakmak yararlı olacaktır.

Louis Althusser 'İdeoloji' adlı yapıtında, Marksist kuramda yer alan Devletin baskı aygıtları (hükümet, idare, ordu, polis, mahkemeler vb.) dışında; ideolojinin işleyişi için başka bir bi-

çimde var olan ve birbirinden ayrı özelleşmiş kurumlar içinde var olan yapılardan bahsederek, bunları Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA'lar) olarak tanımlamaktadır. DİA'lar aşağıdaki biçimlerde karşımıza çıkarlar: Dinsel DİA, Öğrenimsel DİA, Aile DİA'sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA, Sendikal DİA, Haberleşme DİA'sı, Kültürel DİA (Althusser, 2006: 63).

Devletin baskı aygıtları kamusal alanda var olmakta iken, DİA'lar çoğunlukla özel alandadırlar. Özel alanda yer alan bu kurumlar işleyişleri açısından devletin baskı aygıtlarından ayrılmaktadırlar. Devletin baskı aygıtları zor kullanarak işlerken, DİA'lar ideolojiyi kullanarak işlemektedirler. Burada vurgulanması gereken diğer bir önemli konu ise Devletin baskı aygıtlarında işleyişin baskı ve bazı değerlerin yüceltilmesi ile olduğu, DİA' larda ise ideolojinin ön planda olmasına karşın gizli, örtük bir baskının olduğudur. Burada bahsedilen ideoloji, egemen sınıf devlet iktidarını elinde tuttuğundan 'egemen ideoloji' dir (Althusser, 2006: 66). DİA'lar arasında en önemli olanlarından biri yüzyıllardır birlikte işleyişlerini sürdüren ve birbirini destekleyen kilise ve iktidardır. Kilise'nin yerini günümüzde okulun aldığı Althusser'in kitabında belirtilmekte ve Kilise ile aile çifti yerine okul-aile çiftinin oluştuğu varsayılmaktadır (Althusser, 2006: 79).

Filmde görülen ve varlığını kuvvetli biçimde hissettiren en önemli iki kurum; *aile ve kilise*' dir. Burada belki de filmin geçtiği dönem ve yer dolayısıyla kilisenin yerini okulun henüz almadığını ve filmde okulun da yerinin önemli olmasına rağmen, kilisenin var olan gücünü koruduğunu görmekteyiz.

Suç ve Ceza Kavramlarının Anlatıdaki Yeri ve Cezanın Anlatıdaki İşlevi

Filmde yer alan bu kurumlar, köydeki çocukların ve yetişkinlerin davranışlarında birebir etkileri görülen, onları, suç, ceza, vicdan, ahlak gibi kavramları kullanarak istenilen bi-

çimde davranmaya dolaylı olarak zorlayan ve bireyler üzerinde baskı kuran yapılar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu aygıtların dolayısıyla egemen ideolojinin istediği biçimde davranmayan bireyler, var olan topluluk içinde dışlanma hatta fişlenme benzeri uygulamalara maruz kalmaktadırlar. Filmde bu tarz uygulamaların örneklerine bakalım.

Beyaz Bant Kullanımı: Filmde kasabanın rahibi ve otoritenin barondan sonraki temsilcisi konumundaki kişi tarafından, kendi ailesi içinde çocuklarına uyguladığı, çocukları hem aile içindeki diğer çocuklardan, hem de toplum içinde diğerlerinden ayıran belirli bir gösterge ile fişleme benzeri bir şekilde cezalandırdıkları görülmektedir. Ailenin seçtiği bu yöntem, Nazi döneminde uygulanan kol bantları yöntemine benzetilmektedir. Ailede rahip tarafından uygun davranmadığı düşünülen çocukların, kol ya da saçlarına takılan beyaz bir kurdele ile işaretlendiklerini görmekteyiz. Baba, yani iktidar temsilcisi bu hareketin, cezanın onların iyiliği için olduğunu ve 'saflığı, temizliği, doğruluğu' hatırlatan bu beyaz bant sayesinde çocukların kötü, uygunsuz davranışlardan uzak duracağını belirtmektedir.

Kilise Toplantısında Baskı: Her Pazar düzenlenen kilise ayinlerinde, dinsel konular dışında, köyde var olan sorunların ve olayların konuşulduğu görülmektedir. Bu toplantı sırasında köyde var olan bazı uygunsuz hareketleri yaptığı öngörülen kişilerin sözlü olarak kınanması ve onların toplum tarafından dışlanmasını görmekteyiz. Bu olaylardan birinde barona kızan ve annesinin ölümünden baronu sorumlu tutan gencin, ailesiyle birlikte yanında çalıştığı baronun, tarlasındaki ürünleri tahrip ettiğini görürüz. Buna kızan ve oları ihanetle suçlayan baron ve rahip kilisede yaptıkları konuşma sonrasında dolaylı olarak ailenin dışlanmasına yol açarlar ve alenin babası intihar eder. Bu ve bunun gibi yöntemler ile toplumda var olan düzenin işleyişini aksatacak biçimde davranan bireylerin etkisiz

hale getirilmeleri söz konusudur. Bu konuşmalar sırasında, konuşmayı dinleyen kasaba halkının yüz ifadeleri yakın çekim ile verilmekte ve burada her bireyin aslında söylenene inanmasalar da dışlanma korkusuyla sustukları görülmektedir.

Aile İçi Cezalar; Dayak, İple Bağlama vb.

Toplumun en küçük birimi olarak kabul edilen ve aslında disiplinin başladığı ve içselleştirildiği ilk yer olan aile içinde katı cezaların olduğu film boyunca vurgulanmaktadır. Filmin asıl yoğunlaştığı kurum aile kurumudur. Film boyunca görülen ailelerden çoğu kendi içlerinde sorunların, çarpık ilişkilerin, sevgisizliğin olduğu ancak dışarıya mutlu ve sorunsuz, topluma uygun bireylerden oluştuğu görüntüsü verilen ailelerdir. Burada yönetmen bilinçli biçimde aile içi ilişkilere değinerek, aileden başlayan bu çarpık yapının tüm toplumu oluşturan bireylere nasıl etki ettiğini göstermiştir. Özellikle cezalar konusunda rahip ve altı çocuğuyla yaşadığı aileye yer verilmektedir. Beyaz bant uygulamasını yapan rahip, gerekli gördüğünde dayak ya da mastürbasyon yapan oğlunu yatağa bağlama gibi katı cezalar uygulamaktadır. Bunların hepsinin onların iyiliği adına olduğunu söylemektedir. Michael Foucault, bu görüşün; '17. yüzyıldan beri işlev gören; eğer bir ceza varsa bu cezalandırma için değil mevcut durumu değiştirmek gibi iyi bir niyetle yapılmaktadır', kandırmacası olduğunu belirtmektedir (Foucault, 2003: 32).



Şekil 9. Aile içi disiplin



Şekil 10. Filmden Görsel

İktidarın Kendini Var Etmek ve Güçlü Kılmak İçin

Kullandığı Yöntemler

Kişinin Kendini Denetlemesi

Bireyin kendi içindeki gönüllü olarak istek ve arzularını kısıtlama durumu Michael Foucault tarafından tartışılmaktadır. Foucault bu durumu, ileride karşılaşılabilecek bir takım yaptırımlara maruz kalmamak için 'bireyin, düşünme, hissetme ve davranma biçimlerine gönüllü olarak kısıtlama getirmesi' olarak tanımlamaktadır. Burada iki tür kısıtlamadan bahseden Foucault'ya göre; birincisinde bir yaptırımdan kaçınma söz konusu iken, ikinci tür kısıtlamada, birey herhangi bir yaptırım olmadığı durumlarda bile hissettiklerinin yanlış olduğu düşüncesiyle bazı davranışlardan kaçınabilmektedir. Burada bireyin belirli sınıflamaları yapan mercilerin manipülasyonuna gönüllü olarak boyun eğmesi söz konusu olmaktadır (Foucault, 2003: 15).

Douglas Kellner ve Michael Ryan'ın 'Politik Kamera' adlı yapıtlarında; militarizmin yalnızca eril cinsiyetlendirme ile ilgili olmadığı, kadınların da içinde bulundukları toplumun ataerkil yapısı ve inşa sürecinde, edilgen ve bağımlı hale getirilmelerinden dolayı, bağlanacakları güçlü erkek motifi için eril şiddete destek verdikleri ve suç ortaklığı yaptıkları söylenmektedir (Kellner, 2010: 332).

Film anlatısında da anne figürünün beyaz bantları hazırlayarak iktidara destek verdiğini görmekteyiz. Annenin, bantları hazırlarken ve çocukları cezalandırılırken, verilen cezalara çok gönüllü olmasa da destek verdiğini, en azından itiraz etmediğini görmekteyiz.

Tehdit Kavramı

Köyde kimin yaptığı ve sebebi açıklanmayan garip olaylar olmaktadır. Bu olayların hedefindekiler bazen küçük bir çocuk, bazen köyün tanınan bir kişisi olabilmektedir. Bu du-

rumda köydeki herkes bir biçimde tehdit altındadır. Tehlikenin sürekli vurgulanması ya da George Orwell'in 1984 romanında olduğu gibi yapay tehlikeler yaratılması, korunma ihtiyacı duyan yaşama içgüdüleriyle hareket eden toplulukların kontrol edilmeyi kabullenmesi anlamına gelir. Bir grup sürekli korunmaya muhtaçtır ve bu onları koruyanların gerekliliğine işaret eder. Burada köylülerin bir şekilde tehditten korunmak için otoritenin denetimine daha sıkı biçimde bağlı olmaları ve tehdit olarak gördükleri kişilerden kaçınmaları söz konusudur. Bu öyküde olayların faili ve nedeni kesinlikle açıklanmamakta, film anlatısı yalnızca öyküyü anlatanın kişisel görüşlerine bağlı şüphelerle ucu açık bir biçimde son bulmaktadır. Bu durumda aklımıza otoritenin kendini koruma ve insanların korunma ihtiyacını kuvvetlendirerek kendini güçlü kılma durumu gelmektedir. Burada belki de aslında var olmayan ve otorite tarafından yaratılan yapay bir tehdit oluşturulmakta ve insanların disipline olmaları, istenilen biçimde davranmaları sağlanmaktadır. Filmde iktidarın kendisini korumak için kullandığı diğer bir yöntem de kendi içinde var olan çarpıklıkların gizlenmesidir. Öğretmenin kasabada olan olaylar hakkında rahibin çocuklarından şüphelenmesi üzerine konuyu ona açması karşısında rahibin çok sert bir tepki vererek olayları yapanın o olduğunu söylemekle tehdit ettiğini görmekteyiz. Burada kendi çocuklarına kendisi ceza verirken hiçbir acıması olmayan otoritenin, kendi saygınlığını kaybedebileceği düşüncesiyle, iktidarını korumak için aslında daha büyük olan suça göz yumduğu ve gizlediği görülmektedir.

Şiddetin Oluşması ve Filmde Şiddet Kavramı

Film Haneke'nin diğer filmlerinde de konu olan şiddet ve saldırganlık duygularını konu almakta ve şiddetin hem bireysel hem de toplumsal olarak nasıl oluşturulduğuna dair göndermeler barındırmaktadır. Filmde kasabada, nedeni belli olmayan şiddet olaylarının görülmesi, aslında kasabanın dev-

let yapısının bir metaforu olması ve devletin de içinde yaşayan bireylere, otoritesini ve iktidarını sağlamak amacıyla uyguladığı nedensiz şiddet ve baskıyı göstermektedir. Film geçtiği zaman ve mekan dolayısıyla daha sonraları Almanya'da yaşanacak olan şiddet olaylarına ve şiddetin toplumun bütününe nasıl yerleştiğine dair ipuçları barındırmaktadır.

Freud kuramını cinsellik ve saldırganlık üzerine temellen-dirmiş ve insanın doğası gereği yıkıcı olduğunu, tüm uygarlık kuramının bu yıkıcılığın ehlileştirilmesi üzerine olduğunu söylemektedir. Freud'un saldırganlık güdüsünün insanın özünde bulunduğuna dair savı, Marksist düşünürler tarafından kabul görmemektedir. Marksist kuramcılar saldırganlığın nedeninin sömürgecilik ve pazar paylaşımı olduğunu belirt-mekte ve çözülebilir bir sorun olduğuna inanmaktadırlar (Gezgin, 2004). Filmde şiddetin dolaylı ya da direk olarak uy-gulandığı çocuklar tarafından içselleştirilerek, başkalarına uy-gulandığı görülmektedir. Burada sosyal öğrenme kuramına göre şiddetin aile ve arkadaşlardan ya da kitle iletişim araçla-rından öğrenildiği düşüncesi söz konusu olmaktadır.

Filmde çocukların sürekli olarak birlikte dolaşmaları ve yaptıkları muhtemel olan şiddet içerikli davranışları birlikte işlemeleri, şiddetin topluluk içinde görünmez olduğu ve daha az suçluluk hissetmeye sebep olduğu biçiminde açıklanabil-mektedir. Freud iki temel içgüdüden biri olan cinselliğin en-gellenmesi nedeni ile buna tepki olarak saldırganlık davra-nışlarının oluştuğunu belirtmektedir (Başoğlu, 1998: 132). Filmde rahibin, oğlunun mastürbasyon yaptığını öğrenerek bu durumu engellemesi ve çocuğun ellerinin yatağa bağlanması şeklinde önlem aldığını görmekteyiz. Bu durumda cinsellik gibi içten gelen temel bir dürtünün engellenmesi sonucunda bireyin şiddete başvurduğu ve kasabadaki şiddet eylemlerinin nedenlerinden birinin bu gibi engellemeler olduğu söylenebil-mektedir.

Freud'a göre şiddetin diğer bir nedeni, insanda var olan kendine zarar verme içgüdüsünün ölümle sonuçlanmasının önüne geçilmesi için bu dürtünün başkasına yönlendirilmesidir (Fromm, 1981: 154). Film anlatısında da gene aynı çocuğun kendini öldürmeye çalıştığını ve bunu fark eden öğretmene, 'kendini öldürmesi için Tanrıya bir şans verdiğini ve Tanrı onu öldürmediğine göre o kadar da kötü olmadığını' söylediği görülmektedir. Burada hem çocuğun suçluluk duygusu hem de kendisine yönelen saldırganlık güdüsünden bahsedilebilmektedir.

Beyaz Bant film anlatısı genel olarak şiddetin görünür ya da gizli biçimde toplumun her kesimine uygulandığını göstermektedir. Şiddet bazen toplum tarafından dışlanma biçiminde, bazen aile içi ya da dışı cinsel taciz şeklinde, bazen ceza niteliğinde uygulanan dayak ve zorlamalar ile karşımıza çıkmaktadır. Film boyunca şiddetin mağduru tüm bireyler olsa da bu yaşanan şiddetin nasıl içselleştirildiği ve bireyler üzerindeki etkileri gösterilmektedir. Şiddeti hisseden birey öğrenerek kendinden sonraki nesile aktarmaktadır. Film anlatısında ucu açık bırakılmış olsa da şiddeti kendilerinden daha güçsüz olana uygulayanların çocuklar olduğu anlatıcı tarafından ima edilmektedir.

Öteki Kavramı ve Ötekileştirme

Stuart Hall, çalışmasında 'öteki' kavramı ile ilgili görüşlerinde, karşıtlık kavramından bahsetmektedir. Derrida'nın ikili karşıtlık ve Saussure'ün anlamı öteki ile diyalog kurarak yakalayabileceğimize dair görüşlerini aktaran Hall, farklılığın önemine vurgu yaparken anlamın farklılık olmadan var olmayacağını belirtir (akt. Hall, 2002: 235). Öteki kavramı açısından bakıldığında bu kavramın oluşmasında ve neden kullanıldığı sorusunun cevaplanmasında Freud'un 'bilinçdışı' kavramına ulaşılmaktadır.

İnsanlığın doğumundan itibaren bazı arzu ve isteklerini toplumsal baskı nedeni ile bastırarak bilinçdışına itmesi ve bu bilinçdışına itilen arzuların kendine tatmin yolları araması olarak tanımlanan bilinçdışı, bilinçaltından farklıdır. Bilinçaltı, bazı çağrışım ve algılarımızı kapsarken, bilinçdışı toplum tarafından kabul edilmeyenlerin hapsedildiği yerdir ve bir savunma dürtüsüdür (Tura, 2007: 53).

Beyaz Bant film anlatısında da gerek verilen cezalar, gerekse koyulan kurallara bakıldığında toplumun farklı olana karşı baskısı görülmekte ve koyulan kurallara uyulmasının en önemli nedeninin toplum dışına itilme korkusu olduğu görülmektedir. Burada bilinçdışına hapsettiği arzu ve isteklerini gerçekleştiremeyen birey, bu arzuları temsil eden ya da gerçekleştirenleri öteki konumunda temsil ederek ya da ötekileştirerek rahatlamaktadır. Birey kendi yapamadığı ve toplum tarafından kabul edilmeyen davranışları yok etmek için kendine baskı kurar ve bu kavramları öteki olarak gösterir. Egemen ideoloji ise ötekine duyulan bu dışlamayı haklılaştırır ve destekler. 'Artı öz baskı' kavramı ile tanımlanan bu istek ve arzuları bastırma durumu bireyi egemen anlayışın istediği, tek eşli, heteroseksüel, bireyler haline getirmektedir (Marcause, 1985: 60).

Bireyin savunma mekanizması olarak, gönüllü biçimde katıldığı bu öz baskı durumu Michael Foucault tarafından tartışılmaktadır. Daha önce bahsettiğimiz gibi, Foucault iki tür kısıtlamadan söz eder. Birincisinde bir yaptırımdan kaçınma söz konusu iken, ikincisinde bir yaptırım olmadığı durumda bile birey hissettiklerinin yanlış olduğu düşüncesiyle bazı davranışlardan kaçınabilmektedir. Burada bireyin iktidarın manipülasyonuna gönüllü olarak boyun eğmesi söz konusudur (Foucault, 2003 : 15-16).

Beyaz Bant film anlatısında egemen ideolojinin temsilcisi olan kurumların başındaki kişilerin de bir biçimde bu artı öz

baskıdan etkilenererek koyulan kurallara itaat etmeleri söz konusudur. Yaşanılan öz baskının sonucu olarak farklı olanın, öteki olarak temsil edilmesi, temsil kavramının önemini ortaya çıkarmaktadır. Sınıflandırmaların ve karşıtlıkların temelinde öteki olanı dışlama yatmaktadır. Tektipleştirme ise, toplumda var olan bireylerin çocukluğunda öğrendikleri *kimlik, cinsiyet, ırk, sınıf* anlayışı ile oluşmaktadır. Filme adını da veren Beyaz Bant ile bireylerin cezalandırılması aslında onların bir anlamda ötekileştirilmesi ve toplum dışına itilmesini simgelerken, bir anlamda da bu ceza ve ötekileştirme onları topluma uyumlu itaatkar bireyler haline getirmektedir.

Anlatıdaki Temel Karşıtlıklar

Levi Strauss'a göre 'ikili karşıtlık' evreni oluşturan birbiriyle ilişkili iki kategori sistemidir. Dünyaya bu kategorileri uygulayarak anlamlandırmaya başlarız. A'nın anlamlı olması onun karşıtı olan B kategorisi ile ilişkisidir. Strauss'a göre bu karşıtlıklar, insan beyninin fiziksel yapısından ötürüdür ve evrenselidir. Bu durumda bu karşıtlıklar bir kültür ya da topluma özgü değil türe özgüdür (ak. Fiske, 2003: 219). Film anlatısı boyunca filmin adından da başlayan ve birbirinin karşıtı olan kavramlarla oynama ve sembollerin var olan anlamlarını zıt anlamlarıyla değiştirme söz konusudur. Filmde beyaz genelde iyiliğin temsilcisi iken, toplum içinde suçlu olarak görülen bireye takılması ile aslında suçu temsil etmekte ve beyaz bant'ın anlamı değiştirilmekte, siyah ve beyaz kavramları arasında bir karşıtlık ve anlam değişimi yapılmaktadır.

Anlatıdaki Karşıtlıklar

Siyah / Beyaz

İyi / Kötü

İç Mekan / Dış Mekan

Soylu Sınıf/ İşçiler

Yaşam / Ölüm

Aydınlık / Karanlık

Özgürlük / Esaret

GÖSTERİLENLER	GÖSTERENLER	
GÜVEN/TEHLİKE	Dış mekanlar Aydınlık Işık	İç Mekanlar Karanlık
ÖZGÜRLÜK/ ESARET	Doğadaki Kuş	Kafesteki Kuş
İTAAT/ BAŞ KALDIRMA	Kilise, okul ve evde gerçekleşen ritüeller	Köyde gerçekleşen olaylar
YAŞAM/ÖLÜM	Aydınlık, Işık, Dış mekanlar	Karanlık, Siyah, iç mekanlar
İYİ/KÖTÜ	BEYAZ BANT (yok- luk durumu)	BEYAZ BANT (var- lık durumu)

Sonuç

Beyaz Bant film anlatısı Almanya'nın bir kasabasında I. Dünya Savaşı öncesi yaşanan olaylardan yola çıkarak, iktidarın örgütlenmesini, bireyler üzerindeki etkisini, bireyden topluma yayılan iktidar ilişkilerini incelemekte, ideolojinin işleyişini ve kasabadaki bireylerin suç ve ceza kavramları ile olan ilişkilerini sergilemektedir. Böylece film, iktidarın ideolojisini nasıl ürettiğini ve bireyi ideolojisine göre nasıl şekillendirdiğini gözler önüne sermektedir. Filme konu olan iktidar kavramı; Foucault'un bahsettiği, yaşamın her alanında var olan iktidardır. Foucault, iktidar kavramından bahsederken merkezi ve baskıya dayalı, hükmeden, zorla ve ceza yolu ile hegemonya sağlayan bir iktidar dışında asıl odak noktası olarak

bireyin köklerine kadar ulaşan, gündelik yaşamında yer bulan, bireyi şekillendiren ve bireyin kendisi olan iktidardan bahsetmektedir (Foucault, 2003: 23).

Küçük bölgelerden büyük devlet aygıtlarının ve merkezi iktidarların türediğini, iktidarın işleyişinde özelden genele bir yayılım olduğunu düşünen Foucault'un bu önermesi 'Beyaz Bant' film anlatısında kasabada yaşanan olayların ve kasabada var olan iktidarın devletin genelinin bir metaforu olması ile örneklenebilmektedir. Ayrıca iktidarın bireyden, yani toplumun ilk ögesinden başlayarak toplumun geneline yayılması film anlatısında da bireylere ayrı ayrı odaklanarak özellikle çocuk örneği üzerinden açıklanmaktadır. Foucault; iktidarın işleyişi ve örgütlenişi hakkında; onun, toplumun geneline değil de sanki tek birey üzerinde uygulanıyormuş gibi etkili bir biçimde örgütlendiğine dikkat çekmektedir (Foucault, 2003: 91).

Bireyin iktidarı iliklerine kadar hissettiği ve kendi üzerinde kurduğu öz baskı ile ideolojiye uygun biçimde davrandığı film anlatısında görülmektedir. Şiddet gören çocukların toplumda dışlanma korkusu ve var olan ideolojiye uygun davranış kalıplarının benimsenmesi amacıyla yapılan uygulamalar sonucunda, şiddet ve baskı görenlerin kendilerinin iktidarın temsilcisi konumuna geldikleri ve şiddeti uygulayan oldukları görülmektedir.

Eskiden şiddet yolu ile müdahale edilen suçlar, modern toplumda ıslah etme amacı ile düzenlenen etkinlik ya da mekanlarda engellenmeye çalışılmaktadır. Bu durum; iktidarın içselleştirilmesi kavramını ortaya çıkarmaktadır. ıslah edilmek istenen birey belirli yaptırımlardan kaçınmak için kendi kendisini toplumun normlarına, yasalara göre ceza gerektiren durumlardan sakınmaktadır ve zamanla bu davranış biçimini içselleştirerek iktidarın temsilcisi olmaktadır. Foucault'un biyo-iktidar olarak tanımladığı iktidar, ilk olarak bireyi disip-

line etmek isteyen denetimci iktidardır. Daha sonraki işlevi ise insan bedeni üzerinde tahakküm kurmak olan bu iktidar biçimi toplumun en küçük oluşumu olan aileden başlayarak, eğitim kurumları, dini kurumlar gibi yerlere dağılarak yıkılmaz bir ağ oluşturmaktadır. Hapishane ve akıl hastanelerini bireyleri normalleştirme adı altında ideolojiye ve üretim süreçlerine uygun hale getiren yerler olarak eleştiren Foucault, iktidarın toplumun her kesimindeki ilişkide bulunduğunu söylemektedir. Bireyin iktidarın karşısında olmadığı, aksine onu oluşturan olduğu düşüncesi Beyaz Bant film anlatısındaki kişiler arasındaki ilişkilerde açıkça görülmektedir. İktidar kendi oluşturduğu bireyler üzerinden devamını sağlamakta ve mikro ağlar biçiminde işlemektedir. Film boyunca yönetmenin gösterdiği ilişkilerin işleyişinde iktidar, egemen ve bağımlı ilişkisi açıkça görülmektedir (Foucault, 2000: 211).

Film anlatısında yönetmenin tercihi; iletmek istediği günümüze ait iletiyi, eskide yaşanmış bazı olayları film içerisinde yeniden aktararak vermek şeklinde olmuştur. Geçmişe ve geçmişte yaşanmış olaylara yapılan bu gönderme, filmi kurulan tarihsel bağlantı ile geçmişe bağlayarak, filmin geçtiği dönemin tarihsel, sosyo-ekonomik ve kültürel koşullarına da bakılması gerekliliğiyle toplum bilimsel bir inceleme yapma imkanı sunmaktadır. Filmin günümüze ait bir metin olması, ancak anlatıda geçen ve günümüze göndermesi olan olayların eski bir zaman düzlemine ait olması, bu yöntemin bilinçli bir seçim olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla film izleyiciyi geçmişe götürerek günümüzü sorgulatma amacı taşımaktadır.

Alain Robbe Grillet, "Yeni Roman" adlı yapıtında, sinemanın tek bir gramer kipi "Şimdiki zamandan" oluştuğunu söylemektedir. Burada Grillet, perdede izlemekte olduğumuz olayların o an orada gerçekleşmekte olduğu yanılgısı içinde olduğunu belirtmektedir (Grillet, 1989: 94). Seyirciye göre geçmişte olan olaylar ve gelecekte olacak olaylar izlenen anda gerçekleşmektedir. Geçmiş ve içinde yaşanan zaman

arasında bağ kurmayı kuvvetlendiren bu yapısı dolayısıyla sinema toplumsal hafızayı tazelemekte oldukça etkili bir kaynaktır. Sinema ve filmler yolu ile geçmişin hatırlatılması sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Beyaz Bant film anlatısında Michael Haneke I. Dünya Savaşının öncesine 1910'lu yılların Almanya'sına kamerasını yöneltirken, günümüz ve o dönemin koşulları arasında benzerlik kurmakta ve bu nedenle filminde o döneme geri dönerek, toplumsal hafızayı ve unutulmuş olayları tazeleme ihtiyacı hissetmektedir. Günümüzde yaşanan olayların ve var olan sosyal koşulların anlaşılması ve belki de geçmişte yaşanan bazı hataların tekrar edilmemesi için böyle bir bilinçli tercih yapan yönetmenin iletisi bu yolla daha etkili olmakta ve kendini tarihe metinler aracılığıyla bağlamaktadır.

Yönetmen Almanya'da geçen olayları konu almasına rağmen gönderme yaptığı yer sadece Alman toplumu değil, Almanya'daki bu küçük kasaba yolu ile gönderme yapılan ve kasaba metaforu ile simgelenen tüm ülkeler ve toplulukların yapısıdır. Görünürde sistemli ve kurallı görünen toplumun kendi içindeki çarpıklıkların göz önüne serildiği filmde şiddetin ve savaşın kökenine değinilmektedir. Bireyin sistem nedeni ile içselleştirerek uyguladığı şiddet ve egemen bağımlı ilişkisi, özellikle II. Dünya savaşı sırasında ancak tüm savaşlarda ve savaş dışı toplumsal olaylarda kendini göstermektedir. Modern toplumun sorunsalı olan bu durum, kasabadaki bireyler ve ilişkiler üzerinden izleyiciye aktarılmaktadır.

Kasabanın ve dönemin olaylarının günümüz ile olan bağlantısı, yönetmenin günümüz modern toplumu ve modern toplumun yapısı ile ilgili endişelerini göz önüne sermektedir. Modernleşen toplumda insanın kaybettikleri üzerinde duran Haneke, film anlatısında iki genç insanın aşkına değinerek gene de hala umut olduğu mesajını vermektedir.

Şiddetin ortaya çıkışı insanlığın mal ve meta sistemi ve sömürü ile tanışması ile başlayarak günümüzde artan bir biçimde devam etmektedir. Şiddet biçim değiştirse de günü-

müzde dozu giderek artmaktadır. Modern yaşamda eskiden fiziksel anlamda uygulanan şiddetin yerini psikolojik şiddet almakta ve günümüz insanı neredeyse her ilişkisinde şiddete maruz kalmaktadır. Haneke'nin I. Dünya Savaşı öncesi bir kasabada yaşananları konu alması ve yer olarak Almanya'yı seçmesi onun kasabada yaşayan ve çocuk yaşta olan bireylerin büyüdülerinde II. Dünya Savaşında Almanya'da yaşanan olayların ve Nazi Şiddetinin uygulayıcısı oldukları göndermesini içermektedir denilebilmektedir.

Günümüzde şiddetin uygulanış biçimi değiştiğinden II. Dünya Savaşı sırasındakinin benzeri şiddet uygulamaları yaşanacağı var sayılmasa yani farklı olanın, öteki olarak görülenin birebir yok edilmesi söz konusu olmasa da, şiddetin film anlatısında da görülen dışlanma biçimi yaşanmaktadır. Toplumlar farklı olanı öteki olarak göstererek dışlamakta ve toplum içerisindeki bireylerden başlayarak yayılan bu davranış biçimi genelde devletlerin diğerlerini, milletlerin diğerlerini dışlaması biçiminde ilerlemektedir. Farklı kültür ve yaşam tarzlarının yok edilerek asimile edilmesi ve tek tip bireyler oluşturularak tüm dünyanın tek elden yönetilen bir merkeze dönüşmesinin istenildiği varsayılarak, film anlatısındaki kasabanın günümüz modern toplumundaki yansıması görülebilmektedir.

Sonuç olarak Michael Haneke, modern toplumun sorunsalı olan şiddet, birey ve iktidarın biçimlenişi, ideoloji ve işleyişi gibi konuları geçmişte geçen olayları hatırlatarak günümüze taşıırken, günümüz toplumunun ilişkilerine ve şiddetin köküne inmeyi amaçlamaktadır. İktidarın bireyin köklerine kadar işlediği bir toplumda, Haneke, sinemasında ele aldığı konular kadar, biçimsel dili ve film anlatısında kullandığı farklı tercihler ile de bireyin şekillendirilmesine karşı bir tavır alarak, seyircinin filme mesafe ile bakmasını sağlayan ve seyirciyi düşünmeye yönelten teknikleri tercih etmektedir. Yönetmenin var olan bir sorunu görerek bir tehdit hissederek perdeye ta-

şıma ihtiyacı hissettiğini ve 'Beyaz Bant' film anlatısının tüm bu taşıdığı özellikler ile günümüz ilişkilerini irdeleyen ve dikkatle incelenmesi gereken bir eser niteliğinde olduğu söylene-bilmektedir.

6. BÖLÜM

GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZ YÖNTEMİYLE

“DR. STRANGELOVE OR:

HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB FİLMİNİN ANALİZİ

Begüm Erkan¹

Özet

“Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb” filmi Stanley Kubrick’in içinde bulunulan Soğuk Savaş dönemini ve Nükleer Savaş tehlikesini eril kimlik, erkeklik ve iktidarla paralel olarak eleştirdiği kara mizah komedidir.

Kubrick adeta düşünebilen bu filmiyle dönemin ırkçı, açgözlü, baskıcı, emperyalist ve militarist yaşam tarzına yönelik ağır bir eleştiri getirmiş ve bunu eril güç, iktidar, erkeklik kavramlarıyla harmanlayarak yapmıştır. Kendini her açıdan güçlü sanan bir yığın erkeğin toplanıp dünyanın sonunu getirdiğine şahitlik ettiğimiz bu filmde Kubrick sadece politik meseleleri değil aynı zamanda cinsiyetçi bakış açısına da bir eleştiri getirmiş olmaktadır.

Film, içindeki olaylar, karakterler ve sembollerle birlikte okunmaya hazır bir metindir. Bu sebeple incelenen bu filmde göstergelerle ilgilenip ne olduğunu anlamaya çalışan ve göstergebilimsel kavramları tartışan bilim dalı olan göstergebilimden yararlanarak filmin alt metni okunmaya çalışılmıştır.

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

Sonuç olarak; Film, erkek dünyasını ve bakış açısını önplanda tutup bunların siyasi düzlemdeki rollerine dikkat çekerken aynı zamanda erkeğın cinsel kimliğine verdiği önemle de dalga geçmektedir. Ayrıca yerleştirdiği imgelerle siyasi sisteme ve iktidar kavramına da mizahi bir eleştiri getirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Stanley Kubrick, Dr. Strangelove, Eril G.

Giriş

Sinema, sahip olduğu teknik olanaklarını kullanarak görsel ve işitsel olarak kurgusal bir evren yaratan ve bu yaratmış olduğu evrenle seyirciyi buluşturan bir anlatı sanatıdır. Filmle-
rin anlattığı hikayeler oldukça çeşitlidir; tarih öncesinden, geleceğin öngörüsüne hatta hiç var olmayan dünyaların fantastik evrenlerine kadar sayısız zaman, mekan ve olay filmlere konu olabilir. “*Politik mücadelelerin yürütüldüğü bir kültürel arena*” (Ryan & Kellner, 2010: 37) olan sinemada seyirciye dayatılmak istenen bir düşünce de verilebildiği gibi güncel siyaseti eleştiren muhalif filmler de izleyiciye sunulabilir.

Siyasi olaylara farklı bir bakış açısı getirip kendi üslubuyla eleştirmiş, nükleer saldırının tehlikesini küçümseyen medya organlarına bir cevap ve bir hiciv olan 1964 yapımı, bir Stanley Kubrick filmi olan *Dr. Strangeloveor: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, (Garip Doktor) politik filmler arasında sıradışı bir yere sahiptir. Kült niteliği kazanmış olan bu film içinde bir kara mizah barındırır hatta Kubrick’in tabiriyle bir “nightmare comedy” dir (Broderick, 2017: 33).

Kubrick, estetik kusursuzluğu elde edebilmek için denediği “trackingshot”, “reversezoom” gibi farklı teknik yöntemlerde uzmanlaşarak, kariyeri boyunca çekmiş olduğu 13 filmiyle dünya çapında ses getirmiştir. Çekmiş olduğu 13 film üzerinden incelendiğinde, bir büyük felsefi sistemin belirgin bir ar-kitektonik kalitesine sahip olan Kubrick, filmleriyle her şey hakkında bir şeyler söylemektedir. Yüksek ve düşük kültür, aşk ve cinsiyet, tarih, savaş, suç, delilik, uzay yolculuğu, sosyal şartlanma ve teknoloji gibi birçok konuyu ele alıp bunları insan doğasının tüm yönleriyle birlikte sunmuştur. Kubrick’in filmografisi ayrı ayrı incelendiğinde çeşitlilik gösterse de bir bütün olarak ele alındığında oldukça tutarlıdır. Gerçekliğin tüm farklı yönlerini alır ve onları varoluşçuluğa çok yakın olan

zengin ve karmaşık bir felsefi vizyonda birleştirir. İşte tüm bu sebeplerle dünyanın en iyi yönetmenleri arasında sayılmaktadır (Abrams, 2007: 1).

Kubrick, sinemasında yoğun olarak göstergelerden de yararlanmakta, kendi tarzını seyirciye derinlikli, incelikli, oldukça estetik bir yapıyla ve en önemlisi de mizahi bir şekilde sunmaktadır. Sahip olduğu bu özgün tavrın yanı sıra en önemli özelliklerinden biri Kubrick'in filmlerinin düşünebiliyor olmasıdır. Onun sineması biçimler ve temalar yoluyla düşünebilen bir kinetik, bir enerjidir. Bu süreci elbette seyircisiyle tamamlar (Kuberski, 2012: viii).

Kubrick düşünebilen bu filmleriyle dönemin ırkçı, açgözlü, baskıcı, emperyalist ve militarist yaşam tarzına yönelik eleştirel filmler çekmiştir. 1964 yılında çekmiş olduğu "*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*" filmiyle kara mizah savaş eleştirisi yaparak en iyi savaş filmlerinden birini ortaya çıkarmayı başarmıştır (Boller Jr., 1987: 386).

Soğuk Savaş döneminde ABD'de ortaya çıkan komünist karşıtlığı ve paranoyasına, Amerikalıların kahramanlık konusundaki saplantılı eskimiş fikirlerine olan bağlılığına, nükleer stratejiye ve teknolojik uzmanlık ile sosyal bir kurtuluşa ulaşabileceklerine olan inançlarının tümüne bir eleştiri niteliğinde olan "*Dr. Strangelove*" taşıdığı derin anlamlar ve yapmış olduğu bu ağır eleştirileri içinde barındırdığı için, anlamların metinlerde nasıl düzenlendiğiyle ilgilenen ve film analizlerinde oldukça yararlı bir yöntem olan göstergebilimsel analiz yöntemiyle okunmaya oldukça açıktır.

Teori ve Kavramsal Çerçeve

Teori: Göstergebilim

İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları diller (sözlü-sözsüz), davranışlar, jestler, görüntüler, işaretler dahası

müzik, resim, tiyatro, film, edebiyat, hatta reklam, moda ve mimari kısacası bildirişim gayesi olsun olmasın her türlü anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir sistemdir. Gerçekleşme düzlemleri farklı olan bu sistemlerin birimleri de genelde, gösterge olarak adlandırılır. Göstergebilim de diller, düzgüler, imgeler gibi göstergeleri inceleyen bilimdir (Guiraud, 1994: 18-19).

Semiologie kelimesi Eski Yunanca'daki "semeion" yani gösterge, "logia" yani kuram, sözcüklerinin bileşiminden türemiş olup ilk kez olarak "semeion" MÖ 5. yüzyılda Hipokrates ve Parmenides tarafından kanıt, belirti, semptom manasına gelen "tekmerion" kelimesiyle anlamlı olarak kullanılmıştır. Sonrasında stoacılar da gösterge kavramını mantık ve dil alanında gösteren, ~~semainon~~ ile gösterilen, ~~semainomenon~~ arasındaki karşıtlık ilişkisi çerçevesinde ele almışlardır (Rifat, 2014: 27).

Saussure ise göstergebilimi, göstergelerin "*toplumbilim içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim olarak*" tasarlarken Fransızca "semiologie", "sémiotique" kelimelerinin Yunancadaki "semeion" dan türediğine de vurgu yapmıştır (de Saussure, 1998: 46).

Türkçeye de Fransızca "sémiotique" kelimesinden türeyerek girmiş olan göstergebilim, göstergelerin bilimsel incelemesi olarak tanımlanır ve yapısalcı bir kuramsal model olarak ortaya çıkar. Göstergelerle ilgilenip ne olduğunu anlamaya çalışan ve göstergebilimsel kavramları tartışan bilim dalı göstergebilim, asıl olarak anlamların metinlerde nasıl düzenlendiğiyle ilgilidir (Kaplan & Terek Ünal, 2011: 5). Metinlerin içine, filmler, televizyon programları, mimari, resim, fotoğraf gibi sanatlar da girmektedir. Göstergebilimin incelediği gösterge, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek her şey olarak tanımlanabilir (Adanır, 2013: 13-15).

Göstergebilim bir metni, metnin dilsel boyutta nasıl söyleme ulaştığını araştırıp metni retorik boyutta da inceleyen söylem çözümlemesi; metnin içeriğinin nasıl düzenlendiğini inceleyen anlatı çözümlemesi; söylem ve anlatı çözümlemelerinde belirlenen ilişkilerin neye göre düzenlendiğini bu ilişkileri düzenleyen derin, soyut mantığın ne olduğunu bulmaya çalışan temel yapı çözümlemesi şeklinde üç düzeyde çözümler (Kaplan & Terek Ünal, 2011: 5-6).

En genel çerçevede göstergebilim, anlam evrenini çözümlemeyi hedefler. Anlam oluşumu, anlam yaratmak, anlamlandırmak gibi soyut durumun açığa çıkarılması gibi konular anlamla ilgili ilk akla gelenlerdir. Bu bakımdan anlamla ilgili her şey göstergebilimin alanına girer (Guiraud, 1994: 10-11). Bu açıdan bakıldığında filmler de göstergebilim için çözümlenmeyi bekleyen nesneler/anamlardır.

Kavramsal Çerçeve

İncelenecek olan "*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*" filmi yukarda anlatılanlar ışığında göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak içindeki anlamlar ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Soğuk Savaş döneminde ABD'deki düşünsel problemlere ve nükleer savaşa karşı eleştirel bir bakış açısı sunan bu film içindeki karakterler ve imgeler tek tek çözümlenecektir. Film en başından sonuna kadar anlamlandırılmayı bekleyen birçok sembolle doludur; filmin içinde yer alan karakter isimlerinden filmdeki diyaloglara kadar.

Anlatılan ve eleştirisi yapılan Soğuk Savaş ve nükleer savaş tehdidi filmde erkeğin kendi cinsel kimliğine verdiği önem ve hassasiyetle birlikte incelenmiştir. Peter George'un Red Alert adlı ünlü Soğuk Savaş romanından esinlenerek senaryosu yazılan *Dr. Strangelove* filminde kullanılan seks ve erkeklik olgularının kitaba göre daha yoğun hissedilmesi (Linden, 1977:

65)Kubrick'in kendi tercihi şeklinde yorumlanabildiği gibi o dönemlerde ortaya çıkan Amerikalı erkek, güçlü erkek, akıllı erkek, mücadeleci erkek kavramlarına ek bir eleştiri getirmek istediği şeklinde de görülebilir.

Bunun dışında filmde yer alan karakterlerin isimleri oldukça dikkat çekici referansları olan isimlerdir. Karakterler tek tek bir şey ifade etmeseler bile isimleriyle birlikte temsil ettikleri şeyler de değişir. Film sırf bu sebeple bile göstergebilimsel yöntemle çözümlenmeye çok açıktır. Fakat filme ismini de veren "*Dr. Strangelove*" karakteri tek başına ele alınıp incelenmesi gerek bir diğer olgudur.

Film, hiçbir okuma ve gözlem yapılmaksızın izlendiğinde oldukça eğlenceli ve komik bir sinema yapıtıdır. Fakat okumalarla ve analizlerle birlikte dönemin siyasetine çok ağır eleştiriler getiren ve bunu da Kubrick'in kendi eksantrik yoluyla yapan önemli ve derinlikli bir filmidir.

Bulgular: Dr. Strangelove Filmi Konusu Ve Analizi

Yönetmen: Stanley Kubrick

Görüntü yönetmeni: Gilbert Taylor

Yapımcı: Stanley Kubrick

Senaryo: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George'un "*Red Alert*" adlı romanından senaryolaştırılmıştır.

Oyuncular: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens, James Earl Jones, Tracy Reed

Yapım Yılı: 1964

Süre: 95dk

Tür: Komedi

Ülke: ABD

Filmin Özeti

Peter George'un 1958 yılında yayınladığı Red Alert romanının uyarlaması olan 1964 yapımı, Stanley Kubrick filmi Dr. Strangelove'ın konusuna kısaca değinecek olursak;

ABD'li General Ripper, emrindeki bombardıman filosuna SSCB-Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'deki pek çok hedefe aynı anda nükleer saldırı düzenleme emri verir ve astlarını, bu emri yukarıdan aldığına ikna eder. Fakat İngiliz değişim subayı Yüzbaşı Mandrake ise Ripper'ın yalan söylediğini anlar ve onu vazgeçirmeye çalışır.

ABD başkanı, saldırıdan haberdar olur ancak uçakları geri çağırmakta kullanılacak gizli kodu sadece Ripper bilmektedir. Başkan, üst düzey komutanlar, bakanlar ve ABD adına çalışan eski Nazi bilim adamı Dr. Strangelove'dan oluşan bir heyet ile görüşen SSCB büyükelçisi, Rusların bir Kıyamet Cihazı icat ettiğini ve bombalanmaları durumunda pek çok nükleer füzenin ABD'yi otomatik olarak vuracağını haber verir. ABD başkanı direkt hattan Sovyet başbakanı ile görüşür ve saldırıyı kendilerinin planlamadığını, uçakları vurabileceklerini söyler.

Dr. Strangelove, nükleer bir kıyamet sonrasında, yüzey radyasyonu nedeniyle, en az bir asır yeraltında yaşamaları gerektiğini söyler ve savaş sonrasında insan ırkını yeniden oluşturmak için bir grup seçilmiş erkeğe birçok kadın eş tahsis etmelerini tavsiye eder.

Üstteki askerler general Ripper'ın emirlerine uyarak üssü, işgal eden diğer Amerikan askerlerine karşı (onları tebdili kıyafet içerisindeki düşmanlar sanarak) savunurlar. Üs, bir süre direnişten sonra, yeniden Amerikan ordusunun kontrolüne geçer. General Ripper -geri çağırma kodunu vermemek için- tabancası ile intihar eder. Mandrake, Ripper'ın not defterindeki karalamaları inceleyerek kodu bulur.

Bombardıman uçaklarının bir kısmı SSCB tarafından düşürülür, diğer uçaklar geri çağırılır, ancak bir uçağa ulaşamaz.

SSCB'nin vurduğu ve düştü sandığı bu uçak, yaralı olarak görevine devam eder ve uçak komutanı Binbaşı Kong, inisiyatifi kullanarak yakındaki bir hedefi bombalamayı başarır. Film nükleer patlamalar ile son bulur (Kubrick, 1964).

Filmin Göstergebilimsel Analizi

Kubrick'in 1964 yapımı olan Dr. Strangelove, Soğuk Savaş döneminin en gerilimli ve buhranlı döneminde, Küba krizinin hemen sonrasında, 'Nükleer Çağ'ın başlangıcında (Kosacı, 2012: 77-78) Amerika ve SSCB arasındaki soğuk savaşa dair mizahi bir yaklaşım getirmiş Stanley Kubrick'in kariyerinin ve o dönemin en cesur yapıtlarından biri olarak kabul edilmektedir. Film, genel olarak bakıldığında tamamen savaş eleştirisi yapmaktadır. Fakat bu savaş filmi görünümüne ve konusuna sahip olsa da uyguladığı kara mizah ile başarılı bir komedi de sayılabilmektedir (Maland, 1979: 697-698).

Soğuk Savaşı ve nükleer savaş tehdidini, erkeğin kendi cinsel kimliğine verdiği önem ve hassasiyetle birlikte inceleyen Kubrick, filmin cinsellikle ilişkisini jenerikten itibaren vermeye başlar. Jenerikte gösterilen iki uçak arasındaki yakıt ikmal görüntüsü sahip olduğu çekim açısı ve gösteriliş biçimiyle izleyiciye cinsel birleşmeyi çağrıştırmaktadır. İki uçak ikmal sırasında havadadır, aralarındaki erkek cinsel organına benzeyen boru aracılığıyla biri diğerinin deposunu doldurur. Bu sahnede kullanılan müzik döneminin ünlü pop klasiklerinden olan "Try A Little Tenderness" ise bu yorumu destekler niteliktedir. Çünkü şarkı sözleri erkeğe biraz şevkatli olmasını söyler. Filmdeki bu sahne gibi sahnede kullanılan müzik de doğrudan cinsellikle ilgili mesajlar verir.

Filmin başında General Ripper'in bir saldırı emri verdiği görülür fakat bu tamamen kendi iradesiyle aldığı bir karardır. Durumdan ABD Başkan'ının bile haberi yoktur. Bu emrin kodu ise "Wing Attack Plan R" dır ve filmdeki asker bu kodu

“Romeo”un “R” si şeklinde kodlar. Ünlü bir aşk hikayesinin erkek kahramanına² gönderme yaparak yine iktidar ve erkeklik göndermesi yapılmaktadır. General Ripper’ın iddiasına göre; içme suyuna komünistler tarafından flor katılarak Amerikan erkeği iktidarsızlaştırılmaktadır ve bu sebeple General su içmemektedir. Askerin referans gösterdiği “Romeo” da aşk hikayesinin sonunda sevdiği kadına kavuşamadığı için içtiği zehirle ölen Romeo’dur. Bu da Ripper’ın korktuğu iktidarsızlık ve çoğalamama sorunlarını temsil eder. Çünkü hikayedeki Romeo da sevdiği kadınla birlikte olamaz ve dolayısıyla çoğalamaz. General Ripper’ın yürekten inandığı vücut sıvılarının zehirlenmesi komplosunu, açıklarken takındığı tavır Generalin iktidarsız olduğunu sembolize eder. General bir alanda kaybettiği iktidarı başka bir alanda aramaktadır. Bu sebeple de kimseye haber vermeden kendi başına bir saldırı kararı almıştır. General’in iktidarını filmde ağzında ya da elinde tuttuğu puro (fallus simgesi) temsil etmektedir ve bu puro Mandrake’ye teorilerini anlattığı sahnelerde elindedir fakat Generalin emrindeki askerler teslim olunca puro bir daha görülmez. Çünkü General Ripper artık bu alanda da iktidarsızlaşmıştır.

Saldırı emrinden sonra Başkan, üst düzey komutanlar, bakanlar ve ABD adına çalışan eski Nazi bilim adamı Dr. Strangelove’ın da dahil olduğu bir topluluk “War Room” (Savaş Odası)’ da toplantı yaparak emrin kimden çıktığı, nasıl geldiğini, nasıl geri çekileceğini tartışırlar. Bu sahnede ABD Başkanının tavrı, bilgisizliği ve ülke üzerindeki iktidarsızlığı göze çarpar. Yalnızca kendinin verebileceğini sandığı bu saldırı emrini bir komutanın da saldırı anında verebileceğini orada öğrenen Başkanın iktidarı burada sarsılmaya başlar. Bu durumu açıklayan General Turgidson bu kararın yine Başkan’ı ve başkanın iktidarını korumak için alındığından bahsetse de Başka-

2- William Shakespeare’in ünlü eseri *Romeo ve Juliet*.

nın hiçbir yetkiye ve karara sahip olmadığı film boyunca net bir biçimde anlaşılır. Çünkü Başkan ne uçakları geri çağırma kodunu bilmekte ne de bu saldırıyı durdurabilecek bir şey aklına gelmektedir. Film boyunca yapabildiği tek şey, Rusların yapabilecekleri büyük nükleer patlama sonucu yaşanacaklardan korkması sebebiyle kendilerine ait olan savaş uçağını Rus birliklerine haber verip düşürülmesine izin vermektir.

Film boyunca dikkat çeken en önemli ayrıntılardan biri de filmdeki kadın karakter azlığı hatta yokluğudur. Eril iktidar kavramı eleştirilirken Kubrick sadece erkek karakter kullanmayı tercih etmiştir. Bu sebeple de saldırı emri verildikten sonra gösterilen "War Room" tamamen erkeklerden oluşmaktadır. Saldırı sonrasında Rusların karşılık olarak nükleer saldırı yapacakları ve bunun sonucunda olacaklar öğrenilirken Dr. Strangelove ortaya ilginç bir gelecek planı atar. Bu plana göre insan ırkının devamı için birkaç yüz bin insanın yerin kilometrelerce altında yaşaması gerektiğini ve bir erkeğe on kadın düşeceğini söyleyen Dr. Strangelove, odadakileri heyecanlandırmayı ve bu fikre yoğunlaşmalarını sağlamış olur. Bu sahnelerde ülke iktidarı başındaki insanların, üst düzey yönetici ve askerlerin, dünya üzerinde yaşanacak hiçbir şeye kendi erkeklikleri kadar önem vermedikleri, böylesi zor bir şartta bile bir tek kendi cinsel kimliklerini ve iktidarlarını önemsedikleri görülür.

"War Room" da yaşananlar yöneticilere doğrudan bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Nükleer patlama ve insan ırkı sonunun gelme tehlikesi tartışılırken General Turgidson'ın telefonda sevgiliysiyle konuşması, aslında bu denli önemli görevlerde bulunan insanların ne denli lakayıt olduklarını seyirciye göstermektedir.

Bir yandan da saldırı emrinin geri çekilmesi için General Ripper'a ulaşılmaya çalışılmaktadır. Onun bulunduğu karargahta bir kargaşa ve çatışma yaşanır fakat bunlar olurken de

birliğin ortasında "Peace is our profession" (Barış Bizim İşimiz) yazılı bir tabela asılıdır. Bu da seyirciye yaşanan ironiyi açıkça göstermektedir. Yine bunun gibi bir ironinin yaşandığı ve Kubrick'in direkt olarak savaş ve iktidarla alay ettiği sahnelerden biri de Rus büyük elçisinin "War Room" un fotoğrafını çekmeye çalışmasını fark eden General Turgidson ile kavgaya tutuştukları sahnedir. Burada araya giren ABD başkanı "Gentlemen, you can't fight in here! This is the War Room." (Beyler, burada kavgaya edemezsiniz, burası savaş odası) diyerek General ve Büyükelçiyi uyarır. Kara mizahın en üst noktaya ulaştığı bu sahne filmin en ünlü sahnelerinden biridir. Burada Rus Büyük Elçisi'nin kısa bir zaman sonra patlayıp tüm insanlığı yok edecek bir bombanın varlığını bilmesine rağmen hala "War Room" un fotoğraflarını çekiyor olması da o zamandan bu zamana savaş yanlısı insanların, insan hayatı üzerinde ne denli yüzeysel düşüncelere sahip olduğunu gözler önüne serer.

Filmin en ilginç detaylarından biri de Lionel Mandrake ile Rus Asker arasındaki diyalogdur. Mandrake'nin savaş emrini geri çekecek parolayı bulmasından sonra merkeze telefon etmesi gerekir ve bunun için de bozuk paraya ihtiyacı vardır. Fakat yeterli miktarda parası olmadığı için Rus Askerine Coca Cola makinesine ateş etmesini ve içindeki bozuklukları almasını söyler. Mandrake'nin edeceği telefonla tüm insanlığı kurtarabilecek olması bile Rus askerinin tereddüt etmesini engellemez. Ve asker Mandrake ile olan diyalogunu "You're gonna have to answer to the Coca-Cola company." (... Coca Cola şirketine açıklamayı sen yaparsın.) diyerek bitirir. Coca Cola gibi bir büyük güçle karşı karşıya gelmek istemez ve bunun sorumluluğunu almaz. Kubrick bu sahnede dünyanın ekonomik ve siyasi gelişmelerinde büyük şirketlerin ne denli etkili olduklarını, silahlı güçlerin, orduların bile büyük ekonomik güce sahip şirketler karşısında tereddüt edeceğini seyircisine anlatmaktadır (John, Pecchenino, & Schreft, 1993).

Saldırı emrinden sonra askerlere dağıtılan "Survival Kit" (hayatta kalma çantası)'in içindekiler filmin içindeki en açık göstergelerdir. Bu çantada; 45'lik bir adet silah ve mermisi, 4 günlük yiyecek, ilaç kutusu içinde morfin, vitamin hapları, ateş düşürücüler, uyku hapları, sakinleştiriciler, minyatür İncil ve Rusça konuşma kılavuzu, 100\$ tutarında Ruble ve 100\$ değerinde altın, bir kutu prezervatif, 3 adet ruj ve 3 adet naylon çorap bulunmaktadır. Bu objeler savaşların çıkış sebeplerini ve araçlarını temsil etmektedirler; Dünya savaşlarının bir bölümü biriken silah stoklarını azaltmak için çıkarılırken bunun dışında yiyecek ihtiyacından dolayı, uyuşturucu, ilaç ihtiyacı nedeniyle veya bunların ticareti için savaş ve katliamlar yapılmış ve yapılmaktadır. Tüm bunlar din ve dil farklılıkları bahane gösterilerek yapılırken para ve altın için de insanlar birbirlerine her türlü kötülüğü ve çirkinliği yapmaya hazırdır. Çantada bulunan prezervatif ve ruj ise bu savaşları ve katliamları bir kadını elde etme isteğinin, onun üzerinde iktidar olma hazzına erişebilmek arzusunun bile tetikleyebileceğini göstermektedir.

Binbaşı King Kong'un, bombaların kapağı açılmayınca kendi müdahale ettiği sahne de oldukça dikkat çekicidir. King Kong filmin başından beri tam bir Amerikan milliyetçisi olarak seyirciye sunulmuştur. Kafasındaki kovboy şapkasından, film boyunca verdiği tüm demeçlere kadar her şeyi bunu kanıtlar niteliktedir. Uçağı isabet almış olsa dahi bir şekilde kendine verilen emri yerine getirmek için var gücüyle uçağını hedefe doğru sürmeye devam eder ve bu iş için kendi inisiyatifini kullanır. Yakıtlarının hızla azalması ve tüm ekibiyle birlikte ölüme hızla gidişleri onu durdurmaz. Bombaların kapakları açılmadığı zaman bombaların olduğu yere iner ve "Hi There" bombasının üzerine ata biner gibi binip sorunu çözmeye çalışır ve bu sırada kafasındaki kovboy şapkası durmaktadır ve görüntüsüyle atına binen bir kovboyu anımsatır ki daha sonra bombayla beraber düşerken bombanın üstünde

şapkasını sallayarak atının üstünde dört nala koşan bir kovboy edasıyla yeryüzüne çakılıp patlar. Öleceğini bilmesine rağmen son dakikaya kadar coşkulu ve sevinç içindedir. Bombanın patlayacak olması ve savaşın başlamış olması ona büyük bir haz vermektedir. Aynı şeyi patlamadan sonra Dr.Strangelove'da da görürüz. Binbaşı Kong'un yanına indiği bombaların adı "Hi There" ve "Dear John" dur. Bu şekilde bir ikilem yaratılmıştır. "Hi There" samimi ve resmi olamayan bir selamlaşma biçimidir. Fakat "Dear John" ise soğuk ve resmi bir mektup girişidir. Bunun sebebi ise "Dear John Letter" kavramıdır. II. Dünya Savaşında gelişen bu kavram, denizaşırı yerlerde savaşan askerlerin eşlerinden ya da sevgililerinden aldıkları ayrılma mektuplarını temsil eder; onu daha fazla bekleyemeyeceğini başka biriyle birlikte olduğunu bu mektupla anlatıp ordudaki sevgililerini ya da eşlerini terk ederler (World Wide Words). Aslında Peter George'un Red Alert romanında bu bombaların adı "Hi There" ve "Lolita" (Nelson, 2000: 94) olmasına rağmen Kubrick'in iki yıl önce çektiği "Lolita" (IMDB) filminden dolayı, Dr. Strangelove'daki bu bombanın adı "Dear John" dur. Birbirinden uzak ve farklı olan iki sesleniş, hitabı seçmiş ve bombalara isim vermiştir. Bu şekilde belki de savaşın iki farklı yüzüne değinmek istemiştir; savaştan sonra yeni bir başlangıca merhaba (Hi There!) diyeceklerine inanan kesime ve savaş sonrasında gerçeklikle ve yalnızlıkla yüzleşen aslında yaptıkları savaşın ne kendilerine ne de çevrelerindeki bir yararı olmadığını, başlı başına bir yıkım olduğunu kayırayan ama her şey için geç kalmış hayattan bir "Dear John" mektubu alan kesime. Binbaşı King Kong savaşı coşkuyla ve sevinçle karşılayan kesime girmektedir. Bu yüzden de o "Hi There" bombasının üstünde gösterilir.

Soğuk Savaşı ve nükleer savaş tehdidini, erkeğin kendi cinsel kimliğine verdiği önem ve hassasiyetle birlikte inceleyen Kubrick filmin son sahnesinde bunu açıkça göstermiştir. Dr. Strangelove'ın tekerlekli sandalyede otururken birden ayağa

kalkıp konuşması, ayakta olduğunu fark edince "Mein Führer... Yürüyebiliyorum." diye çılgılık atması ereksiyonu simgelemektedir. Çünkü o an Strangelove'ın iktidara kavuştuğu andır. Ve ardından gösterilen patlama sahneleri ise dünyanın ejakülasyonunu sembolize etmektedir.

Dr. Strangelove (Merkwürdigliebe) Karakteri

Sinema tarihinin en renkli karakterlerinden biri olan Strangelove, filmde Peter Sellers tarafından canlandırılan rollerden biridir. Peter Sellers filmde üç ayrı karakteri canlandırır; ABD Devlet Başkanı Merkin Muffley, Bölük Komutanı Lionel Mandrake ve Dr. Strangelove (IMDB).

Dr. Strangelove, tekerlekli koltuğa mahkum eski Nazi askeridir. Alman ismi olan Merkwürdigliebe'i değiştirip Strangelove yapmış ve ABD için çalışmaya başlamıştır. Dr. Strangelove'ın yabancı el sendromu (YES) (Alien Hand Syndrome - AHS) vardır (filmden sonra bu hastalığa "Dr. strangelove syndrome" da denmeye başlanmıştır.). Bu rahatsızlık, kişinin ellerinden birisinin bireyin bilincinden bağımsız, kendi bilinci varmış gibi hareket etmesine sebep olan nörolojik bir hastalık olup kişinin iki elinden birinin, kontrolsüz olarak hareket etmesine sebep olur. Ancak bu hareket kasılma, fırlama gibi anlamsız hareketler olmayıp sanki beyin kontrolünde, kişinin elini isteyerek hareket ettiriyormuş izlenimi verir. Çünkü aslında elin hareketlerini beynin yarım kürelerinden biri kontrol eder; fakat o yarım kürenin kontrolü kişinin kendi elinde değildir. YES (AHS), beyin ameliyatları, inme ya da enfeksiyonlar sonucu oluşabilir ve bu hastalık sonucunda kişi istemediği pek çok hareketi yapabilir. Sol beyin, mantık, analitik düşünme, gibi işleri yürütürken sağ beyin insanın duygusal yanını temsil etmektedir. Eğer sağ yarım küre kontrolden çıkarsa insan duyguları kontrolü dışında işlevlerini sürdürmeye devam eder. Yani hasta olan el mantık tarafından baskılanma-

yan duyguları ortaya çıkarmaya başlar. Örnek vermek gerekirse birinden nefret eden YES hastasının onunla bir arada bulunması gerekiyorsa, ona hasta eliyle istemsiz olarak tokat atabilir. Çünkü sağ beyin, kişiyi sevmediğini bilir ve buna göre davranmayı komutlar. Normal insanların sol beyni, yani mantıkları, kişinin normalde tokat atmasına engel olurken YES durumunda bu sağlanamaz. Yine benzer şekilde, kişi eğer depresyona girerse ve sağ beyni ölmek isteği duyarsa, bir önceki örnek gibi el kontrolsüz olarak kişiyi öldürmeye çalışabilir (Biran & Chatterjee, 2004). Bu kendini öldürme isteği, Dr. Strangelove'ın son sahnesinde görülmektedir. Hasta olan sağ eli Strangelove'ı kendinden bağımsız olarak boğmaya çalışır. Bunun dışında sağ eli devamlı olarak Hitler selamı vermektedir. Dr. Strangelove duygusal olarak hala nazizmi özlemektedir ve Nazi Almanya'sına bağlıdır. Sağ beyni onun şu anda ABD'de bulunmasını bir ihanet olarak algılayarak onu öldürmeye çalışır. Ve Hitler selamıyla da Hitlerlere olan saygısını gösterir. Yaşanacak olan patlama ve sonucu olan insan ırkının yok oluşu ve evrende bir tek onların kalacak olması Dr. Strangelove'ı ayağa kaldırır ve yabancı elinin onu öldürmesini engeller. Çünkü yaşanan bu patlamayla Dr. Strangelove duygusal olarak tatmin olmuştur ve sağ eli onu öldürmekten vazgeçmiştir. Bu da seyirciye Nazilerin ne denli acımasız olduğunu anlatmaktadır. İnsanların ölümünden aldıkları hazzı ve duygusal doygunluğu anlatmakta ve bunun tüm savaş yanlılarında da bu şekilde olduğunu gösterip eleştirmektedir. Bunun dışında YES'in bir başka sembolize ettiği şey ise kendi bilinci dışında bir başka yerden aldığı emir doğrultusunda koşulsuzca hareket eden, bu uğurda ölüme bile gözünü kırpmadan koşan askerlerdir. Yapılan büyük propagandalar ve beyin yıkamalar sonucunda kendi iradesini kaybedip üstünün emri altında yaşayan askere en yukarıdaki iktidar tarafından her şey yaptırılmaktadır. Bu sendromun Strangelove'a verilmesinin sebebi ise Nazi kimliğinden dolayıdır. Tarihteki en büyük ve yıkıcı

katliamı yapmış olan Naziler, bunu askerlerine ve kendi destekçilerine propagandalar sonucu bunun doğru olduğuna inandırıp yaptırmışlardır. Bu yüzden de filmde bu özelliğe en uygun karakter Dr. Strangelove'dır.

Dr. Strangelove'ın gerçek hayatta kimi temsil etmekte olduğunun ve aslında kimi eleştirmekte olduğunun kesin bir bilgisi bulunmamaktadır. Çünkü bu konuda Kubrick oldukça gizemli davranmıştır. Fakat üzerine yapılan birkaç araştırma metni ve yazılan makalelere göre birkaç seçenek ortaya çıkmıştır;

Bunlardan ilki, nükleer savaş hakkında kitapları da bulunan Harvard mezunu ABD'nin eski Dışişleri Bakanlarından Henry Kissinger'dır (Goodchild, 2004: xxi). Kissinger Almanya doğumludur ve belirgin aksanıyla tanınmaktadır. Bu aksanı hiçbir zaman değiştirmek istememiştir. O da Dr.Strangelove gibi soğuk bir zekaya sahiptir. Soğuk savaş döneminde Amerikan dış politikasının rotasını belirleyen kişi olan Kissinger, "containment policy" adını verdiği bir komünizmi çevreleme, ilerleme ve yayılmasını durdurma politikası belirlemiştir. Bu politika, sebep olduğu darbe ve saldırılar nedeniyle yüzbinlerin hayatına mal olmuştur. O da filmle paralel olarak gücün cinsel duygularla ilgili olduğunu düşünmektedir. En ünlü sözlerinden biri olan "Hiçbir şey, güçten daha afrodisyak değildir" (Brown, 2002) cümlesi onun Dr. Strangelove olduğu fikrini güçlendirmektedir.

Bir sonraki tahmin ise, eski Nazi roket bilimcisi olup savaştan hemen sonra ABD hükümeti için çalışmaya başlayan Wernhervon Braun'dur (Goodchild, 2004: xxi). İnsani değerlere hiç aldırmayan soğuk teorilerle dolu kitapların yazarı olan Braun, II. Dünya Savaşı bittikten sonra Bavyera'ya kaçmıştır. Nasıl ve kime teslim olacağına karar verme aşamasında, Sovyetlerin savaş esirlerine nasıl zulüm ettiğini bilen ve korkan Braun ve ekibi, Amerikan ordusuna teslim olmaya karar vermiştir. Teslim olduktan sonra Almanya için yaptığı roket ça-

İşmalarını ABD için yapmaya başlamış ve roket bilimindeki en önemli insanlardan biri olmuştur. Roket bilimcisi olması ve soğuk insanlık değerlerini hiçe sayan görüşlere sahip olması onun da Dr.Strangelove olabileceğinin düşünülmesine sebep olmuştur.

Sinema eleştirmenlerinin Dr. Strangelove olduğunu en çok düşündüğü aday ise *"Savaş korkunç bir şey, ama barış da öyle"* (Menand, 2005) sözünün sahibi, ünlü nükleer savaş teorisyeni Herman Kahn'dır (Goodchild, 2004: xxi). Nükleer savaş hakkında kitapları olan Kahn, RAND³'in en eski çalışanlarından biridir. Strangelove'ın filmde RAND'e gönderme yapması ve onun kitaplarında savunduğu fikirlere çok benzer düşünceleri (madenlerdeki yaşam, her on kadına bir erkek gibi) olması, Strangelove'ın Kahn olduğunu düşüncesini güçlendirmektedir. Kahn'ın Strangelove'a benzemeyen özellikleri ise ABD'de doğması ve Nazizm'le ilişkisinin bulunmamasıdır. Filmten sonra Kahn'a Dr. Strangelove hakkındaki düşünceleri sorulduğunda şu yanıtı vermiştir: *"Pentagon'da üç haftadan fazla çalışamazdım...Fazla yaratıcı..."* (Kaplan F. , 2004)

Dr. Strangelove'daki Karakter İsimleri

Film, baştan sona karakterlerin isim ve saplantılarından, çeşitli imgelere ve diyaloglara kadar erotik imgelem ve göstergelerle doludur. Kubrick, militarist agresiflikle cinsellik arasında film boyunca çeşitli bağlantıları seyirciye göstermiştir. Filmdeki karakterlerin isimleri de etimolojik ve semantik bakımdan cinsel gönderimleri olan anlamlara sahiptir.

ABD Başkanı Merkin Muffley, etimolojik kökeni itibari ile feminen bir isme sahip olup, kabinenin güvercin kanadında

³- RAND, ilk önceleri Amerika Birleşik Devletleri silahlı kuvvetleri için araştırma ve geliştirme yapması amacıyla 1946 yılında Project RAND ismiyle Douglas Havacılık Şirketi tarafından ABD Santa Monica'da kurulmuş, sonra 1948 yılında ana şirket bünyesinden ayrılmış, kâr amacı gütmeyen dünya çapında siyasi strateji ve düşünce kuruluşu.

yer alan, edilgen ve sağduyulu biridir. Merkin kelime olarak kadın cinsel organı etrafındaki kıllar (Urban Dictionary) veya 17.yüzyılda ortaya çıkan kasık peruğu anlamını taşımaktadır (World Wide Words). Kadınlarla ilgili olan bu nesnenin adı filmdeki en feminen karaktere verilmiştir.

Buck Turgidson, eril bir anlama sahiptir. Filmde de baskın bir karakteri olan Turgidson'ın ilk ismi 'Buck' (Tureng Multilingual Dictionary) erkek hayvan anlamına gelmektedir. 'Turgid' ise biyolojik anlamda patlayacak kadar çok sıvıyla dolmuş (Tureng Multilingual Dictionary) anlamını taşımaktadır ve ereksiyona açık bir göndermedir. İsmi ve karakteriyle tamamen bir erillik simgesidir.

SSCB Başkanı Dimitri Kissoff ve büyükelçisi De Sadesky'ı inceleneyecek olunursa Kissoff, son, ölüm anlamlarına gelir. De Sadesky'in ismi ise erotik edebiyatın önemli yazarlarından, genellikle sert pornografik yazılar yazan, Marquis de Sade'den türetilmiştir. Marquis de Sade'nin yazdıkları sadizmin kökenini oluşturmuş ve sadizm ismi de onun adından türemiştir (Bataille, 1986: 41-42).

Lionel Mandrake, ismini karakterin bıyığına da bakarak 1911-1993 yılları arasında yaşayan ünlü sihirbaz Leon Mandrake'den aldığı düşünülebilir. Fakat aynı zamanda da bir bitkinin adıdır. Mandrake'nin az miktarı afrodizyak etkisi yaratırken, çok miktarda kullanıldığında ölüme sebep olur.

Binbaşı King Kong da ismini açıkça anlaşılabileceği gibi 1933 yapımı olan King Kong filminden ve filmdeki gorilden almaktadır. King Kong'daki goril ise ilkel, yıkıcı, cinsel tutkunun sinema tarihindeki en çarpıcı örneğidir.

General Jack D. Ripper'ın ise filmde en dikkat çeken isimdir. 19. yy. sonlarında Londra'da dehşet saçan "Jack the Ripper" adını taşır. Özellikle de isminin ortasına yerleştirilen D. harfiyle tam olarak okunuşu sağlanmıştır. Jack the Ripper yani Karındeşen Jack, 1888 yılının ikinci yarısında, Londra'nın gece

kondu semti Whitechapel’da ortaya çıkan ve cinayetler işleyen bir seri katildir ve kurbanlarını sadece hayat kadınlarından seçmektedir (Whitehead & Rivett, 2006: 1-5). Olaydan sonra bu seri katille ilgili çeşitli incelemeler yapılmıştır ve sahip olamadığı, üzerinde güç ve iktidar kuramadığı kadınları öldürdüğü fikri gibi çok farklı ve çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Generalin yaşadığı her anlamda iktidarsızlaşma ve öldürme eğilimi “Jack the Ripper”la oldukça uyusmaktadır.

Filme adını veren ve en önemli karakter olan Dr. Strangelove ismi de oldukça ilginçtir. Nazi subayıyken aynı anlama gelen Dr. Merkwürdigliebe olan ismini ABD’ye sığındığında Dr. Strangelove olarak değiştirmiştir. Garip Aşk anlamına gelen ismi Dr. Strangelove’ın sahip olduğu garip aşkı temsil etmektedir. İnsan ölümüne, katliamlara duyduğu büyük aşk ve hazzı anlatmaktadır. Onun için güç, kadın ya da başka bir şey önemli değildir sadece yaşanan büyük katliamlara duyduğu büyük bir aşk ve bundan dolayı aldığı büyük bir haz vardır. Bu sebeple son sahnedeki patlama haberiyle heyecanlanmış ve bir anda ayağa kalkmıştır. Yani iktidara ulaşmıştır. Böylesi korkunç olaylara duyduğu aşk ve bunlardan aldığı haz ismini de açıklar. Onun aşkı garip bir aşktır.

Bunlar dışında, Albay Bat Guano (Tureng Multilingual Dictionary) nun ismi yarasa dışkısı, Laputa yani uçağın ilk hedefi ise İspanyolcada “*la puta*” olarak fahişe (Tureng Multilingual Dictionary) anlamına gelmektedir.

Filmin görüntülerinden olay kurgusuna ve hatta incelendiği üzere karakter isimlerine kadar her detayı okunmaya ve çözümlenmeye açıktır. Dünya üzerindeki savaşları ve iktidar kavgalarını eril iktidar, erkeklik kavramı üzerinden incelemiş olan bu film yapılmış olan en iyi savaş eleştirisi filmlerinden biridir.

Literatür

Yapılmış olan bu çalışmada filmin kendisi en önemli referans kaynağı olmuş ve göstergebilimsel yöntem anlaşılmasına çalışılırken kullanılan Mehmet Rifat'ın "*Göstergebilimin ABC'si*" kitabıyla F. Neşe Kaplan ve Gülin Terek Ünal'ın "*Bilim Kurgu Sinemasını Okumak Göstergebilimsel Yaklaşım*" kitapları en temel kaynakları oluşturmuştur.

Goodchild'ın "*The Real Dr. Strangelove*" kitabı da Dr.Strangelove'ın aslında kimi temsil ettiğinin incelendiği bölümde en temel kaynak olarak kullanılmıştır.

Sonuç

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, sistemi ve toplumu esir almış egemen değer yargılarına ve anlayışlarına karşı eleştirel bir tavır takınan politik bir filmidir. Kubrick bu filmiyle, teknolojik akılcılığın çatısı altında hem üstü kapalı hem de aleni bir şekilde bulunan mantık dışı zemini ortaya çıkartarak sosyo-politik eleştiri bakımından önemli bir görevi yerine getirmiştir. Film öze ve önemli kılan şey sadece kullandığı dil ve gerçeğe çok yakın başarılı mizanzenleri değil, döneme hâkim sosyolojik ve psiko-politik olayları kapsayan yapısı, sadece o zaman için yüklendiği misyon bakımından olmayıp aynı zamanda o dönemin anlaşılabilmesi açısından bugünün insanına da yardımcı olan bir filmidir. Bu nedenle *Dr. Strangelove*, "zamanın ötesinde" bir film olarak nitelendirilebilir.

Kubrick, bu filmde insanın ürettiği teknik uygarlığın, beşeri birikimi ve medeniyeti tehdit ettiğini anlatmaktadır. İnsan, ürettiği tekniğin kölesi olmuş, kusursuz olduğunu düşündüğü mekanik düzen karşısında aciz kalmıştır. İnsan aklı, doğrudan ürettiği bu karmaşık yapının altında ezilmekte, çözüm olarak sunduğu öneriler ise daha fazla yıkım getirmektedir. İnsanlığın getirdiği yıkımlardan Soğuk Savaşı ve nükleer savaş teh-

didini, erkeğin kendi cinsel kimliğine verdiği önem ve hassasiyetle birlikte inceleyen Kubrick, filmde Soğuk Savaş döneminin en gerilimli ve buhranlı döneminde, Küba krizinin hemen sonrasında, 'Nükleer Çağ'ın başlangıcında Amerika ve SSCB arasındaki soğuk savaşa dair mizahi bir yaklaşım getirerek tüm bu dönemin eleştirini yapmıştır.

Erkek dünyasını ve bakış açısını ön planda tutup bunların siyasi düzlemdeki rollerine dikkat çeken film, erkeğin cinsel kimliğine verdiği önemle dalga geçmektedir. Bunu yaparken de yerleştirdiği imgelerle siyasi sistemi ve iktidar kavramını mizahi bir dille eleştirmiştir. Karakterlerin isimlerinden bu-
lundukları siyasi yere kadar özenle seçilmiş detaylar filmin bir bütünlük yakalamasına yardımcı olmuş ve bu yüzden yıllar sonra bile eleştiri oklarını iktidarlara yöneltmeyi başarabilen "zamanın ötesinde" bir film kabul edilmiştir.

7. BÖLÜM

SPOR FİMLERİNDE AMERİKAN RÜYASI TEMSİLLERİ: ROCKY (1976)'NİN İDEOLOJİK FİLM ELEŞTİRİSİ¹

Muhammet Dilek²

Özet

Bu çalışmada öncelikle, Hollywood spor filmleri, kendine has özellikleri olan ayrı bir film türü olarak tanımlanmaya çalışılmış, devamında ise spor filmlerinin Amerikan rüyası ideolojisi ile ilişkisi *Rocky* serisinin ilk filmi üzerinden incelenmiştir. Bu inceleme bize, Hollywood spor filmlerinin Amerikan rüyası ideolojisine ait değerlerin taşıyıcılığını yaptığını göstermiştir. Kim olduğuna, nereden geldiğine bakılmaksızın, çok çalışan herkesin başarıya ulaşabileceğini iddia eden Amerikan rüyası ideolojisinin spor filmlerindeki temsilinin, günlük hayatın gerçekleriyle örtüşmediği görülmüştür. Sonuç olarak, günlük yaşamda karşılaşılan çeşitli problemlere hayali çözümler sunarak izleyicilere umut sağlayan Hollywood spor filmleri, bu yüzden yanlış bilinç yayıcı bir işlev gören ideolojik araçlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Spor Filmleri, Amerikan Rüyası, Rocky, İdeoloji.

1- Bu çalışma Prof. Dr. Zeynep Çetin Erus danışmanlığında Muhammet Dilek'in 2017 yılında tamamladığı *Hollywood Spor Filmlerinde Amerikan Rüyası: Rocky Serisi* isimli yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

2- Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, RTS Bölümü, Araştırma Görevlisi

Giriş

Gündelik hayatımızda yer etmiş, en sevdiğimiz ve en çok keyif aldığımız boş zaman aktiviteleri, ideolojik mesajlara karşı belki de en savunmasız olduğumuz aktiviteler olarak üzerinde durmaya değecek önemli bir çalışma alanı oluşturmaktadır. Sinema ve sporu eğlence amaçlı olarak kullanılan bu boş zaman aktivitelerinden ikisi olarak gösterilebilir. İzlediğimiz spor karşılaşmaları ya da filmler, katılımımız gönüllülük esasına dayalı olduğu ve eğlence amacı taşıdığı için, çevremizi saran uyarıcılara ve mesajlara karşı belki de en açık olduğumuz fakat katılım sırasında bu uyarıcı ve mesajların içeriğini derinlemesine analiz etmemizin en zor olduğu boş zaman aktiviteleridir. İzleyiciler için eğlence işlevi taşıyan spor ve sinema filmleri ayrıca, milyarlarca dolar büyüklüğe sahip birer endüstridir. Bu iki endüstrinin iş birliği ise spor filmlerini ortaya çıkarmıştır.

Toplumda egemen olan düşünce ve değerler sisteminin yansımaları, sinema filmleri gibi kültür endüstrisi ürünlerinde sıklıkla görülmekle birlikte, bu yansımaların genellikle eleştirel nitelik taşımayıp aksine egemen söylemleri pekiştirdiğini ve seslendiği kesimi konformist bir itaate yönlendirdiğini gözlemlemek mümkündür. Ryan ve Lenos'a göre egemen söylem, toplumda var olan eşitsizliklerin gizlenmesini kolaylaştırmakta, sisteme yönelik öfkenin büyümesini önlemekte, böylece sistemi tehdit edecek bir toplumsal hareketin ortaya çıkmasına engel olmaktadır. Bu öfkenin ve eşitsizliklerden kaynaklanan mahrumiyetin zirveye ulaştığı noktada ise filmler en ideolojik hallerini alarak boş vaatler yaymakta ve eşitsizlikleri gizleyerek, mevcut sistemin en adaletli sistem olduğu yanılsamasını pekiştirmektedirler (2012: 221-222). Spor filmleri gibi popüler sinema ürünleri, egemen değerler sisteminin taşıyıcılığını yapan ve eşitsizliklerin temel kaynaklarını gizleye-

rek gerçek problemlere karşı hayali çözümler sunan filmler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Spor filmleri, spora ve ticari sinemaya ait değerler sisteminin etrafına yerleştirilmiş ve bu değerlerin taşıyıcılığını yapmaktadır. Çalışmamızda da sıklıkla vurgulanmakta olan bu değerler kısaca: bireycilik, rekabet sistemi, dikey hareketlilik gibi kapitalizmle ilişkilendirilen değerlerdir. Uzun bir geçmişe sahip olmasına ve yoğun ideolojik temsiller barındırmasına rağmen spor filmleri yeterince çalışılmamıştır. Ülkemizde yapılan çalışmalar incelendiğinde de, spor filmleri üzerine bir çalışmaya rastlanamaması şaşkınlık vericidir. Bu yüzden spor filmleri, incelemeye değer bir film türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışma, temel olarak iki amaç üzerine kurulmuştur. Birinci amaç, spor filmlerini kendisine has özellikleri olan, özgün bir film türü olarak tanımlama çabasıdır. İkinci amaç ise spor filmlerinin, Amerikan rüyası ideolojisine dair değerlerin yeniden üretildiği bir film türü olduğu varsayımını kanıtlamaktır. Bu doğrultuda, ilgili konular dahilindeki Türkçe ve çoğunlukla da İngilizce kaynakların incelendiği literatür taramasının yanı sıra film incelemesi de yapılmıştır

Yöntem Ve Literatür Taraması

Yöntem

Amerikan rüyasının akla getirdiği kavramlar yukarı yönlü dikey hareketlilik, başarı, kişisel tatmin, fırsat eşitliği ve kapitalist sistemin çok çalışanları ödüllendireceğine olan inanç gibi kavramlardır. Spor ve spor filmleri uzun zamandır Amerikan rüyası ideolojisine dair inanışları zihinlerde somutlaştırılabilmek adına faydalı birer araç olarak kullanılagelmiştir. Sinema ve egemen ideolojik söylem arasındaki bu ilişkiyi ortaya koymak çok yönlü bir bakışı gerektirmektedir. Derinlemesine film incelemelerinin yapılması ve ayrıca sosyo-politik, ekonomik

ve kültürel ilişkilerin de hesaba katılması gerekmektedir. “İdeolojik eleştiri” yöntemi bu ilişkiler toplamını inceleyebilmek adına yararlı bir çalışma yöntemi sunmaktadır. Bu doğrultuda, örneklem olarak ele alınan *Rocky* (1976) filminin analizinde “ideolojik eleştiri” yaklaşımı uygulanacaktır.

İdeolojik eleştiri yapılırken dikkat edilmesi gereken çeşitli noktalar vardır. Öncelikle, bu eleştiri biçimi filmlere geniş bir açıdan bakılmasını gerektirmektedir. Filmlerin kültürel, sosyo-ekonomik ve tarihsel boyutları olan sanat eserleri olduğu unutulmamalıdır (Özden, 2004:165). Sözü edilen bu boyutları dikkate katarak yapılan “İdeolojik film eleştirisinin temel amacı ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak filmlerin doğasının belirlenmesini sağlamaktır” (Özden, 2004:166). Ayrıca, Özden’e göre ideolojik film eleştirisi “filmleri toplumun ve üretilmiş oldukları dönemin bir yansıması olarak ele almakta ve sosyoekonomik temellere sahip altyapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak filmleri nasıl belirlediğini...” araştırmaktadır (2004:166). Filmlerin egemen ideolojiyi yansıtmaya biçimleri, kültürel temsilleri sürdürme ve yeniden üretme işlevleri ve filmlerin ideolojik pratikler oluşturma, devamlılığını sağlama ya da dönüştürme işlevleri gibi konuların aydınlığa kavuşturulması da ideolojik film eleştirisinin amaçları arasındadır (Özden, 2004:179).

Bir Film Türü Olarak Spor Filmleri

Film türlerinden (genre) bahsedildiğinde akla ilk olarak belirli türler gelir. Western, müzikal, komedi, korku, dram, bilim-kurgu gibi türler bunlardandır. Fakat spor filmlerini hiç düşünmeyiz. Oysa ilerleyen sayfalarda da görüleceği üzere spor filmleri sinema tarihinin en uzun soluklu türlerinden biridir. Daha önceleri farklı türlerin bir alt türü olarak görülen spor filmlerini kendine has özellikleri olan ayrı bir tür olarak görmüyor oluşumuzun sebebi belki de Crosson’un da aktar-

dığı gibi, ancak 2000'li yıllardan itibaren ayrı bir tür olarak tanınırlık kazanmaya başlamasıdır (2013:63). Bu yüzden spor filmlerini ayrı bir tür olarak kategorize etmemizi sağlayacak özelliklere değinmek faydalı olacaktır.

Sinemada spor türü kafa karıştırıcı olabilir. İçerisinde espri ya da komik bir durum bulunan her film komedi filmi sayılamayacağı gibi spor gördüğümüz her film de spor filmi değildir. Peki bir filmi belirli bir tür kategorisine sokabilmemiz için neler gereklidir? Öncelikle sinemada tür kavramı üzerine yapılan tartışmalara göz atmak başlangıç için yararlı bir çerçeve çizecektir.

Sinemada tür (genre) kavramı ilk olarak ticari film üretimini akla getirmelidir. Çeşitli yazarların görüşleri incelendiğinde tür filmlerinin ticari sinemanın bir sonucu olduğu konusunda görüş birliğine sahip oldukları görülür. Thomas Schatz sinemada türlerin (genre), ticari film yapım sisteminin bir sonucu olarak ortaya çıktığının altını çizer. Kâr getiren öyküler çeşitlendirilerek tekrar tekrar filme çekilmiştir (1981:16). Abisel de sinemada türlerin ticari film yapımının bir sonucu olduğunu, zarar etme riskini azaltmak adına daha önceleri başarı elde etmiş konuların ve yöntemlerin tekrarlanarak filmlerde kullanıldığını ifade eder (1995:22). Tür filmlerinin ticari yönüne dikkat çeken bir başka yazar olan Grant ise, "basitçe anlatırsak, tür filmleri tekrarlama ve varyasyonlar yoluyla, bilindik hikayeleri, bilindik karakterlerle ve bilindik durumlarda anlatan ticari filmlerdir"(2007:1) cümlesiyle kısa ve öz bir biçimde sinemada tür kavramını tanımlamıştır.

Tür filmlerinin kökenleri, sinema tarihinin erken dönemlerine kadar izlenebilir. Seyirciden gelen çok sayıda film talebi karşısında stüdyolar çareyi filmlerin ana hatlarını aynı tutup, ayrıntılarda farklılığa gitmekte bulmuştur. Ana hattın tekrarlanmasıyla erken dönem sinema seyircileri de izledikleri bir filmi, daha önce izledikleri filmlerden edindikleri tecrübelerle

kolayca anlamlandırabilmiş, ayrıntılarda yapılan yenilikler ve farklılıklarla ise yeni bir film izliyormuş hissi elde etmişlerdir (Grant, 2007:7-8). Günümüzde de tür filmleri söz konusu olduğunda aynı üretim tarzını görebilmek mümkündür.

Spor filmlerini kendine has özellikleri olan ayrı bir film türü olarak ele alabilmek için bu filmlerde sıklıkla tekrarlanan belirli öğelerin bulunması zorunludur. İlk olarak spor filmlerinde anlatı belirli bir sporun ya da sporcunun etrafında kurulur. Sporun merkezde yer aldığı bu filmlerde, diğer olaylar bu sporun etrafında gerçekleşir (Babington, 2014:7). Yani bir filmde spora dair öğelerin yer alması o filmi spor filmi yapmaya yetmez. Sporun ve sporcuların anlatının merkezinde yer alması ve film öyküsünü yönlendirmesi gerekir. Walt Opie, spor filmlerinde bazı unsurların sıklıkla tekrarlandığını ifade eder. Kendisinden şüphe duyulan, kazanma ihtimali çok düşük bir sporcu karakter, karakteri cesaretlendirecek romantik bir ilişki, takımın veya sporcu karakterin dönüşüm yaşadığı antrenman sekansları ve bu dönüşüme kılavuz olacak yaşlı erkek figürünün yardımıyla rakibin yenilgiye uğratılması tekrarlanan unsurlardır (Jones, 2008:122). Bu öğelere ek olarak neredeyse bütün spor filmlerinde, filmin doruk noktasını oluşturan, filme konu alınan spora dair bir final karşılaşması ya da playoff maçı yer almaktadır. Filmin doruk noktasını oluşturan bu final karşılaşmaları genellikle zorlu bir mücadelenin ardından son saniyede kazanılan bir sayıyla başarıya ulaşır.

İkinci olarak mekanlardan söz edilebilir. Tüm spor filmleri, filme konu edilen spora özgü sahaları, pistleri, antrenman alanlarını içerir. Futbol filmlerinde futbol sahaları, basketbol filmlerinde basketbol sahaları, boks filmlerinde ringler, araç ve at yarışları filmlerinde pistlerin yer alması gibi, yapılan spora göre filmde yer alan mekan değişir. Görsel açıdan farklılıklar göstermekle birlikte bu alanların kullanımı aynı amaçları taşır. Öncelikle filme konu edilen sporu belirli bir mekanda sınırlar

ve seyirciyi spor yapılan alanın etrafına yerleştirir. Antrenman sahalarıysa, filmin dramatik yapısında büyük öneme sahiptir. Antrenman sahaları çoğunlukla, disiplinsiz sporcuların otorite bir antrenör eşliğinde dönüşüm yaşadığı mekanlardır. Otoriteye boyun eğen sporcular, ancak sistemin birer parçasına dönüştüklerinde, kendilerinden istenilenleri yerine getirdiklerinde başarılı olabilirler. Spora özgü bu mekanlar başka film türlerinde kullanılabilir, fakat bahsettiğimiz gibi içerisinde spor geçen her film spor filmi sayılamayacağı gibi, bu mekanların kullanım amacı da film türüne göre farklılık göstermektedir. Spor filmlerinin dramatik yapısının şekillenmesinde büyük öneme sahip olan, anlatıyı şekillendiren, karakterlerin dönüşümler yaşadığı ve filmde yer alan çatışmaların sonuçlandığı bu alanlar başka bir film türünde sadece arka plan işlevi görür.

Film karakterleri, tür filmlerini birbirinden ayıran bir başka yöndür. Spor filmlerinde karakterler şu şekillerde karşımıza çıkar: Filmin merkezinde yer alan sporcu ya da sporcular, sporculara hem fiziksel hem zihinsel açıdan rehberlik eden kılavuz erkek figürü olarak antrenörler ve yozlaşmış organizatörler. Kadın karakterler ise spor filmlerinde arka planda, eşlerini veya sevgililerini her koşulda destekleyen karakterler olarak yer alır, nadiren sporcu olarak karşımıza çıkarlar.

Bunların dışında Rick Altman tür filmlerinde görülen diğer bazı karakteristik özellikler olduğunu söyler. Bu özellikleri spor filmlerinde de görebilmek mümkündür. Birinci olarak Altman, tür filmlerinin ikili yapıya ve çift kahramana sahip olduğundan söz eder. Western filmlerindeki şerif-haydut ikiliği ya da korku filmlerinde katil/canavar-insan ikiliği buna örnektir (2000:24). Spor filmlerinde bu ikili yapı, birbirleriyle mücadele içindeki iki sporcu ya da iki takım şeklinde karşımıza çıkar. *Remember the Titans* (Unutulmaz Titanlar, Boaz Yakin, 2000) ya da *Glory Road* (Zafere Doğru, James Gartner,

2006) gibi bazı spor filmlerinde ise ikiliği yaratan spor müsabakalarının yanı sıra ırkçılık sorunudur. Altman, tür filmlerinin aynı malzemeyi tekrar tekrar kullandığını ve tahinin edilebilir olduklarını ifade eder (2000:25). Spor filmleri de birçok unsuru sıklıkla tekrarlar. Yetenekli fakat asi sporcunun disiplinli antrenör gözetiminde düzene girmesi, zorlukların içinde yetişen karakterlerin başarıya uzanan yolculukları, kazanmanın imkansız olarak görüldüğü maçların kazanılması, playoff, eyalet şampiyonlukları ya da finaller, son saniye sayılarıyla kazanılan maçlar, birbirleriyle çatışan grupların bir takım haline gelmesi gibi durumlar çoğu spor filminde tekrarlanır. Tür filmlerine ait bu özelliklerin spor filmlerinde de kendine has bir şekilde bulunuyor oluşu, spor filmlerini bir alt tür olarak değil de ayrı bir film türü olarak sınıflandırmamızı sağlamaktadır.

Spor filmlerinin ilk örneklerine, sinema tarihinin en başlarında rastlamak mümkündür. Kameranın icadının hemen ardından, kurmaca filmler ortaya çıkmadan önce günlük ve sıradan olaylar kayda alınıyordu. Spor ise popüler bir aktiviteydi ve çekilen filmlerin izlenme şansını arttırıyordu. Bu ilk spor filmleri arasında, Thomas Edison'un 1894 yılında çektiği, Eugene Sandow isimli vücut geliştirmecinin şovu ve 1895 yılında kaydettiği boks maçı; İngiliz film yapımcı Robert Paul'un 1896 yılında kaydettiği Derby at yarışı; Lumiere Kardeşlerin 1897 yılında çektikleri *Futbol* isimli filmler gösterilebilir (Jones, 2008:118). Dayna B. Daniels'in aktardıklarına göre, sinemanın gelir getirme potansiyeli farkedildikten sonra çekilen ve gösterilen ilk ticari spor filmi ise, Jim Corbett ve Pete Courtney arasında düzenlenmiş olan boks müsabakasının, dövüşçüler tarafından yeniden sahnelenmesiyle kayda alınarak 1896 yılında gösterime giren filmidir. Teknik olanakların kısıtlı ve kameraların ağır olması sebebiyle hareket kabiliyetlerinin kısıtlı olması gibi sebepler, boks sporunu filme alınmak için elverişli bir konu yapıyordu. Çünkü boks kısıtlı bir alanda gerçekleşen

bir spordur. Bu yüzden çerçeveleme ve aydınlatma gibi film çekim öğeleri için avantaj sağlıyordu. Boksun popülerliği, izleyiciler tarafından kolay anlaşılır ve eğlenceli oluşu sessiz sinemanın spor alanında en popüler konusu olmasını sağlamıştır. Günümüze kadar da boks, spor türü içerisinde filme en çok alınan konudur (2008:111).

Spor filmlerinin tarihi kameranın icadıyla birlikte ilk çekilen görüntülere kadar gitse de, bu filmler sadece belirli spor karşılaşmalarının kaydedilmesinden ibaret olan, hikaye anlatmayan filmlerdi. Uzun metraj filmler yaygınlaşınca, bu tür spor filmleri stüdyoların ve yapımcıların tepkisiyle karşılaşsa da spor filmlerinin gelir getirme potansiyeli anlaşılınca bu tutum tersine çevrilmiştir. Douglas Noverr bu değişimi şu cümlelerle anlatır (2008:vii):

“Spor filmleri ticari olarak uygulanabilir değildi ve aynı hikaye formatının çoklu varyasyonlarına ayrıca ‘yıldız’ sistemine uygun değildi. Fakat, zamanla bu olumsuz değerlendirme yapımcıların, sporun ve spor kahramanlarının formüleleştirilebilecek inandırıcı hikayeler sunduğunu öğrenmesiyle azaldı: kazanma şansı az olanlar ve olası olmayan kazananlar; başarısızlık, düşüş ve güçlükler sonraki büyük geri dönüş; koçlarla oyuncuların veya takımların ilişkisi; üstün kabiliyetli kişi veya hızlı yükselen yıldız ya da çok yetenekli kimse; sporcunun kadınlarla tecrübesi ve romantizm; sporun onu kontrol edenler tarafından nasıl yönetildiğinin ve kârlı hale getirildiğinin ve sporcunun bu daha büyük oyunda bir piyon olmasının içyüzü.”

Böylece, başlangıçta spor filmlerine karşı önyargıyla yaklaşan yapımcı ve stüdyolar, spor filmlerinin taşıdığı hikaye anlatma ve seyirci çekme potansiyelinin farkına varmışlardır. Bruce Babington da “*The Sports Films: Games People Play*” isimli kitabında spor filmlerinde işlenen, Noverr’in söylediklerine benzer temalardan bahseder. Noverr’e ek olarak spor filmlerinde şu temaların işlendiğini öne sürer (2014:6);

“...halk kahramanı olarak (sporcunun) insanlarda uyandırdığı duygular,...sporun gerektirdiği disiplin ve diğer arzu ve görevler arasındaki çatışma, sporcuya engel olan sosyal önyargılar, spor yoluyla erkeklerin bağ kurması,... saygı ve kabulleniş kazanma, şöhretin cazibesi, yozlaşma alanı olarak spor,...vücudun zirvede olduğu zaman ve düşüşü, sınıf, etnisite, cinsiyet aracı olarak spor,... birey ve grup arasındaki gerilim, ve çeşitli sporların ulusların bilincindeki yeri. Ve modern dönemde, yaşamdaki metalaşmanın merkezi örneği olarak spor...”

Stüdyoların ilk başlarda olumsuz yaklaştıkları spor filmlerinin potansiyelinin fark edilmesinin ardından çok sayıda spor filmi çekilmiştir. Spor karşılaşmalarının giriş, gelişme ve sonuç bölümlerine ve amaç sahibi (kazanma, en iyi olma gibi) kahramanlara sahip olması, geniş kitlelerde çeşitli duygulanımlar yaratma gücünü elinde bulundurması gibi öğeler, sporu filmeleştirmeye uygun bir konu yapmaktadır. “Spor, iyi bir hikayenin sahip olması gereken her şeyi sunar: kahramanlar ve kötüler, zafer ve felaket, başarı ve umutsuzluk, gerilim ve drama” (Poulton & Roderick, 2008:107).

Spor filmlerinin tarihi gelişimi hakkında Pearson v.d. tara-

findan yapılan ayrıntılı çalışmada 1930-1995 yılları arasında çekilen 590 spor filmi incelenmiştir. Bu çalışma, spor filmlerinin çekildikleri dönemin atmosferinden etkilendiklerini ve atmosfere göre şekillendiklerini göstermektedir. Yazarlar, İkinci Dünya Savaşı sırası ve hemen ardından çekilen spor filmlerinde milliyetçi duyguları kabartacak temaların yaygın olduğunu fark etmişlerdir. Savaş döneminin olumsuz ekonomik koşulları ve benzin ihtiyacı, bu dönemde otomobil yarışları hakkında çekilen filmlerin sayısının azalmasına yol açmıştır (Pearson v.d., 2003:147-148). 1960'lı yıllara gelindiğinde ise, bu yıllarda gerçekleşen anti savaş hareketleri, sivil haklarla ilgili mücadeleler, kadınların özgürleşme hareketleri ve kampüs isyanları gibi toplumsal olaylar, fiziksel temas sporlarını sergileyen filmlerin giderek azalmasına, 1950'li yıllardaki sayıların yarısına düşmesine sebep olmuştur (Pearson v.d., 2003:156). Sözü edilen bu toplumsal olaylar sonrası, 1970'li yılların filmlerinde sosyal bilinç ve demokratikleşme temaları, antikahramanlar ve sporda yer alan etik dışı olaylar resmedilir. Ayrıca 1972 yılında cinsiyetçi uygulamaları önlemek adına çıkarılan yasa sonrası, spor filmlerinde kadın başrol oyuncularının sayısı artış gösterir (2003:148). 1980'li ve 90'lı yıllarda çekilen spor filmleri ise, spor filmlerinin eklektik yapısını yansıtır. Bu dönemlerde çok sayıda farklı konu, çok sayıda farklı spor yardımıyla ele alınmış, farklı sosyo-ekonomik sınıfları yansıtan karakterler kullanılmıştır. 1980'li ve 90'lı yıllarda spor filmlerinin eklektik yapısını göstermek adına verdikleri örneklerde Pearson v.d., önceleri zengin sporu olarak adlandırılan golf ve tenis gibi sporların ulaşılabilirliğinin artmasının onları beyazperdeye taşıdığını, çeşitli spor filmlerinin mit ve efsaneler yaratmak adına kullanıldığını ve başrol karakter olarak da küçük bir çocuğun dahi bu dönemin spor filmlerinde kullanılmış olduğunu söylerler (2003:148).

Pearson v.d., günümüze yaklaştıkça, alt-orta ve işçi sınıfına özgü olarak gördükleri spor dallarının daha çok filmleştirilmiş

olduklarını tespit ederler. Spor filmlerini alt ve üst sınıfa özgü olarak nitelendirebilmek için üç kıstas kullanırlar. Birinci kıstas, filme konu alınan spora dair yeteneklerin geliştirilebilmesi için gerekli kaynakların niteliğidir. Pahalı golf ekipmanları gibi özel kaynakların ya da mahalle aralarında yer alan basketbol sahaları gibi kamusal alanlarının spora dair yeteneklerin geliştirilmesi için kullanımı, yazarların spor türlerini alt ya da üst sınıfa özgü olarak nitelemekte kullandıkları kıstaslardan biridir. Bir başka kıstas ise yine ekonomik nitelik taşıyan, golf sopası gibi teknoloji destekli materyaller, özel teknolojiye sahip yüzme havuzları ya da golf sahaları gibi mekanlara sporcuların erişim imkanları o sporun hitap ettiği sosyo-ekonomik sınıfı belirler. Üçüncü kıstas ise belirli bir spor dalının genel izleyici kitlesinin sosyo-ekonomik dağılımıdır. Bu kıstaslara göre çalışmalarını iki bölüme ayıran yazarlar, 1930-1959 yıllarını kapsayan ve geleneksel dönem olarak adlandırdıkları dönemde çekilen spor filmlerinin %42.2 oranında üst sınıflara özgü görülen spor dallarından, %56.3 oranında ise alt sınıflara özgü görülen spor dallarından oluştuğunu tespit ederler. 1960-1995 yıllarını kapsayan modern dönemde ise üst sınıflara özgü sporlara yer veren filmler önemli bir düşüş göstererek %13.7'ye gerilerken, alt sınıflara özgü sporları konu alan filmler %81.5 seviyesine yükselir (2003:156-158). Spor filmlerinin sıklıkla sınıf atlama hayallerini gerçekleştiren, Amerikan rüyasına ulaşan karakterlerin hikayelerine odaklanıyor olması, spor filmlerinin neden giderek artan oranda alt sınıflara özgü sporları merkezlerine aldıklarını anlaşılır kılmaktadır. Spor filmleri, hitap ettikleri alt sınıflara Amerikan rüyasını gerçekleştirmek için bir şansları olduğu hissini yaratmayı amaçlamaktadır. Peki Amerikan rüyası denilince ne anlaşılması gerekmektedir? Sıradaki bölümde Amerikan rüyası ideolojisini ve spor filmlerindeki genel sunumunu inceleyerek bu kavrama açıklık getirelim.

Amerikan Rüyası İdeolojisi Nedir? Spor Filmlerinde Ne Şekilde Karşımıza Çıkar?

Amerikan rüyasına dair düşüncelerin tarihi, Avrupa'dan Amerika'ya yapılan ilk göçlere kadar geriye gitse de kavram olarak Amerikan rüyasıyla 20. yüzyılda tanıştık. İlk defa Walter Lippman'ın 1914 tarihli, *Drift and Mastery* isimli kitabında karşımıza çıkan bu kavram, popülerliğini ise tarihçi James Truslow Adams'ın 1931 yılında yayımlanan *The Epic of America* isimli kitabına borçludur (White & Hanson, 2011:2-3). Bu kitabında Adams, şu cümlelerle Amerikan rüyasına dair genel bir çerçeve çizer: "Bu sadece motorlu araçlar ve yüksek ücretlerin rüyası değil, her erkek ve kadının doğuştan becerileriyle en üst seviyeyi elde edebilecekleri, doğuştan gelen tesadüfi şartlara bakmaksızın herkes tarafından, oldukları kişi olarak kabul edilecekleri sosyal düzenin rüyasıdır" (Adams, 1941'den akt: White & Hanson, 2011:3). Bu kısa cümle, Amerikan rüyası ideolojinin içerdiği birçok fikri barındırmaktadır. Cinsiyet veya ırk ayırmaksızın herkesin dikey hareketlilik için eşit fırsata sahip olduğu, bireysel becerilerin ve çabanın önemi ve Amerikan rüyasının getireceği maddi kazançlar bu fikirlerden bazılarıdır.

Bir ideoloji olarak Amerikan rüyasının kalıcı ve etkili olabilmesi için yeniden üretilmeye ihtiyacı vardır. Uzunca bir süredir etkili olan bu ideoloji sinema filmleri, gazeteler, dergiler ve televizyonların yanı sıra Amerika Başkanları tarafından da sürekli dile getirilir. Amerika'nın 16. Başkanı Abraham Lincoln bir konuşmasında Amerika'nın sağladığı umuda, yani Amerikan rüyasına gönderme yaparak ailesinin yanından yeni ayrılmış, "Tanrı'nın verdiği iki güçlü el, çalışmaya hevesli bir kalp" harici hiçbir sermayesi olmayan bir gencin bir iki yıl başkalarının yanında çalışkanca ve dürüstçe emek harcayarak kendisine ait bir araziye, eve, aileye sahip olabileceğini böylece kendisinin de başka bir gence aynı şansı verebileceğini söyle-

miştir (Cullen, 2003:85). Bu demek oluyor ki hiç kimse ömrünün sonuna kadar toplumun en alt tabakalarında kalmak zorunda değildir. Doğuştan gelen özellikler ve bir amaç uğruna çabalama arzusu ile herkes en alttan, en üste çıkabilir. Bir başka konuşmasında Lincoln'ün kendini Amerikan rüyasının bir örneği gibi tanımladığını görürüz. 22 Ağustos 1864 tarihli bu konuşmasında Lincoln herkesin kendisi gibi bir gün Amerika Birleşik Devletleri Başkanı olabileceğini, herkesin hayat-taki arzularını gerçekleştirebilmek adına eşit fırsata sahip olduğunu ifade etmektedir (Cullen, 2003:74). Bir başka Amerika Birleşik Devletleri Başkanı olan Bill Clinton ise, 1993 yılındaki bir konuşmasında şu satırlara yer verir: "Hepimizin birlikte büyütüldüğü Amerikan rüyası basit fakat güçlü bir rüyadır -eğer çok çalışır ve kurallara göre oynarsanız, Tanrı vergisi yeteneğinizin sizi götüreceği yere kadar gitme şansına erişirsiniz" (Hochschild, 1995:18). ABD başkanlığı yapmış bir başka isim olan Barack Obama ise seçim konuşmalarında Amerikan rüyasının güzelliklerinden bahsederek, George W. Bush yönetiminde Amerikan rüyasının yok olmaya başladığını, kendisinin bu rüyayı yeniden dirilteceğini ifade eder (Obama, 2007). Son ABD Başkanı Donald J. Trump da ABD Kongresi'nde yaptığı bir konuşmasında Amerikan rüyasına gönderme yapar. Trump, Amerikan rüyasına başlamak için daha iyi bir zaman olamayacağını söyleyerek, çok çalışan, kendisine ve Amerika'ya inanan herkesin her istediğini başarabileceğini vurgular (Trump, 2018). Görüleceği üzere Amerikan rüyası, sadece spor filmlerinde olduğu gibi alt metin olarak örtülü bir biçimde bilinçaltlarına kazınan bir ideoloji değil, 19. yüzyıldan itibaren ABD Başkanları tarafından da sürekli dilendirilen bir ideolojidir.

İlk bakışta çok olumlu bir izlenim bırakan Amerikan rüyasına dair söylemlerin sakıncaları da bulunmaktadır. Amerikan rüyası bireysel çabayı, dikey hareketlilik için eşit fırsata sahip olmayı ve sahip olunabilecek maddi varlıkları vurgulayan bir

kavramdır. Öncelikle değinecek olursak, çok çalışan herkesin başarıya ulaşabileceği vurgusu, bireylerin önündeki toplumsal engellerin varlığının görmezden gelinmesine sebep olacaktır. Günümüzde durum daha farklı olsa da, ABD’de 1970’li yıllara kadar siyahilerin ve kadınların, beyaz erkeklerle eşit haklara sahip olmadıkları, bu haklara sahip olabilmek adına uzun yıllar mücadele etmek zorunda kaldıkları görülür. Siyahilere yönelik ayrımcılığa son verme amaçlı yasalardan *Yurttaşlık Hakları Yasası* 1964 yılında, *Oy Hakları Yasası* ise 1965 yılında kabul edilmiştir (Bjornlund, 2013:74). Kadınların iş yaşamındaki konumunu incelemek amacıyla Başkan John F. Kennedy’nin kurdurduğu komisyonun 1963 yılında yayımlanan raporuna göre, kadınların iş hayatında ciddi ayrımcılıklara maruz kaldığı, işe alım ve terfi politikalarında adayların cinsiyetlerinin sahip oldukları niteliklerin önüne geçtiği ortaya çıkmıştır (Kirshner, 2013:82). Kadınlar 1970’li yıllarda, özellikle iş hayatındaki ayrımcılıklara son vermek amacıyla, elli bin katılımcıyı bulan yürüyüşlerle haklarını aramaya devam etmiştir (Bouchier, 1983:96).

Bireylerin Amerikan rüyasına ulaşma çabalarında önlerine çıkan engeller sadece ırk ve cinsiyetle sınırlı kalmaz. İçinde yetişilen ekonomik çevre ve kaliteli eğitim imkanlarına ulaşım şansı da bireylerin başarısını etkileyen unsurlardır. Bu gibi faktörlerin göz ardı edilmesiyle Amerikan rüyasına ulaşabilmenin yolu çok çalışmaya indirgenir. Yukarı hareketliliğe giden yolda bireyciliğin kutsanması ile başarının bireysel çaba ve motivasyonla yakalanabileceği fikri yerleştirilmiştir. Fakat bu durumda, sistemden kaynaklanan eşitsizliklerin sorumluluğu da bireylere yüklenir. Başarı bireyselse başarısızlık da bireyseldir fikri hakim olacağından, iktidar sınıflar olumsuz koşullardan sorumlu tutulmayacak, kurumsal düzeydeki problemlerin bireysel problemler olarak algılanmasıyla iktidar sınıf kendisini koruma altına almış olacaktır. Yapılan çalışmalar, eğitim seviyesinin çaba ve ödül arasındaki ilişkiyi açıklamada

farklı yorumlara sebep olduğunu göstermektedir. İyi eğitimli kişiler çok çaba göstermenin her zaman başarıyı getirmeyeceğini, çaba ile ödül arasında her zaman doğrusal bir ilişki bulunmadığını düşünürken, eğitim seviyesi düştükçe başarının ya da başarısızlığın kaynağının bireysel olduğuna dair inancın arttığı görülmektedir (Lane, 1995:160). Yani kaliteli eğitim imkanlarına ulaşamayan fakir çevrelerde yetişen kişilerin Amerikan rüyasına daha çok inandıkları söylenebilir.

Hatırlanacak olursa, spor filmlerinin de giderek toplumun alt tabakalarına daha çok hitap edecek şekilde dönüşüm geçirdiğini belirtmiştik. Çünkü spor filmleri Amerikan rüyasına dair idealleri sunmak, yaymak ve yeniden üretmek için elverişli bir mecradır. Fakirlik oranı yüksek ve eğitim seviyesi düşük kesimlerde Amerikan rüyasına inanış oranının yüksek olmasının sebeplerinden biri de medyadaki ve filmlerdeki sporcuların temsil ediliş biçimleridir. Amerikan rüyasına ulaşarak sınıf atlamış birçok profesyonel sporcu bulunmaktadır. Sinema da bu yıldızların popüleritelerinden ve sınıf atlamış birer kişi olarak imgelerinden sıklıkla yararlanır. Sean Crosson'a göre, *Space Jam* (Joe Pytka, 1996) isimli filmde geçen diyaloglar izleyicilerin spor ile Amerikan rüyası arasında doğrudan bağ kurmasını sağlamaktadır. Filmde, çocuk yaşlarda karşımıza çıkan Michael Jordan gece geç saatlerde basketbol oynarken görülür. Babasının saatin geç olduğunu hatırlatmasına rağmen Jordan çalışmayı sürdürür. Popüler bir sporcu olan Jordan'ın başarılarının geniş kitlelerce biliniyor oluşu izleyicilere Jordan'ın bulunduğu konuma gelebilmek için çok çabaladığı mesajını iletmede ve başarılı olmak için bir nevi yol haritası çizmektedir. Ardından gelen başka bir diyalogda ise Michael Jordan babasına "Sence yeterince iyi olursam üniversiteye gidebilir miyim?" diye sorar. Babası ise "Yeterince iyi olursan istediğin her şeyi yapabilirsin Michael." der. Üniversiteye girmenin ve yukarı yönlü dikey hareketliliğin yolu eğitim ya da zekâ değil de sportif başarı olarak gös-

terilir (Crosson, 2014:10). Lise ya da üniversite takımlarını konu alan spor filmlerinde bile eğitim arka planda yer alır. Oyunculardan istenen genellikle, takımda kalabilmek için gerekli minimum not ortalaması şartını yerine getirmeleridir. Yani hayatta başarılı olabilmelerini sağlayacak gerekli eğitimi almaları değil, spor yapmaları için gerekli minimum eğitimi almaları beklenir. Bu yüzden karakterler nadiren sınıflarda ya da herhangi bir yerde ders çalışırken görüntülenir. Başarılı bir birey olarak Amerikan rüyasına ulaşmanın ya da hayattaki problemlerin üstesinden gelmenin yolu iyi bir eğitim almaktan değil, spor sahalarında alınacak başarılardan geçiyormuş gibi gösterilir. Bu tür filmlere örnek olarak *The Blind Side* (Kör Nokta, John Lee Hancock, 2009), *Remember The Titans* (Unutulmaz Titanlar, Boaz Yakin, 2000), *We Are Marshall* (Zafer Bizimdir, Joseph McGinty Nichol, 2006), *Glory Road* (Zafere Doğru, James Gartner, 2006), *McFarland USA* (Niki Caro, 2015) gibi filmler gösterilebilir.

David ve Goliath³ miti, spor filmleri ile ilgili kaynaklarda çok sık karşımıza çıkan bir göndermedir (Briley v.d. 2008:10; Babington, 2014:70; Briley, 2005:12). Yazarların anlatmak istediği, spor filmlerinde sıklıkla düşük şansa sahip görülen kişilerin başarıya ulaşıyor olmasıdır. Çeşitli sebepler sporcuların şansının düşük görülmesinde yol oynayabilir. Örneğin cinsiyet, ırk, ekonomik sınıf gibi. Fakat karakterler, yaşadıkları zorluklar ne olursa olsun yılmadan mücadele ederek başarıya ulaşırlar. Bu durum Amerikan rüyası ideolojisiyle bire bir örtüşmektedir çünkü Amerikan rüyası, tüm vatandaşların başarıya ulaşmak adına eşit fırsata sahip olduğunun iddia edildiği bir ideolojidir. İmkansızlıkların ve adaletsizliklerin içinden çıkarak başarıya ulaşan sporcuların anlatıldığı birçok spor filmi bulunmaktadır. Bu filmlerin tamamını burada sıralamak

3- Farklı dinsel metinlerde yer alan David ve Goliath hikayesi için bkz: http://www.salom.com.tr/haber-91666-yahudi_mitolojisi_ve_folkloru8_david_ile_gollat.html (Erişim tarihi: 11.03.2019)

mümkün değil ama birkaç örnek verecek olursak *Cinderella Man* (Ron Howard, 2005), 42 (Brian Helgeland, 2013), *The Fighter* (Dövüşçü, David O. Russell, 2010), *Warrior* (Büyük Dövüş, Gavin O'Connor, 2011), *Invincible* (Yenilmez, Ericson Core, 2006), *Southpaw* (Son Şans, Antoine Fuqua, 2015), *Rocky* serisi, *Seabiscuit* (Zafer Yolu, Gary Ross, 2003), *Race* (Rüzgarın Oğlu, Stephan Hopkins, 2016), *The Greatest Game Ever Played* (Haya-tının Maçı, Bill Paxton, 2005) gibi filmler sıralanabilir. Bu filmler bize ekonomik koşullar ya da ırksal ayrımcılıklar nedeniyle olumsuz koşullar altında yaşayan insanların bile çok çalışarak ve zorluklar karşısında yılmayarak başarıya ulaşabileceklerini, kendilerinden çok daha iyi koşullarda mücadele edenler karşısında bile galip gelebileceklerini ima eder.

Amerikan rüyasının temelinde her ne kadar herkesin başarıya ulaşmak için eşit fırsata sahip olduğu ve çok çalışan herkesin başarıya ulaşabileceği iddiası yatsa da, spor filmlerinde yer alan karakter temsilleri bu iddianın altını oymaktadır. Spor filmlerinde kadınlar nadiren sporcu olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar çoğunlukla her koşulda sevgilisini/kocasını destekleyen, büyük sıklıkla da çalışma hayatında yer almaya-rak geleneksel cinsiyet rollerine uygun hareket eden tipler olarak kendilerine yer bulmaktadırlar. Sporcular büyük çoğunlukla erkektir. Toplumdaki azınlıklardan bir grubun sporcu olarak yansıtıldığı Hollywood spor filmlerinde, bu sporculara yol gösteren, onları disipline sokan ve başarıya ulaştıran ise genellikle beyaz bir erkek karakterdir. Bu tür karakter temsilleri göz önünde bulundurulduğunda spor filmlerinin ideolojik bir yapıya sahip oldukları zaten ortaya çıkmakta, Amerikan rüyası ideolojisine dair söylemlerin gerçekliği sorgulanmaktadır. Bu filmler gerçek dünyanın problemlerine karşı geçici ve sahte çözümler üreten, toplumsal hiyerarşinin ve cinsiyet rollerinin değişmemesi gerektiğini öneren filmlerdir. 1960'lar ve 1970'lerde yaşanan, yukarıda da değinilen toplumsal hareketler ve eşitlik mücadelelerinin ardından, 2000'li yıl-

larda bile benzer temsillerin Hollywood spor filmlerinde karşımıza çıkması düşündürücüdür.

Amerikan rüyası geniş vaatlere sahip bir ideoloji olarak karşımıza çıkmaktadır. Jim Cullen, Amerikan rüyasının sahip olduğu cazibenin kaynağının bu çok çeşitli vaatlerde yattığını söyler (2003:7). Bu vaatlere zamanla yenileri katılarak genişler. Yani Amerikan rüyası devingen bir kavramdır. Birçok kişi için başarılı olma, iyi bir işe ve gelire sahip olma anlamına gelen Amerikan rüyası her zaman maddi kazanımlar anlamı taşımamaktadır. Jennifer L. Hochschild'e göre materyal getiriler başarının sadece bir yönüdür. Başka bir kişi için başarı senatoya girmek veya Metropolitan Operası'nda sahne almak anlamı taşıyabilir. Buradan yola çıkarak Hochschild başarıyı üç yolla ölçebileceğimizi söyler. Birinci yol *mutlak* başarıdır. Belirli bir yaşam standardı eşiği içerir ve başlanılan noktadan yükseğe çıkmayı işaret eder. İkinci ölçüm yolu, *göreceli* başarıdır. Kıstas alınan bir kişi veya hayattaki belirli bir noktadan daha ileri gitmeyi ifade eder. Üçüncüsü ise *rekabete dayalı* başarıdır. Birleyle girişilen spor karşılaşması veya iş başvurusu gibi mücadeleler sonucu elde edilen başarıdır (1995:15-17). Ülkedeki kaynakların bol olduğu dönemlerde başarının tanımı mutlak başarı yönündeyken, kaynakların kısıtlı olduğu dönemlerde bu tanım göreceli başarı ve ardından rekabetçi başarı şeklinde değişim gösterir. Başarının sınıflandırılması bize Amerikan rüyasının çeşitliliğini örnekler (1995:28). Yani Amerikan rüyası, vaat edilen rüyaya sağlanabilecek olan kaynaklarla da doğrudan ilintilidir.

Başarılı olmanın yukarıda bahsedilen bu çok çeşitli türlerinden biri de spor filmlerinde karşımıza çıkan saygı kazanma temasıdır. Lendol Calder, Amerikan rüyasının vaatlerini iki gruba ayırır. Birinci grup özgürlük, kendini tatmin etme, daha iyi bir hayat gibi manevi isteklerden meydana gelirken ikinci grup maddi isteklerden oluşur (1999:4). Maddi istekler net bir şekilde ifade edilebilirken, manevi istekler daha muğlak bir

ifadedir ve istekte bulunan bireylere göre çok geniş bir alanı kapsayabilir. Spor filmlerinde görülen saygı kazanma teması, Amerikan rüyasına dair manevi isteklere örnek gösterilebilir. Spor filmlerinde zaman zaman karakterlerin filmin sonunda yer alan mücadelede galip gelemediklerini görürüz. Fakat kaybedenler dahi saygı kazanırlar. Bu kendi öz saygıları olabileceği gibi, rakip oyuncuların ya da taraftarların saygısı da olabilir. *Coach Carter* filmini ele alalım. Son derece saygısız ve disiplinsiz oyunculardan kurulu olan bu başarısız lise basketbol takımı, yeni antrenörlerinin disiplinli ve yoğun çaba gerektiren yöntemlerini benimsedikten sonra artan bir performansa kavuşarak final maçına çıkarlar. Kaybettikleri bu maçın ardından oyuncular öz saygılarını, antrenörlerinin, taraftarların ve hatta rakip oyuncuların saygısını kazanırlar. Çalışmamızın ana örneklemini oluşturan *Rocky* filmleri serisinde de saygı kazanma temasını gözlemleyebiliriz. Filmin başında bir serseriden farksız olan Rocky, dünya şampiyonu karşısında yenilse bile ayakta kalarak seyircilerin saygısını kazanır. Benzer bir durum serinin yedinci filmi olan *Creed*'de de (Ryan Coogler, 2015) karşımıza çıkar. Rocky'nin yetiştirdiği boksör olan Adonis maçı kaybetmesine rağmen taraftarların ve rakibi olan şampiyon boksörün saygısını kazanır.

Kısaca, spor filmleri farklı spor dallarını konu edinseler bile; fakirlikten gelerek başarıya ulaşma, mücadele etme, zorluklar karşısında dirençli olma, saygı kazanma gibi temaları içeren ideolojik anlatılardır. Bu gibi temaların neredeyse tüm spor filmlerinde bulunuyor olması, bir film türü olarak spor filmlerini Amerikan rüyası ideolojisinin yayılması ve yeniden üretilmesi için elverişli bir araç yapmaktadır.

Bulgular

Rocky (1976) Filminin Amerikan Rüyası İdeolojisi Açısından İncelenmesi

Amerikan rüyasını tanımlarken çeşitli kavramlardan yararlandık. Bireysel başarı, sınıf atlama, zorluklara karşı mücadele etme, yılmama, rekabet ve eşit fırsat gibi. Bu kavramlar *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) filminin anlatısında önemli bir yere sahiptir. Rocky gibi toplumsal tabakanın en altlarında yer alan acemi bir boksörün, Dünya Ağırsiklet Boks Şampiyonu olmak adına giriştiği mücadeleyi konu alan bu film, Amerikan rüyasını tanımlarken kullandığımız bu kavramların net bir şekilde gözlemlenebildiği bir spor filmi olarak karşımıza çıkar.

Rocky filminin senaryo yazarı ve başrol oyuncusu Sylvester Stallone, bu filme ilham olan olayı şöyle anlatıyor (Hauser, 1991:300-301'den aktaran: Grindon, 2011:217):

“Neden arzularını elde edemeyen insanlar hakkında bir hikaye yapmayayım diye düşündüm. Sonra, kader öyle istedi ki, Ali ve Chuck Wepner arasındaki dövüşü gördüm. Çocuk oyuncuğu olarak görülen adam, yenilgisiz şampiyonu yere devirene kadar maç sıradandı. Kalabalığın tepkisini gördüm ve kendime dedim ki ‘İşte bu.’ Herkes bir parça ölümsüzlük ister, ister bir dövüşteki on beş raund olsun, ister kendi yaşamlarında iki dakikalığına olsun. İmkânsız rüyada bir şanslarının olduğu duygusunu isterler ve bu benim için her şeyi netleştirmişti.”

Chuck Wepner gibi sıradan, “çocuk oyuncuğu” gibi görülen bir boksörün Muhammed Ali gibi dünyanın en önemli boksörlerinden birisini kısa süreliğine de olsa yere devirmesi, in-

sanlara imkânsız gördükleri şeyleri başarabilmeleri adına ümit vermiştir. Amerikan rüyası ideolojisinin yaymaya çalıştığı aslında bu ümittir. Ne kadar imkânsız görülürse görülsün, herkes kendi çabası dahilinde başarıya ulaşmak adına eşit fırsata sahiptir. Başarının anahtarı bireysel çabadadır. Eğer başarısızlık söz konusuysa bunun sebebi de yine bireyseldir, bireyin çaba eksikliğidir.

Hikayesini Amerikan rüyasının kendisinden alan *Rocky* filmi, ilk karesinden itibaren kahramanın yaşayacağı dönüşümü simgelemektedir. Film, elinde ayinlerde kullanılan ekmek ve kadehi tutan İsa resmiyle açılır. Hristiyanlık inancına göre bu resmi yorumlayan Grindon, bu resim için "...sıradan materyallerin, lütuf araçlarına ayinsel dönüşümünü temsil eder" (2011:215) der. Filmin kahramanı olan Rocky de bu filmde, serinin⁴ sonraki filmlerinde tamamlanmak üzere benzer bir dönüşümün ilk adımlarını atacaktır. Serinin bu ilk filminde Rocky, toplumun en alt basamağında yer alan bir birey olarak karşımıza çıkmaktadır. Parası ya da eğitimi yoktur. Filmin başında yer alan dövüşten çıktıktan sonra yaralar içinde olmasına rağmen, paraya ihtiyacı olduğu için bir daha ne zaman dövüşebileceğini sorar. Gündüzleri ise yine para kazanabilmek adına bir mafya için insanları tehdit ederek mafyaya olan borçlarını ödemelerini sağlar. Rocky'nin evi de içinde olduğu maddi zorlukları yansıtır şekilde eski ve kötü bir evdir. Sahibi olduğu kaplumbağalara yem verirken yem kutusunun üzerindeki yazıları doğru düzgün okuyamadığını gördüğümüzde, Rocky'nin iyi bir eğitime sahip olmadığını da anlamış oluyoruz. Yani filmin hemen başlarında kahramanın içinde bulunduğu olumsuz koşullar bize gösterilir. Fakat filmin ilk karesinde karşımıza çıkan, sıradan nesnelerin dönüşümünü temsil eden resim gibi Rocky de insanlara örnek

4- Serinin diğer filmleri sırasıyla şunlardır: *Rocky 2* (Sylvester Stallone, 1979), *Rocky 3* (Sylvester Stallone, 1982), *Rocky 4* (Sylvester Stallone, 1985), *Rocky 5* (John G. Avildsen, 1990), *Rocky Balboa* (Sylvester Stallone, 2006), *Creed* (Ryan Coogler, 2015), *Creed 2* (Steven Caple Jr., 2018).

olacak bir dönüşüm potansiyeline sahiptir. Film ilerledikçe görüyoruz ki bu dönüşümü yaşamak için gerekli tek şey bireysel çabalardır. Kendisine inanan, çok çabalayan ve Rocky'nin içinde bulunduğu gibi olumsuz koşulların kendisini dibe çekmesine izin vermeyen herkes Rocky gibi bir efsane olabilme potansiyelini taşımaktayken, mücadeleden kaçan bireyler film başında yer alan boks maçında Rocky'ye yenilen Spider Roco gibi silinip giderler. Kişilerin mevcut koşulları altında takındıkları tavrın başarı ve başarısızlık ayrımını yarattığına dair inanış, birçok Hollywood filminde olduğu gibi *Rocky*'de de hakimdir.

Sıradan materyallerin lütuf nesnelere dönüşümünü simgeleyen başlangıçtaki resmin altında yer alan bir afiştaki "yeniden diriliş" kelimesi de resim kadar dikkat çekicidir. Bu dirilişi, Amerikan rüyasının geri dönüşü olarak okumak mümkündür. Amerikan rüyası 1960'lı yılların toplumsal hareketleri ve 1970'li yıllarda yaşanan ekonomik krizlerle zedelenmiştir. *Rocky* filmi, Amerikan rüyasına olan inancın yeniden dirilişini simgeler. Dönemin insanları gibi zorluklar çeken bir karakter olarak temsil edilen Rocky, yaşadığı dönüşümle insanlara umut verir.

Leger Grindon'a göre boks filmlerinin yoğun olarak çekildiği dönemler birbirlerine benzerlik gösterir. Bu açıdan Büyük Buhran dönemi ile, 1970'li yıllar birbirine benzemektedir (2011:32). Büyük Buhran'ın çökerttiği Amerikan ekonomisinin halk üzerindeki etkisi gibi, 1970'li yıllarda yaşanan krizlerin de halk üzerinde birçok olumsuz etkisi olmuştur. İkinci Dünya Savaşı sonrasında %2 civarında ilerleyen enflasyon, 1973 yılına gelindiğinde %11'e yükselir. İşsizlik ise 1969 yılında %3.5'ten 1975'te %9'a yükselir (Kirshner, 2013:197-198). Ayrıca 1960'lı yıllardan itibaren görülmeye başlanan Yurttaşlık Hakları Hareketi, feminist hareketler, Vietnam Savaşı ve bu savaşı protesto gösterileri gibi geniş çaplı olayların sebep olduğu karışıklıklar da söz konusudur. Tüm bu olaylar göz önünde

bulundurulduğunda Grindon'un Büyük Buhran ve 1970'li yıllar arasında kurduğu bağlantı daha net anlaşılabilenekte, boks filmlerinin artışı anlamlandırılabilir. Bu gibi bunalım dönemleri, düşük şanslı kişilerin başarıya ulaşma hikayelerini çok sık anlatan boks filmlerinin sayısını arttırmaktadır. *Rocky* de bu filmlerden biridir. Olumsuz koşulların her yanı sardığı bir ortamda *Rocky* gibi alt tabakalardan gelen bir insanın elde ettiği başarı, benzer koşullarda yaşayan insanlara umut ışığı sunmaktadır. Bu gibi anlatılar insanlara, bulundukları koşullarda sonsuza kadar kalmayacaklarını, çok çalışırlarsa ve kendilerine verilen fırsatı iyi değerlendirirlerse *Rocky* gibi Amerikan rüyasına ulaşabilecekleri fikrini aşılır. Bu rüyayı elde etmek için herkes eşit fırsata sahiptir. *Rocky*'nin, fakir, eğitimsiz İtalyan asıllı bir Amerikalı olması ya da dünya şampiyonu Apollo'nun siyahi bir boksör olması, ikisinin de başarılı olmasını engellememiştir. Farklı arka planlara sahip bu karakterlerin başarıları, sinemaya gelen insanlara Amerika'yı çok çaba gösteren herkesin başarılı olabileceği, hiçbir farklılığın buna engel olamayacağı bir rüyalar ülkesi olarak sunar.

Filmin başında Spider Roco ile dövüşen *Rocky*, eve dönüş yolunda izleyicileri dönemin Amerika'sında bir gezintiye çıkarır. Sokaklar çöp içindedir ve her köşede işsiz gençler zaman geçirmeye çalışmaktadır. *Rocky* de yaşam koşullarından memnun değildir. Evinde beslediği balık ve kaplumbağalara "Eğer dans edebilseniz ya da şarkı söyleyebilseniz bunu yapıyor olmazdım." diyerek memnuniyetsizliğini dile getirir. Duvarda yer alan *Rocky* Marciano poster ve dövüşten yeni çıkmış yaralı *Rocky*'nin özlemle baktığı çocukluk fotoğrafı, hâlâ geleceğe dair umudun olduğu eski zamanlara dönüş isteğini yansıtır. *Rocky*'nin özlem duyduğu zamanlar, filmin çekildiği dönemde yükselmekte olan Yeni Sağ ideolojisinin özlemle andığı 1950'li yıllara denk gelmektedir. Yeni Sağ'ın 1950'ler nostaljisi, çoğunlukla İkinci Dünya Savaşı sonrası döneminin fikir birliğini (Briley, 2005:18), bolluğu, barışı, ayrıca geleneksel aile

kurumunu, Hristiyan ahlaki değerlerini ifade eder (Dwyer, 2015:5,22). Yükselen Yeni Sağ, 1960'lardan itibaren zedelenmeye başlayan geleneksel değerleri yeniden diriltmeyi arzulamaktadır. Yeni Sağ'ın önemli isimlerinden Ronald Reagan da konuşmalarında, 1960'lar öncesini özlemle anan ifadelerle yer vermiştir. Dwyer'in aktardıklarına göre Reagan, 1980'de seçim çalışmaları kapsamında yaptığı bir konuşmada sık sık "Amerikan ruhunu canlandırmak", "Amerikan ruhunun yeniden doğuşu", "Kaderimizi yeniden ele almak" gibi geçmişte kalan değerleri yüceltmeye yönelik nostaljik tabirler kullanmış, halkı yeniden birleştirmeyi amaçladığından bahsetmiştir. Reagan'a göre 60'lar ve 70'ler zarar verici yıllardı (2015:34). Bu yıllarda yaşanan, Yurttaşlık Hakları Hareketi, feminist hareketler, Vietnam Savaşı gibi olaylar, ekonomik krizler, ayrıca petrol krizi ve İran rehine krizi gibi uluslararası problemler, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde yaşanan birlik duygusunu, ataerkil sistemi, geleneksel aileyi, vatanseverlik duygusunu, Amerikan rüyasını, otoriteye ve kurumlara olan güveni yıkmıştır. 60'lı ve 70'li yıllarda gerçekleşen toplumsal hareketlerin tüm toplumun eşit haklara sahip olması yönünde önemli kazanımlar getirmiş olmasına rağmen bu yıllarda yaşanan toplumsal hareketler ve krizlerin, Reagan hükümetinin öne çıkardığı bu muhafazakâr değerleri sorgulamaya açması, Reagan'ın bu yılları "zarar verici yıllar" olarak nitelemesine sebep olmuştur. Rocky de dönemin Amerika'sı gibi yaralar içinde geçmişe özlemle bakmaktadır. Ama Rocky, krizler içindeki Amerika'ya umut olacaktır.

Rocky vizyona çıktığında ekonomik anlamda büyük başarı kazanmış, tüm zamanların en çok gelir getiren beşinci filmi olmuştur (Tomasulo, 2007:164). Rushing ve Frentz aslında düşük bütçeli, yıldız oyuncusu olmayan bu filmin başarısız olması beklenirken, dönemin filmlerinin aksine Amerikan rüyasını yüceltmesi ve optimistik yapısı sebebiyle seyirciyi çekerek başarıya ulaştığını ifade ederler (1978:63). Yukarıda sözü edi-

len krizlerin yarattığı olumsuz atmosfer karşısında Rocky'nin hikayesi insanlara gerçeklerden kaçış için bir fırsat ve umut sağlamıştır. Çünkü benzer krizler Rocky'yi de zor durumda bırakmaktadır. Fakat Rocky, kendisine verilen şansı iyi değerlendirir. Hiçbir şeyi bahane etmez. Hava aydınlanmadan antrenmanlara başlar ve sonunda bambaşka bir insana dönüşerek başarıya ulaşır.

Amerikan rüyasına dair değerlerden eşit fırsat ve bireycilik anlatılarını sergilemek için boks sporu sinemaya elverişli bir malzeme sunmaktadır. Çünkü boks eşit şartlar altında (dövüşçülerin kilo kategorilerine göre ayrılması gibi) ve bire bir yapılan bir spordur. Ringe çıktığında boksör tek başınadır, ona kimse yardım edemez. Ringde kimse onu eğitim seviyesi ya da ekonomik arka planıyla değerlendirmez. Apollo zengin, ünlü, çevresi geniş bir boksördür. Fakat ringde değer gören tek şey, Rocky'yi ondan ayıracak tek yön bireysel mücadeledir. Daha çok çalışan ve isteyen kişi başarılı olur. Önceki sayfalarda da hatırlatıldığı gibi, Abraham Lincoln'ün başarı için gerekli gördüğü tek sermaye "...Tanrı'nın verdiği iki güçlü el, çalışmaya hevesli bir kalp..." tir (Cullen, 2003:85). Lincoln'ün ölümünden 111 yıl sonraçeken *Rocky* filminde gerekli olan da, aradan geçen bunca seneye rağmen değişmeyen, Amerikan rüyasına olan inançtır. Fakat filmin çekildiği dönemin hemen öncesinde gerçekleşen toplumsal eşitsizlikleri kaldırmayı amaçlayan protestoların sebebi olan, bireylerin sistemden kaynaklanan engellerle karşılaşıyor olması gibi gerçekler görmezden gelinir. Tabii ki, ideolojik bir aygıt olarak iktidara hizmet eden popüler sinema, bu gerçekleri göstermekten kaçınacaktır. Başarı ve başarısızlığı sistemin gerçeklerine değil de bireyin çabalarına bağlı gören bu tür temsiller, başarısız olan kişilerin kendi tembellikleri ya da iradesizlikleri gibi nedenler yüzünden başarısız olduklarını ima ederek mevcut sistemde var olan eşitsizlikleri sürdürmektedir. Dönemin Amerikan rüyasına sırtını dönen daha liberal filmlerinin ak-

sine *Rocky* gibi muhafazakâr filmler, zor koşullar altında hayatlarını sürdüren insanların Amerikan rüyasına inancını tazelemektedir.

Her ne kadar zor koşullarda yaşamını sürdürse de *Rocky* karakteri de Amerikan rüyasına derinden inanmaktadır. Barda oturduğu sırada barmenin Apollo'ya "soytarı" dediğini duyan *Rocky*, kendisinden çok daha iyi şartlarda yaşayan Apollo'yu savunma ihtiyacı hisseder. Apollo'nun risk aldığını ve verilen şansı iyi kullanarak şampiyon olduğunu söyler. *Rocky* risk almaya, fırsatları değerlendirmeye inanan birisidir. Bu inanç, ona Apollo ile dövüşme şansını getirecektir. Apollo da aynı şekilde Amerikan rüyasına inanan biridir. Dövüşeceği rakibi sakatlanınca "Burası fırsatlar ülkesi değil mi?" diyen Apollo, tanınmamış birine dünya şampiyonu olma fırsatı vereceğini söyler ve böylece *Rocky* bu fırsata kavuşur. İlk başlarda kendisine inancı olmayan *Rocky* bu teklifi reddetmek istese de, dövüş organizatörünün sözleri fikrini değiştirmesini sağlar. Aralarında şöyle bir diyalog geçer:

"Organizatör:

-*Rocky*, Amerika'nın fırsatlar ülkesi olduğuna inanıyor musun?

Rocky:

-Evet.

Organizatör:

-Apollo Creed inanıyor. Tanınmamış birine ünvan şansı vererek bunu tüm dünyaya kanıtlayacak. Bu tanınmamış kişi sensin. O, seni seçti *Rocky*. *Rocky*, bu hayatının fırsatı. Bunu kaçıramazsın."

Böylece dövüşü kabul eden *Rocky*, Amerikan rüyasına olan inancı sayesinde tüm dünyaya bir serseri olmadığını kanıtlama şansı elde etmiş, gösterdiği büyük çabayla da bunu kanıtlamıştır.

Filmin çekildiği dönemin siyasi atmosferi göz önünde bulundurulduğunda, yükselmekte olan muhafazakâr eğilimin Amerikan rüyası ideolojisine dair geleneksel inançların yanı sıra, cinsiyet temsilleriyle de kendisini *Rocky* filminde gösterdiği anlaşılmaktadır. Ryan ve Kellner, sinemanın toplumsal gerçekliği inşa eden araçlardan biri olduğunu söylerler. Temsillerin toplumun üyeleri tarafından benimsenmesi, bu inşa sürecinin parçalarından biridir (2010:35). *Rocky* risk alan, cesur, mücadeleci bir karakterken hoşlandığı kadın olan Adrian pasif, utangaç, kırılgan bir karakterdir. Bu temsil, geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarına uymaktadır. 1960'lı yıllardan itibaren görülmeye başlanan ve 70'lerde iyice büyüyen kadın hareketleri Adrian'da bir bilinç oluşturmamıştır. 1970'lerde kadınlar iş hayatındaki profesyonel dallarda artan oranlarda görev alırken, Adrian hayvan dükkanında çalışmaktadır. Evde ise abisinin tüm işlerini yapan ve onun sözünden çıkamayan pasif bir karakterdir. Bu yönüyle film, yükselen muhafazakâr kesimin 1950'li yıllar özlemine yanıt vermektedir. *Rocky* filminde, 60'lı yıllardan itibaren söz hakkı artan kadının sesi kısılarak tekrardan eve döndürülmüş, erkekler ise yeniden ailede söz sahibi olmaya başlamışlardır.

Joel W. Martin, *Rocky* filminin muhafazakâr, hatta gerici değerleri yansıtan bir film olması sebebiyle dikkate değer olduğunu söyler (1995:125). Çeşitli yazarlar, *Rocky* filminin, yükselen muhafazakâr kesimin değerlerini yansıttığını ve bu kesimin toplumsal hareketlerden, kadınların ve siyahilerin kazanımlarından duydukları rahatsızlıkları yansıttığını ifade eder. Ryan ve Kellner'e göre, "Yetmişli yıllardaki ikinci ciddi kriz sırasında çekilen bu film, beyaz işçi sınıfı erkeğinin korku ve arzularını aktarır... *Rocky*'nin ring üstünde siyah güce saldırısı, yetmişli yıllarda beyaz işçi sınıfına hâkim olan öfkeyi metaforik olarak seferber eder" (2010:180). Benzer bir şekilde, Frank P. Tomasulo da *Rocky* filminin, ülkenin içinde bulunduğu kriz ve ekonomik gerilemeye karşı siyahilerin yaşadığı

ekonomik kazanımların, beyazlarda yarattığı rahatsızlığı merkeze aldığını söyler (2007:162). Benzer yorumlar başka yazarlar tarafından da yapılır (Motley, 2005:64;Elmwood, 2005:49).

Filmde yer alan bazı sahneler ve karakterler, *Rocky* filminin Yurttaşlık Hakları ve feminist hareketlere karşı bir tutum takındığı yorumunun yapılmasına sebep olmuştur. *Rocky* filminin çekildiği dönem incelendiğinde, Joanna E. Rapf'a göre, Reagan hükümeti başa geçmeden önce ülkeyi yöneten Demokrat kesim, eşitsizliğe uğramış çeşitli gruplar hakkında çalışmalar yapmıştı. Bu doğrultuda Demokratlar, cinsiyet eşitliğinin sağlanmasına yönelik olarak Eşit Haklar Yasa Değişikliği (Equal Rights Amendment), kadınların kürtaj haklarının korunması ve kürtaj yaptırmak isteyen yoksul kadınlar için federal fonlar sağlanarak destek olunmasına yönelik düzenlemeler yaptılar. Ayrıca çocuk bakım programlarına destek sağlayıp, eşcinsel haklarına da sahip çıktılar. Reagan hükümetinin başa geçmesiyle birlikte daha muhafazakâr ve dini değerlere doğru bir dönüş yaşanmıştır (2007:23-24). Ayrıca Reagan yönetiminde, siyahilerin mücadeleleri sonucunda elde edilen Yurttaşlık Hakları'na karşı bir tutum takınılırken, devletin azınlık haklarını savunmadaki rolünün kısıtlanması gerektiği fikri hakimdi. Reagan, 1960'lı yıllarda da sosyal meseleler hakkında muhafazakâr tutum sergilemişti, siyahilerin kazandıkları oy haklarına ve Yurttaşlık Hakları Yasası'na karşı çıkmıştı. Bu gibi durumlar 1980 seçimlerinde Reagan'ın, Amerika tarihinde bir Cumhuriyetçi adayın toplumun siyahi üyelerinden aldığı en düşük oyu almasına sebep olmuştur. Reagan yönetiminin bu tutumu, bazı kesimler tarafından eleştiriler almasına ve 1960'lı ve 70'li yılların toplumsal kazanımlarını bilerek baltalamaya çalıştığı yorumlarının yapılmasına sebep olmuştur (Fernandez, 2015:185-186). Ayrıca sosyal yardım programları da muhafazakârların tepkisine neden oluyordu. Çünkü bu kişilere göre bireylerin yaşadığı ekonomik zorluklar kendi tembellikleri ya da yetersizliklerinden kaynaklanıyordu. Onlara

yardım etmeyi ise, tembelliği ödüllendirmek olarak görüyorlardı. Reagan, konuşmalarında üstü örtülü biçimde siyahileri hedef almaktaydı. Sosyal yardım kelimesi, işçi kesimi ve orta kesim için beyazların zorluklarla kazandığı paraların siyahilere aktarılması anlamına gelecek şekilde zihinlere kazınmıştı (Fernandez, 2015:187-188). Bu bilgiler ışığında incelendiğinde bazı sahneler *Rocky* filminin azınlık hakları ve feminist hareketlere karşı tutum takındığı yorumuna sebep olmuş olabilir. Yukarıda bahsedilen kadın temsilinin yanı sıra bu yoruma sebep olabilecek sahnelerden biri, spor salonu sahibi Mickey'nin, Rocky'nin altı yıldır kullandığı dolabını genç siyahi bir boksöre verdiği sahnedir. Otuz yaşına gelen Rocky rekabet sistemine ayak uyduramayan, yeterince çaba göstermeyen, başarısız bir kişiye onun dolabını alan siyahi boksör gelecek vaat eden genç ve çalışkan biridir. 1970'lerdeki krizlerle azalan iş imkanları ve siyahilerin artan kazanımları düşünüldüğünde, bu kazanımlar her ne kadar eşitlik anlamına gelse de, bu sahne iş imkanlarının siyahilere kaptırılmasından duyulan rahatsızlığın bir temsili gibidir. İş olanaklarının sınırlı olduğu bir dönemde elde edilen haklarla siyahilerin daha önceki dönemlerde beyazlara ait görülen alanlarda elde ettikleri pozisyonlar, azınlıklara karşı bir kızgınlığa yol açmıştır.

Filmdeki siyahiler beyazlara göre daha iyi pozisyonlarda temsil edilmişlerdir. Rocky'nin antrenmanlarını çekmeye gelen televizyon ekibinin spikeri olan kürkler içindeki kadın, şampiyon Apollo ve Apollo'nun menajeri Duke gibi filmin siyahi karakterleri hep iyi işlerde çalışan, iyi paralar kazanan, düzgün bir hayata sahip olan karakterlerdir. Beyazlar ise ya Rocky, Adrian ve Pauli gibi alt sınıflardan insanlar, Gazzo gibi suçlular ya da organizatör Jergens gibi çıkarıcı kişiler olarak sunulur. Dünyanın boks alanında en önemli ünvanını elinde bulunduran Apollo, Amerikan rüyasını yaşamaktadır. Apollo ünlü, zengin, iyi giyimli ve bakımlı bir karakterdir. Bakımına öyle düşkündür ki, Rocky ile yapacağı dövüşe kuaförünü de

getirtmektedir. Bir zamanlar siyahiler prestiji düşük işlerde çalışırken artık bu işler beyazlara kalmıştır. *Rocky* filminde siyahiler Amerika'nın keyfini sürerken, beyazlar zorluk çekmektedir. Joel W. Martin, *Rocky* filminin çekildiği dönemde siyahi nüfusun üçte birinin yoksulluk içinde yaşarken sadece orta ve üst sınıf üyelerinin filmde kendilerine yer bulmasını aldatıcı bir temsil pratiği olarak yorumlar (1995:129). Bu gibi sebepler filmin, Yurttaşlık Hakları Hareketi'ne tepkiyle yaklaştığının ifade edilmesine sebep olmuştur.

Rocky ve *Apollo* karakterleri Amerikan rüyasına dair öğelerden çok çalışmanın başarı getireceğine ve herkesin bu başarıya ulaşmak adına eşit fırsata sahip olduğuna dair inanışların vücut bulmuş halleri olarak karşımıza çıkarlar. *Apollo*, bir siyahi olmasına rağmen şampiyon olmuş, zengin, ünlü ve saygı gören bir karakter olarak Amerikan rüyasına dair eşit fırsat anlatısını bünyesinde taşır. *Rocky* ise bir başka göçmen asıllı karakter olarak bu fırsatı elde edecektir. Diğer yandan karakterlerin dövüşe yaklaşım tarzları ve bu yaklaşımın sonucu, çok çalışanın kapitalist sistem tarafından ödüllendirileceğine dair anlatıyı kuvvetlendirir. *Rocky* kendisine gelen şansı en iyi şekilde değerlendirebilmek adına canırı dişine takarak çalışmaktadır. *Apollo* ise bu dövüşü sadece para kazanacak bir etkinlik olarak görmekte, reklam anlaşmaları yapmaktadır. Rakibine ve işine gereken saygıyı göstermeyen *Apollo*, kazanacağından emin olduğu için yeterince iyi antrenman yapmaz. Filmin sonunda *Rocky* karşısında galip gelse de, seyircilerin gözünde galip gelen *Rocky*'dir. İçinde bulunduğu şartların önünde engel olmasına izin vermeyen *Rocky* çabalarının karşılığını almış, 15 raund boyunca şampiyonun karşısında ayakta kalarak başarmak istediği şeye ulaşmıştır. Böylece hem kendisine olan saygısını hem de seyircilerin sevgi ve saygısını kazanır. Yani filmin sonunda *Rocky*'nin konumunda bir yükseliş söz konusuysa, yeterince çaba göstermeyen *Apollo*'nun konumunda bir düşüş söz konusudur. Daha

önce de değinildiği üzere Amerikan rüyası ruhani mutluluk olarak tanımlanabilmekteydi. Rocky buna ulaşmıştır. Ayrıca kaynakların kısıtlı olduğu dönemlerde başarının tanımının değiştiğini de görmüştük. Böyle bir dönemde karşımıza çıkan Rocky, dövüşü kazanamasa da “göreceli başarı” tanımına uyan yanı kişinin kendisine kıyas belirlendiği bir kişi ya da hayatındaki bir noktadan ileri geçmiş olması anlamında bir başarıya ulaşır. Başarının tanımı her ne olursa olsun, Rocky’nin mücadelesi zorluklar içindeki halka umut verici bir hikaye sunmaktadır. Bu filmde Rocky’nin hikayesi, sıradan bir insanın çok çalışarak ve arzulayarak neleri başarabileceğine dair bir örnek olarak sunulur.

Toparlayacak olursak serinin bu ilk filmi, Amerikan rüyasını tanımlarken incelediğimiz kavramları içermektedir. Bunlar: bireycilik, eşit fırsat, çaba ve çabanın ödüllendirilmesi sonucu gelen başarı miti gibi kavramlardır. Rocky karakterinin, Mickey’nin yönlendirmeleri olsa da, gösterdiği bireysel mücadele ve boksun yapısı dolayısı ile bireysel bir spor olması filmdeki bireycilik anlatısını destekler. Siyahi bir kişinin dünya şampiyonu olarak saygıdeğer bir konumda yer alması ve sıradan bir insanın da şampiyon olma şansını yakalamasıyla ise bu film, ırksal ve sosyo-ekonomik farklar gözetilmeksizin eşit fırsat söyleminin gerçekliğine vurgu yapar. Rocky’nin hava daha aydınlanmadan başladığı ve yılmadan sürdürdüğü antrenmanlar ve sonucunda gelen kişisel anlamda başarı ise, *Rocky* filminde Amerikan rüyasına ilişkin çaba ve başarı ilişkisine dair anlatıyı oluşturur. Tüm bu bilgiler yan yana konulduğunda *Rocky* filminin Amerikan rüyası ideolojisini olumladığı net bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Filmin çekildiği çevrede göze çarpan ve kahramanın da içinde bulunduğu fakirliğe rağmen ne bu konu ne de toplumu ilgilendiren diğer sorunlara dair bir eleştiri filmde yer almamakta, aksine üzerleri örtülmektedir. Rocky’nin de içinde bulunduğu kötü koşullardan kurtuluş yolu olarak bireysel çabanın öne çıkışı,

mevcut sistemin yarattığı problemleri basite indirgeyen bir filmi karşımıza çıkarmaktadır. Bu anlatı tarzı başarısızlığın sebeplerini de bireysel tembelliğe ve çaba eksikliğine indirgeyen Amerikan rüyası anlatısını desteklemektedir. Oysa başarının anahtarı her zaman bireysel çabalara bağlı değildir. Kaliteli eğitim olanaklarına ulaşım, içinde yetişilen çevrenin sosyo-ekonomik yapısı, devletin sağladığı sosyal imkanlar, ırk ve cinsiyet gibi birçok farklı etken bireylerin başarısında rol oynar. Sistemden kaynaklanan geniş çaplı problemlerin göz ardı edilmesi ancak mevcut eşitsizliklerin sürdürülmesine ve yeniden üretimine sebep olacaktır. Bu yüzden *Rocky* filminin basit bir spor filmi olduğunu söylemek doğru olmayacaktır. Yaptığımız ideolojik eleştiri, *Rocky*'nin ideolojik mesajlarla yüklü, ABD'ye özgü mit ve değerlerin yeniden üretildiği ve kutsandığı bir metin olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Sinemada belirli filmler kümesi bir tür olarak adlandırılır. Fakat bu türü oluşturan ögeler nelerdir? Hangi koşullarda belirli filmler belirli türlere ait olabilir? Sinemada türleri, tekrarlanan ve ortaklaşa kullanılan öğelere sahip filmler topluluğu olarak tanımlayabiliriz. Konu, tema, mizansen öğeleri, karakterler, çatışmalar ve çatışmaların çözüme ulaştırılma yolları gibi film öğelerinin birden fazla filmde tekrarlanmasıyla oluşan ortaklık, sözü edilen bu filmler kümesini belirli bir film türüne ait yapmaktadır. Spor filmleri de kendisine özgü tekrarlanan öğeleri bulunan; ortak konu, tema, karakter, mekan ve çatışmalara sahip olan bir film türüdür.

Filme konu edilen sporlar çok çeşitli olabilse de temelde iki farklı hikayenin anlatıldığı dikkat çekmektedir. Birincisi, sosyo-ekonomik tabakanın alt sıralarında yer alan karakterlerin gösterdikleri büyük çabalar sonucunda sınıf atlama hikayeleridir (*Race, The Blinde Side, The Greatest Game Ever Played*).

İkincisi ise, çeşitli sebeplerden ötürü kazanma şansı çok düşük görülen kişilerin elde ettiği başarılarla odaklanır. Yani klasik bir David ve Goliath miti (*Hoosiers, Glory Road, McFarland USA*). Ayrıca birtakım temaların da spor filmlerinde sıklıkla görüldüğünü söyleyebiliriz. Saygı kazanma ya da kabulleniş görme (*Rocky, Eddie the Eagle, Million Dollar Baby*) ve zorluklar karşısında yılmamanın ve gösterilen çabanın ödüllendirilmesi (*We Are Marshall, Seabiscuit, Cinderella Man*) şeklinde sınıflandırılabilir.

Spora özgü mekanlar da, spor filmleri için son derece önemli bir mizansen ögesidir. Filme konu alınan spora göre farklılık gösterebilen bu alanlar karakter dönüşümlerinin yaşandığı, çatışmaların giderildiği, hayallerin gerçekleştirildiği alanlardır.

Karakter temsilleri de spor filmlerinin bir başka ortak yanını oluşturur. Sporcular çoğu zaman erkektir, onları disipline sokan, yol gösterici bir erkek antrenör figürü yer almaktadır. Kadınlar ise çoğunlukla erkekleri destekleyici yan rollerde, çalışma hayatının dışında, Hollywood sinemasının geleneksel cinsiyet rollerine uygun şekilde konumlanırlar.

Görüleceği üzere spor filmleri, ayrı bir film türü olarak sınıflandırılmak için gerekli birçok ögeye sahiptir. Ayrıca, 2000'li yıllardan itibaren spor filmleri üzerine yoğunlaşan akademik çalışmaların artış göstermesi, spor filmlerini bir film türü olarak kabul etmek için yeterli görünmektedir.

Spor filmlerini bir tür olarak sınıflandırdıktan sonra bu çalışmanın ikinci amacı olan spor filmleri ve Amerikan rüyası ideolojisi arasındaki ilişkiyi ele almak için bir alan açılmış olmaktadır. Bu alan ise spor filmlerinde sıklıkla yer bulan bu ideolojinin temsil biçimleri, Amerikan rüyasının neden spor filmlerinde bu kadar sık yer aldığı ve ne tür bir değerler sistemini yeniden ürettiği gibi konuların incelenmesini gerektirmektedir. Bu doğrultuda *Rocky* filmi, çekildiği dönemin konjonktürü de göz önünde bulundurularak incelenmiştir.

Spor filmleri, içerdikleri başarı öyküleriyle rekabet ilişkileri, bireycilik ve çalışma etiği gibi Amerikan rüyasına ait değerleri kutsamaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen *Rocky* filminde de sözü edilen değerlerin Rocky karakterine başarıyı getirdiği görülmüştür. Kendisinden çok üstün ve zengin bir dövüşçüyle karşılaşan Rocky'nin düşük eğitim seviyesi ya da sosyo-ekonomik statüsü onun önünde bir engel teşkil etmemiştir. Bu gibi filmler, toplumun her kesiminden insanın bireysel çaba ile kendi rüyalarına ulaşabileceklerini ima etmektedir. Başarıyı arzulayan bireylerin tek ihtiyaçları olan şey yılmadan mücadele etmek olarak temsil edilir. Oysa bireylerin başarısını etkileyen birçok etmen vardır. Eğitim seviyesi ve kaliteli eğitim olanaklarına ulaşım imkanı, içinde yetişilen aile ve çevrenin başarıya etkisi, devlet tarafından sağlanan sosyal imkanlar, ırkın ve toplumsal cinsiyet kalıplarının sağladığı avantaj/dezavantaj gibi çok daha karmaşık süreçler bu etmenlerden bazılarıdır. Fakat spor filmlerinde tüm bu etmenlerin başarı üzerindeki etkisi görmezden gelinir. Başarısızlığın sebepleri bireylerde aranır. Böylece, sistemden kaynaklanan problemlere çözüm üretilmediği gibi, sorunların üzeri de kapatılarak bireylerin uyku halinde kalması, kendilerini olumsuz etkileyen süreçleri sorgulamaması amaçlanır.

İdeolojik yapıya sahip olan spor filmleri, sporu tüm olumsuzlukların üstesinden gelmek için yeterli bir araç gibi göstermektedir. Kültür endüstrisinin bir aracı olarak işlev gören spor filmleri, içerdikleri başarı hikayeleri ve problemlere önerdikleri hayali çözümlerle var olan sistemin sürekliliğini sağlar. Bu filmler ırkçılık, yoksulluk ve cinsiyetçilik gibi çeşitli problemler karşısında sporu bir çözüm yolu olarak sunar. Sportif başarı elde edildiğinde bu problemler kendiliğinden ortadan kalkmakta, bir müdahale gerektirmemektedir. *Rocky* filminde olduğu gibi, yoğun çaba ve mücadelelerin başarıyı getireceği, problemleri çözeceği iddiası hakimdir. Rocky'yi içinde bulunduğu zorlu koşullardan çıkaran, bireysel bir dönüşüm yaşa-

masına sebep olan ve arzu ettiği başarıyı elde etmesini sağlayan unsur, karakterin film boyunca gösterdiği önemli çaba ve arzudur. Gösterdiği çaba ile aşama aşama gelişim kaydeden Rocky, sonunda yepyeni bir insana dönüşerek şampiyonluk maçına çıkar. Fakat bu tür bir temsil biçimi, bireylerin içinde yaşadıkları olumsuz koşulları sorgulamadığı gibi, bireysel çaba ile aşılabilecek kolay engeller gibi gösterdiği için de sorunludur. Sistemden kaynaklanan geniş çaplı sorunların sorulanmaması ve bireysel çaba ile aşılabilecek bireysel problemlere indirgenmesi ancak var olan eşitsizlikleri meşrulaştırma ve yeniden üretme işlevi görecektir. Bu durum da tam olarak bu çalışmada bahsedilen Amerikan rüyası mitinin kutanmasının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Rocky filminin bir diğer sorunlu yanı da ırksal temsilleridir. Bu filmde siyahi karakterlerin hep orta ve üst sınıfta, beyazların ise daha alt sınıflarda temsil ediliyor oluşu gerçek hayatı yansıtmamaktadır. Bu temsil biçimi, filmin çekildiği ve ardından gelen Reagan döneminde gücü artan muhafazakâr kesimin siyahilerin elde ettikleri toplumsal haklara ve siyahilere yönelik sosyal yardım programlarına yönelik tepkisinin bir yansıması gibidir. Filmde yer alan beyazların muhtaç siyahilerin ise varlıklı temsili, muhafazakâr kesimin beyazların zorluklarla kazandıkları paraların tembel siyahilere aktarıldığını söyleyerek gösterdiği tepkiyi destekleyici bir resmetme biçimidir. Muhafazakâr kesim, siyahilerin elde ettikleri haklarla gittikçe artan bir şekilde iş gücüne katılabilme imkanı bulmalarını, beyazların işlerini ellerinden almak olarak görmektedir. *Rocky* filminde Apollo, Duke ve spiker kadın gibi profesyonel iş kollarında çalışan üst sınıf siyahilere karşı işçi konumundan ileri gidemeyen beyazların temsili bu görüşü onaylamaktadır.

Kadın karakterlerin *Rocky* filmindeki temsili de, dönemin yükselmekte olan muhafazakâr söylemiyle paralellik göstermektedir. 1960'lardan itibaren Yeni Hollywood filmleriyle birlikte ekranda görülen daha güçlü kadın temsilleri, *Rocky*

filminde yerini pasif ve muhtaç bir kadın imgesine bırakmıştır. 1970'li yıllarda güçlenen kadın hareketlerinin getirdiği bilinç ve artan şekilde profesyonel iş hayatına katılım, Rocky filmi- nin merkezinde yer alan kadın karakterleri etkilememiştir. Ka- dınların aile içi alanlarla sınırlanmasıyla, ekonomik ve politik alandaki güç pozisyonlarının erkeklere kalması amaçlanmış- tır.

Sonuç olarak keyifli ve heyecan verici bir izlek olan spor filmleri, Hollywood sinemasının tüm geleneksel anlatı kalıp- larına ve değerler sistemine uyan bir film türü olarak karşı- mıza çıkmaktadır. Tüm bu geleneksel yapının dışında spor filmlerinin en önemli özelliği, toplumsal eşitsizlikleri tazmin etmek amacıyla kullanılıyor olmasıdır. Bu filmlerde yer alan karakterler her ne kadar zor şartlar altında yaşasalar da ça- lışma etikleri, kazanma arzuları ve zorluklar karşısında yılma- malarıyla sıradan insanlardan ayrılarak başarıya ulaşırlar. Topluma örnek olan bu karakterlerin öyküleri, var olan gerçek problemlere hayali çözümler üretmekten ileri gidemez. Çünkü spor filmlerinde toplumsal problemler sadece yüzeysel bir so- runmuş gibi ifade edilir ve sportif başarıyla çözüme ulaştırılır. Bireysel mücadeleler, Amerikan rüyasına ulaşmanın tek yolu olarak sunulur. Hangi spor konu alınırsa alınsın, kültür en- düstrisinin diğer ürünlerinde de olduğu gibi, spor filmlerinde farklılık sadece dış kabuktur. Temel olarak verilen aynı me- sajdır. Gündelik hayatın problemlerine önerilen hayali çözümler, egemenlik ilişkilerinin korunmasına ve yeniden üretimine yaramaktadır. Spor filmleri gibi kültürel ürünler aracılığıyla gerçekleri çarpıtan ve boş zamanı işgal ederek kişilerin kendi- lerini geliştirmelerini engelleyen kültür endüstrisi, zorluklar içerisinde yaşayan kimselerin zihinlerini, yayıcılığını yaptığı yanlış bilinçle uyuşuk halde tutarak sisteme muhalif olma- rını engellemektedir.

8. BÖLÜM

KÜRESEL İLE YEREL ARASINDA AFRİKA TARİHİ FİLMLERİ

Muzaffer Musab Yılmaz¹

Özet

Bu çalışmanın amacı, Afrikalı yönetmenler tarafından 1980'li yıllarda gerçekleştirilen üç adet tarihi film üzerinden, sömürge karşıtı bir perspektifle başlayan kıta sinemasının tarihsel süreç içerisinde nasıl bir boyuta evrildiğini görmektir. Çalışmada öncelikle, tür filmlerinin üreticiler ile tüketiciler arasında bir müzakere alanı olma işlevi üzerinde durulmuş, ardından kıta sinemasının gelişim süreci ve onu bağımsızlaştırma çalışmaları ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Tamamıyla kıta kapsamında bir yapım, dağıtım ve gösterim ağının kurulamamasından dolayı Afrikalı sinemacılar, Avrupalı fon kurumlarına gün geçtikçe daha çok bağımlı hale gelmiş ve bu durum filmlerin anlatılarında da dönüşümlerin yaşanmasını beraberinde getirmiştir. 1960'larda başlayan, Afrika'ya has bir sinema dili ortaya koyma çalışmaları devam etse de, filmlerin Avrupa'da göreceklere ilgi de önemli bir kıstas haline gelmiştir. Bu çalışma da, kıta sinemasında yaşanan bu olguyu, 1980'li yıllarda çekilen üç adet tarihi film üzerinden incelemektedir. Bu filmler sırasıyla *Tanrının Armağanı* (Wend Kuuni, 1982), *Işık* (Yeelen, 1987) ve *Büyükanne* (Yaaba, 1989)'dir. Çalışmanın sonucunda, bu yıllarda çekilen tarihi tür filmlerinin, bir Afrika sinema estetiği oluşturma çabalarının ürünü olmalarının ya-

1- Hasan Kalyoncu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Araştırma Görevlisi.

nunda, Avrupalılar nezdinde göreceklere ilgiyi artırmak adına belirli oranda egzotikliği de içlerinde barındırdıkları görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Afrika Sineması, Avrupa Fonları, Tarihi Filmler, Tür Filmleri.

Giriş

Afrika, yaşadığı uzun soluklu sömürden dolayı dünya üzerinde sinemasal çalışmaların en geç başladığı kıta olmuştur. Kıta üzerinde Afrikalılar tarafından gerçekleştirilen ilk sinemasal çalışmalar, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan dekolonyal hareketler ile aynı döneme denk gelir. Afrika'da sinema, kıtanın gerçeklerinin sorgulandığı, fazlasıyla politik bir içeriğe sahip olarak doğar ve yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarının tamamında bağımsız olmak adına kurumsallaşma çalışmaları gerçekleşir. Fakat sahip olunan ekonomik zorluklar ve politik baskılar, bu çabaların kuvveden fiile çıkmasını engeller. Film üretimi gerçekleştirmek için devlet desteği ve potansiyel bir seyirci kitlesine sahip olmayan Afrikalı sinemacılar bundan dolayı yönlerini Avrupa'ya çevirirler. Avrupa ile kurulan ilişkiler, gerçekleştirilen filmlerin içeriklerini de önemli oranda belirler. Çalışma boyunca, Afrikalı sinemacıların Avrupalı fon kurumlarının destekleri ile gerçekleştirdikleri filmlerde kıtaya has bir sinemasal dil oluşturma çabalarını, filmlerinin Avrupa'da göreceği ilgiyi de hesaba katarak nasıl gerçekleştirdikleri incelenecektir. Bu olgu, hepsi de tarihsel tür filmi olan *Tanrının Armağanı* (Wend Kuuni, 1982), *Işık* (Yeelen, 1987) ve *Büyükanne* (Yaaba, 1989) filmleri üzerinden ele alınmıştır.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Yöntem

Çalışma boyunca, Afrikalı sinemacıların Avrupalı fon kurumları ile olan ilişkilerinde bir dönüm noktası olarak kabul edilebilecek 1980'li yıllarda kıta sinemasının nasıl bir yöne evrildiği sorusu, her biri tarihi bir tür filmi olan *Tanrının Armağanı* (Wend Kuuni, 1982), *Işık* (Yeelen, 1987) ve *Büyükanne* (Yaaba, 1989) filmleri üzerinden ele alınmıştır. Bu filmler, tür

filmlerinin bir müzakere alanı olma işlevleri üzerinden, Afrikalı sinemacıların kıta sinemasının hayat bulduğu 1960'lı yıllardan itibaren üzerinde durdukları yerel bir Afrika sinema estetiği oluşturma çabalarının devamı olup olmadıkları ile birlikte Avrupalıların bir Afrika filminden bekleyecekleri egzotikliği içlerinde barındırıp barındırmamaları bağlamında da analiz edilmişlerdir.

Kavramsal Çerçeve: Afrika ile Avrupa Arasındaki Kurulan Sinemasal İlişkinin Tür Filmleri Üzerinden Analizi

Tür filmleri, endüstriyel bir film üretim sistemi içerisinde üreticiler ile seyirciler arasında sağlanan bir müzakere alanı olarak kabul edilebilir. Bu filmler, biçim ve içerik özellikleri bakımından üreticiler kadar tüketicileri de maksimum düzeyde memnun edecek şekilde hayata geçirilirler. Tür filmleri üreticilere, hâlihazırda kabul edilmiş uyuşmalarca film yapma imkânı tanır ve üretimde getirdiği standartlaşma ile birlikte ekonomik düzeyde olumlu bir etki yaparlar. Tür filmleri ayrıca, kendilerine bağımlı seyirciler üretme ve onları muhafaza etme konusunda da başarılıdır (Chandler, 2018, s. 28). Tür sisteminin seyirciler için de birçok yararı vardır. Bu filmler, sahip oldukları etiketler ile seyircilerin izleyecekleri film üzerine ön bilgi sahibi olmasını sağlar ve onların olay örgüsünü daha kolay kavramasına yardımcı olurlar. Türün kurallarını bilen seyircilere bilişsel tatminler sunan bu filmler, empati ve gerçeklerden kaçma hazzı da verirler (Chandler, 2018, s. 35-36). Tür filmlerini, sinema endüstrisi içerisinde üreticiler ile tüketicilerin buluştukları ortak noktalar olarak kabul edebiliriz. Tür sistemi, üreticilerin maksimum düzeyde kâr elde etmesine olanak tanırken seyircilere de katarsis yaşama imkânı verir.

Afrikalı sinemacılar tarafından, Avrupalı fon kurumlarının

desteği ile gerçekleştirilen tür filmleri incelendiğinde, türsel üretimin müzakere alanı olma işlevinin yalnızca üreticiler ile tüketiciler arasında kurulan ilişki ile sınırlı olmadığı görülmektedir. Frankofon Afrika'da sinemacıların Avrupalı kurumlar (fon verenler, festivaller, televizyon kanalları) ile kurduğu ilişkiler sonucu ürettikleri filmler, iki kıta arasında sinemasal düzlemde nasıl bir müzakere alanı kurulduğunu gözler önüne sermektedir. Bu çalışma, tür sisteminde kurulan müşterek alan düşüncesinden hareketle, Frankofon Afrika sinemasının kendine has üretim sisteminin çözülüp Avrupa fon sistemine daha çok bağımlı hale geldiği 1980'li yıllar üzerinedir. Bu yıllarda Afrikalı yönetmenler gerçekleştirdikleri filmlerde, miras aldıkları Afrika sinema estetiği ile Avrupalı kurumları memnun edebilecekleri biçim ve içerik özelliklerini aynı oranda kullanmaya özen göstermişlerdir. Çalışma boyunca bu olgu, üç yönetmenin hepsi de sömürgecilik öncesi Afrika'da geçen üç filmi üzerinden ele alınacaktır. Böylece, belirli bir türde üretilen filmler üzerinden, türsel üretimin birbirinden farklı güçler arasında nasıl bir müzakere alanı işlevi gördüğü anlaşılmaya çalışılacaktır. Fakat öncelikle, Afrika sinemasının gelişim süreci ve Afrikalı yönetmenlerin Avrupalı kurumlar ile kurmuş olduğu ilişkilerin bilinmesi gerekmektedir.

Afrika ülkeleri, bağımsızlıklarını büyük oranda 1950'li ve 1960'lı yıllarda elde etmiştir (Gilbert & Reynolds, 2016, s. 552). Sahip oldukları bağımlı durum ile doğru orantılı bir şekilde, kıtada Afrikalılar tarafından gerçekleştirilen sinemasal çalışmalar da, dört başı mamur bir şekilde bağımsızlıkların elde edilmesi ile birlikte başlamıştır (Armes, 2006, s. 3). Bağımsızlıklarını elde eden Afrika ülkelerinde sinema kısa metrajlı kurmaca ve belgesel filmler ile başlasa da (Ukadine, 1994, s. 69-70), uzun metrajlı filmler için biraz daha beklenilmesi gerekiyordu. Sahraaltı Afrika'da çekilen ilk uzun metrajlı film, 1966 yılında *Siyah Kızım Biri* (La Noire de...) adıyla Senegalli Ousmane Sembene tarafından gerçekleştirilmişti (Schade, 2000, s. 900). Sem-

bené'in bu filmi, postkolonyal dönem Afrika'sında sinemanın nasıl bir boyutta varlık göstereceğinin de habercisiydi. Sömürge sonrası dönemde Senegalli bir hizmetçinin Fransız bir ailenin evinde yaşadığı yeni bağımlı durumu hikâyeleştiren film, Afrika'nın yaşadığı yeni sömürgeciliğe gerçekçi bir bakış getiriyordu. Frankofon Afrika ülkelerinde bu dönemde sömürgeciliği, adaletsizliği, ırkçılığı, gelenek ile modernizm çatışmasını tartışan birçok önemli yapıma imza atılmıştı (Hepkon, 2007, s. 178). Bu filmlere Senegalli Ousmane Sembene'in *La Noire de...* (1966)'den ayrı olarak *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971) ve *Xala* (1975) filmlerini, yine Senegalli Djibril Diop Mambéty'nin *Badou Boy* (1970) ve *Touki Bouki* (1973) filmlerini, Moritanyalı Med Hondo'nun *Soleil Ô* (1970) ve *Les Bicots-Nègres Vos Voisins* (1974) filmlerini, Tunuslu Ridha Behi'nin *Seuils Interdits* (1972) ve *Soleil des Hyènes* (1977) filmlerini, Etiyopyalı Haile Gerima'nın ise *Mirt Sost Shi Amit* (1976) filmini örnek gösterebiliriz.

Afrika'da sinemanın politik bir bilinç uyandırma amacı ile ortaya çıkmasında birbirinden farklı etkenler rol oynar. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Afrikalıların kendi kaderlerini tayin etme bilinci gün geçtikçe artar (Gilbert & Reynolds, 2016, s. 545). Bu da 1950 ve 1960'lı yıllarda elde edilecek bağımsızlıkların önünü açar. Dönemin politik atmosferinde, ABD ve Sovyetler Birliği merkezli güç bloklarına ait olmayan ülkeler, Bağlantısızlar Hareketi adıyla farklı bir blok oluşturur (Erus, 2007, s. 20-21). Bağlantısızlar Hareketi, Güney Amerika, Afrika ve Asya'da bağımsızlıklarını yeni elde eden ülkelerin herhangi bir güç merkezine bağlı olmadan da varlık gösterebilecekleri mesajını verir. Afrika'da sinemanın politik bir düzlemde hayat bulmasında, dönemin Üçüncü Sinema düşüncesinin de rolü vardır. 1968 yılında Arjantinli Fernando Solanas ve Octavio Getino tarafından kuramsallaştırılan Üçüncü Sinema hareketi, sinemanın devrimci mücadelede etkili bir şekilde kullanılması gerektiği mesajını vermekteydi (Erus, 2007,

s. 28). Bu bağlamda Afrika sineması da kıtanın dününe ve bugününe şekil veren güçleri tanıma ve yorumlama çabası içine girmişti (Hepkon, 2007, s. 178). Ayrıca, Mısır ve Güney Afrika'yı dışarıda tuttuğumuzda, Afrika'da sinema geleneğine sahip herhangi bir ülke yoktu (Brahimi, 1997, s. 65). Bir popüler anlatı sineması geleneğine sahip olmayan Afrika'da sinema, dünya üzerindeki diğer ülkelere kıyasla çok geç bir tarihte başlayabilmişti. Bu nedenlerden dolayı dönemin ruhu, yeni doğan sinemanın politik bir arka plana sahip olmasını sağlamıştı.

Afrika'da sinemanın politik bir düzlemde hayat bulmasında, Panafrikan Sinemacılar Federasyonu (FEPACI)'nın önemli bir yeri vardır.² Afrika Birliği idealini sinemasal alanda da gerçekleştirmek amacıyla 1969'da Cezayir'de temelleri atılan FEPACI, Afrikalı sinemacıların öz bilince sahip eserler ortaya koymasını amaçlamış, bu doğrultuda Afrikalı hükümetler üzerinde lobi faaliyetlerinde bulunmuştur. Sinemacıları politik filmler yapmaları konusunda cesaretlendiren FEPACI, bir Afrika sinema estetiği oluşturmayı hedeflemiştir (Hepkon, 2007, s. 179). Bağımsızlıklar sonrasında Afrika sinemasının politik bir içeriğe sahip olmasında başı çeken FEPACI, 1975 yılında yayınladığı manifesto ile Afrika sinemasının üçüncü dünyacı bir doğaya sahip olması gerektiğini belirtmiştir (Şaul, 2010, s. 142). Bu manifestoda Batı'nın sinema aracılığıyla kültürel bir hegemonya kurduğu ve Afrikalıları kendi özlerine yabancılaştırdığı üzerinde durulmuş, bunun üstesinden gelmek için de Afrikalıların öz bilince sahip bir şekilde film üretimi gerçekleştirmeleri gerektiği mesajı verilmiştir. Afrika sinemasının bil-

2- Afrika'da sinema her ne kadar politik bir düzlemde hayat bulsa da politik bağlamın dışında duran örneklerle de rastlanmaktadır. Bu yapımlara Desiré Ecaré'nin şiirsel yapımı *Bir Sürgün için Konçerto* (Concerto pour un exil, 1967), Bassori Timité'nin psikanalitik ve gerçeküstü yapımı *Bıçaklı Kadın* (La Femme au Couteau, 1969), Moustapha Alassane'ın zorla evlendirme ve yıkıcı modernite üzerine olan *Kadın, Araba, Villa, Para* (FVVA: Femme, Voiture, Villa, Argent, 1972) filmlerini örnek gösterebiliriz (Şaul, 2010, s. 142).

gilendirici ve bilinçlendirici bir misyona sahip olması gerektiği belirtilmiş, bu minvalde Afrikalı sinemacıların birbirleriyle yardımlaşması ile birlikte Afrikalı hükümetlerin de sinemaya gerekli yatırımı yapmaları gerektiği dile getirilmiştir (MacKenzie, 2014, s. 296-298). FEPACI bu amaç doğrultusunda, Afrika sinemasını güçlendirmek adına çalışmalara başlar. 1976 yılında Sahraaltı Afrika'nın ilk sinema okulu INAFEC açılır. 1979 yılında kıtada üretilen filmlerin dağıtımı için CIDC (Sinema Dağıtımı için Afrika Ülkeleri Arasında Konsorsiyum), üretimi için de CIDC'e paralel bir kuruluş olan CIPROFILM (Film Üretimi için Afrika Ülkeleri Arasında Konsorsiyum) faaliyetlerine başlar (Armes, 2006, s. 49). Büyük umutlarla hayata geçirilse de CIDC, ekonomik yetersizlikler sonucu faaliyetlerini 1984 yılında sonlandırır (Şaul, 2010, s. 143). INAFEC de 1986 yılında kapanır (Armes, 2006, s. 49). 1983 yılına gelindiğinde FEPACI de işlevsiz bir kurum haline gelmiştir. Aynı yıl Burkina Faso devlet başkanı Thomas Sankara, kuruluşun merkezini ülkesinin başkenti Ouagadougou'ya taşır ve onun faaliyetlerine yeniden başlamasını sağlar. Kurum her ne kadar faaliyetlerine kıta düzeyinde devam etmeye çalışsa da başarılı olamaz ve çalışmalarını Burkina Faso özelinde sürdürür (Şaul, 2010, s. 142-144). Bağımsızlıklarını elde eden Afrika ülkelerinde sinema, dönemin Üçüncü Dünya hareketine uygun bir şekilde politik bir düzlemde hayat bulsa da, zaman içerisinde bu çabalar sonuçsuz kalır ve bağımsız bir Afrika sineması oluşturma çalışmaları kuvveden fiile çıkamaz.

Bağımsızlıklar kazanıldıktan sonra Panafrikanist bir ruh ile kıta kapsamında faaliyet gösterecek bir yapım, dağıtım ve gösterim ağı inşa edilmeye çalışılsa da, politik sansür ve genel ekonomik zorluklar bu çabaları sonuçsuz bırakır. Kıta kapsamında varlık gösterecek bir sinemasal üretim ağının kurulamaması, Afrikalı sinemacıların yönlerini Avrupa'ya çevirmelerini sağlar (Jorholt, 2007, s. 198). Afrika'ya yönelik Avrupa kaynaklı sinemasal destekler çok farklı boyutlarda varlık gös-

terir. Fransa özelinde Avrupa ülkeleri, eski sömürgeleri ile ilişkilerini kültürel düzlemde devam ettirmeye özen göstermiş, bu minvalde sinemasal destekler vermeyi de bir devlet politikası haline getirmişlerdir (Armes, 2008, s. 25; Halle, 2010, s. 305-306; Elsaesser, 2005, s. 503).

Avrupalı özel ve kamu kuruluşlarından destek gören Afrikalı sinemacıların bu yardımlar ile birlikte finansman sorunları büyük oranda ortadan kalkmış, işinde mahir teknik ekipler ile çalışma imkânına sahip olmanın yanında postprodüksiyon işlemlerini de yurtdışında, daha profesyonel bir ortamda gerçekleştirebilme imkânına sahip olmuşlardır (Carter, 2009, s. 203). Afrika içinde gelişkin bir dağıtım ağı olmamasından dolayı Avrupa ile ortak yapım olarak gerçekleştirilen filmler, küresel festival ağına daha kolay dâhil olabiliyordu (Jorholt, 2007, s. 198). Filmlerini bu festivallerde gösteren Afrikalı sinemacılar kazandıkları ödüller ile bir sonraki filmleri için finansman sağlayabiliyor, film yapımcıları ile tanışabiliyor, yeni marketlere dâhil olabiliyor ve filmlerini daha geniş bir seyirci kitlesine sunabiliyorlardı (Magombe, 1997, s. 672). Avrupa'da faaliyet gösteren televizyon kanalları da Afrikalı sinemacılar için önemli bir destekçi konumundaydı (Martin, 2007, s. 223).

Afrika filmlerini yayınlayan bu kanallar kıtadan yönetmenlerle ortak yapımlara da imza atıyordu. Ayrıca, bu kanallar Afrikalı sinemacılara kendi yayın politikaları uyarınca filmler de ısmarlıyordu (Amarger, 1996, s. 67). Avrupa, Afrikalı sinemacılara destekler vermenin yanında birçok Afrikalı sinemacıya da ev sahipliği yapmaktadır. Afrikalı sinemacılar, kıtalarındaki sinema eğitiminin yetersiz olmasından dolayı çoğunlukla Avrupa'da eğitim görürler (Magombe, 1997, s. 671). Sinema eğitimlerinden ayrı olarak, Afrikalı sinemacıların önemli bir kısmı hayatlarını Avrupa'da sürdürmeyi tercih eder (Armes, 2006, s. 145). Görüldüğü gibi, kıtasal boyutta bir yapım, dağıtım ve gösterim ağı oluşturmamayan Afrikalı sinemacılar için

Avrupa, çok farklı boyutlarda gerçekleştirdiği yardımlar ile önemli bir destekçi haline gelmiştir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Afrika bağlamında bir yapım, dağıtım ve gösterim ağı kurma çalışmaları 1980'li yıllarda büyük oranda başarısız olur. Bununla birlikte, kıtaya doğru gerçekleşen desteklerde, özellikle François Mitterand'ın Fransa devlet başkanı olmasının ardından önemli bir artış gözlenir. Mitterand'ın sosyalist hükümeti her ne kadar kıta sinemasının Panafrikanist kurumlarına destek verme motivasyonuna sahip olsa ve *Finye* (Souleymane Cissé, 1982) gibi belirli oranda eleştirel özellikleri ile ön plana çıkan filmleri desteklemeyi tercih etse de (Shaka, 1994, s. 260) 1980'li yıllar, önceki iki on yıla göre filmlerdeki politik içeriklerde önemli oranda çözümler yaşandığı bir dönem olur. Bu dönemde gerçekleştirilen filmler arasında sözlü kültürden beslenen ve hikâyesi kolonyal dönem öncesi Afrika'da geçen yapımlar da önemli bir yer tutar. Bu türden tarihi filmlerin üretilmesinde yönetmenlerin yeni bir sinema dili oluşturma, sansürden kaçma ve güncel sorunlara tarihten gelen çözümler sunma gibi motivasyonları etkili olur. Ayrıca bu türden yapımlar, sundukları Afrika imajı ile Avrupa festivallerinde ödüller alır, geniş bir dağıtım ağına girmeyi başarırlar (Armes, 2006, s. 122-123). Tarihi tür filmleri, Afrikalı sinemacıların yerel bir sinema dili oluşturma girişimlerinde önemli bir merhaleyi temsil eder. Yönetmenler bu filmlerde geleneksel griot kültüründen beslenir, böylelikle kendi kökenlerine inme fırsatı yakalarlar. Bu filmler ayrıca, sömürge öncesinde geçtikleri için Avrupa karşıtı bir doğaya sahip değillerdir ve bu özellikleri onların Avrupa'da görecekları ilgiyi de artıran bir özellik olur. Bu filmlerin Avrupa'da ilgi görmelerinde, onların farklı türden bir biçim ve içeriğe sahip olmaları da etkili olmuştur. Biz de çalışmamızın bundan sonraki bölümünde, Afrika sinemasının gelişim süreci ve kıta sinemacılarının Avrupalı kurumlar ile kurduğu ilişkiyi dikkate alarak, 1980'li yıllarda kıtada üretilen üç adet tarihi filmi inceleyece-

ğiz. Tür sisteminde olduğunu kabul ettiğimiz, filmlerin sinema endüstrisi içerisinde birbirinden farklı güç sistemlerinin bir müzakere alanı olduğu düşüncesinden hareketle, onların aynı zamanda Afrika sinema estetiği arayışı içerisinde olan yapımlar olmanın yanında Avrupalı kurumların isteklerini de dikkate alan ve yapımın Avrupa'da göreceği ilgiyi de hesaba katan filmler olup olmadıklarını anlamaya çalışacağız. Bu filmler; Gaston Kaboré tarafından yönetilen *Tanrının Armağanı* (Wend Kuuni, 1982), Souleymane Cissé tarafından çekilen *Işık* (Yeelen, 1987) ve Idrissa Ouedraogo tarafından çekilen *Büyükanne* (Yaaba, 1989)'dir. Bu filmlerin üçü de 1980'li yıllarda Batı Afrika'da çekilmiştir ve Avrupa fonlarından destek almıştır. Öncelikle bu filmlerin içeriklerine odaklanacak, ardından onların Avrupa fonları, festivalleri ve Afrikalı yönetmenlerin kendi kıtalarına has bir sinema dili arayışı çabalarının kesişiminde bulunup bulunmadıklarını anlamaya çalışacağız.

Bulgular

Tanrının Armağanı (Wend Kuuni, 1982) Filminin Kısa Öyküsü ve Analizi

Tanrının Armağanı (Wend Kuuni), 1982 yılında Gaston Kaboré tarafından çekilmiştir. Kaboré, 1951 yılında Burkina Faso'nun Bobodioulasso şehrinde dünya gelir. Sinema eğitimi Paris'te bulunan Ecole Supérieure des Etudes Cinématographiques (ESEC)'te alan Kaboré, 1985 ile 1997 yılları arasında Panafrikan Sinemacılar Federasyonu (FEPACI)'nin genel sekreterliği görevini yürütür. 1980'li yıllarda Afrika sinemasında popüler bir tür olan tarihi filmlere imza atan yönetmen, 1997 yılında çektiği *Buud Yam* ile Ouagadougou Panafrikan Film ve Televizyon Festivali'nde En İyi Film Ödülü'nü kazanır (Armes, 2008, s. 80). *Tanrının Armağanı*, Mossi İmparatorluğu döneminde, Hristiyanlık, İslamiyet ve kolonyalizm öncesinde geçer. Geleneksel hikâyelerden beslenen yö-

netmen, Afrika'nın sözlü kültür mirasından yararlanır (Russell, 1998, s. 10). Filmin ilk sahnesinde, ölen kocasının ardından yeniden evlenmeyi reddeden bir kadın görürüz. Ardından gelen sahnede, çalılıkların arasında bir çocuk ölmek üzere iken bulunur ve en yakın yerleşim yerindeki bir aileye teslim edilir. Konuşma yetisine sahip olmayan çocuk, kendi durumunu insanlara anlatamaz. Çocuğu teslim alan aile, gerçek ailesi bulunamayınca onu evlat edinir, adını da Tanrının Armağanı (Wend Kuuni) koyar. Tanrının Armağanı, yalnızca Pongneré adında bir kız çocukları olan aile için artık ikinci bir evlat olmuştur. Pongneré annesinin işlerine yardım ederken Tanrının Armağanı da erkeklerin alanına giren işleri yapar. Köyde, geçinemeyen bir karı koca vardır. Bu çiftin sorunlarının temelinde, kocanın iktidarsızlığı yatmaktadır. Tanrının Armağanı bir gün, bu adamın kendisini bir ağaca astığını görür ve yaşadığı şok ile birlikte annesinin ölümünü de hatırlar. Tanrının Armağanı'nın annesi, kocası öldükten sonra yeni bir evlilik yapmayı kabul etmediği gerekçesiyle köylüler tarafından caddilikla suçlanmış ve köyden kovulmuştur. Oğlu ile köyden kaçarken de yolda vefat etmiştir. Tanrının Armağanı da yaşadığı bu şok ile uzun bir süre koşmuş, yoldan geçen birisi tarafından, ölmek üzere iken bulunacağı çalılıkların olduğu bölgeye gitmiştir.

Film, sömürgecilik öncesi Afrika'yı insanların güven ve boluk içerisinde yaşadığı bir yer olarak betimler. Film boyunca yer yer belgesel estetiği ile insanlar üretim ya da ticaret yaparken gösterilir. Film, Afrika'nın sözlü kültüründen beslenmektedir. Gaston Kabore bu filmin, Afrika'ya has bir sinema dili oluşturma çabalarının sonucu olduğunu belirtir. Yönetmen, Afrika sinemasının kendine has bir sinema dili inşa edebilmesi için kendi geleneklerinden beslenmesi gerektiğini dile getirir (Diawara, 1987, s. 36). Film de bu doğrultuda Sundiata efsanesinden yararlanır (Jorholt, Burkina Faso, 2007, s. 201). Sundiata, on üçüncü yüzyılda yaşamış ve Mali İmparatorluğu'nu

yönetmiş bir liderdir. Sundiata döneminde Mali çok güçlü ve zengin bir ülke haline gelmiş, topraklarını genişletmiş ve ticaret yollarına hâkim olmuştur (Walsh, 2003, s. 133).

Roy Armes, *Tanrının Armağanı* filminin belli bir oranda egzotik bir anlatıya sahip olduğunu ve evrensel kodlar ihtiva ettiğini dile getirir (Armes, 2006, s. 50). Bunun nedeni olarak, Manthia Diawara'nın üzerinde durduğu üzere, filmin ikisi geleneksel birisi modern olmak üzere üç anlatıyı içinde barındırmasını gösterebiliriz. Diawara'ya göre bu anlatılardan ilki kocanın kaybolmasıdır. Film, daha sonradan Tanrının Armağanı adını alacak çocuğun annesi ile başlar ve ona ancak filmin sonunda tekrar döner. Çocuğun babası kayıptır ve annesi bu durumun getirdiği zorluklar ile boğuşmaktadır. Filmdeki ikinci anlatı ise istenen erkek çocuktur. Çocuğu evlat edinen ailenin yalnızca bir adet kız çocuğu vardır. Erkek bir çocuğun evlat edinilmesi, aile içerisinde önemli bir boşluğu doldurur. Filmdeki üçüncü anlatı ise geleneksel mitlerde yer almamakta, yazılı kültürün gelişmesi ve filmler ile Afrika anlatılarında varlık göstermeye başlamaktadır. Bu da kadının özgürleşmesi üzerinedir. Filmde kadınlar geleneksel kodlara sahip olmayan kişiler olarak gösterilir. Çocuğun annesi, köydekiler tarafından cadılıkla suçlanmak ve köyden kovulmak pahasına yeni bir kişi ile evlenmez. Köyden bir kadın, kocasının iktidarsız olduğunu ileri sürer ve onunla birlikte yaşamayı reddeder. Bunun ardından kocası da intihar eder. Son olarak, Tanrının Armağanı'nın yeni ailesindeki kız kardeşi Pongneré de onu ev içi alanın dışına çıkarmamaya çalışan annesine sık sık karşı gelerek ormana, Tanrının Armağanı ile oynamaya gider (Diawara, 1987, s. 40-42). Görüldüğü gibi film, her ne kadar geleneksel hikâye anlatıcılığından beslense de, modern anlatılar da ihtiva eder ve bu yönüyle o, yalnızca geleneksel olanı günümüze taşıyan bir yapıda varlık göstermez. Filmin bunun haricinde, sömürge öncesi Afrika betimlemesi ile belirli bir oranda gerçeklikten uzaklaştığını iddia edebiliriz. Filmde Afrika, top-

raklarının son derece bereketli, insanların da fazlasıyla çalışkan ve iyi niyetli olduğu bir yer olarak betimlenir. Bu haliyle film, günümüzden geçmişe yapılan romantik bir bakış olarak da okunabilir.

Işık (Yeelen) Filminin Kısa Öyküsü ve Analizi

Işık (Yeelen) 1987 yılında Souleymane Cissé tarafından çekilir. Souleymane Cissé, 1940 yılında Mali'nin başkenti Bamako'da dünyaya gelir. Moskova'da bulunan Gerasimov Sinema Enstitüsü'nde sinema eğitimi alan Cissé, *Baara* ve *Finye* filmleri ile Ouagadougou Panafrikan Film ve Televizyon Festivali'nde iki kez En İyi Film Ödülü'nü kazanmıştır. İlk filmlerinde Mali'nin günlük hayatını gerçekçi bir şekilde betimleyen filmlere imza atan yönetmen, 1980'li yıllarda fantastik öğelerin ön planda olduğu yapımlara imza atmıştır (Armes, 2008, s. 54). *Işık*, hikâyesini Mali'nin pagan geleneklerinden alan bir filmidir (Armes, 2006, s. 127). Zamansız bir evrende geçen film, evrensel bir baba oğul çatışması üzerine temellenir (Jorholt, 2001, s. 112). Komo, bir Bambara pagan inancıdır. Filmsel zamanda Komo liderleri, sahip oldukları büyü yetenekleri ile dini üstünlüklerini yüzyıllar boyunca kötü yolda kullanmıştır. Kahramanımız Nianankoro'nun babası Soma da bu kişiler arasında yer alır. Nianankoro, babasının bu inancı kötü bir şekilde kullanmasından dolayı ona karşı gelir. Komo liderleri Soma'dan, itaatsiz oğlunu öldürmesini ister. Bunun üzerine Soumba oğlu ile birlikte, kocasının oğlunu öldürmemesi için kaçır. Fakat Soma, sahip olduğu büyü yetenekleri ile onları takip eder. Bu kovalamaca filmsel zamanda on yıl sürer. Bir noktadan sonra annesi Nianankoro'dan amcasının yanına gitmesini ister, kendisi de yardım eder umuduyla başka bir büyüünün yanına gider. Nianankoro, amcasının yanına giderken geçtiği Peul ülkesinde hırsız zannedilerek alıkonulsa da sahip olduğu büyü yetenekleri ile kurtulmayı başarır.

Bunun üzerine Peul kralı, Nianankoro'dan, düşman kabile ile olan savaşlarında kendilerine yardım etmesini ister, o da bu isteği kabul eder. Nianankoro, büyü yaparak düşman kabilenin askerlerini etkisiz hale getirir. Yoluna devam edecek kralın en genç karısına âşık olur ve onunla birlikte olur. Fakat yaptığı hatanın farkına vararak kraldan af diler. Kral da Nianankoro'yu affeder ve karısının artık onun himayesinde olduğunu söyler. Nianankoro karısı ile birlikte amcasının yanına gider ve ondan, babası ile olan çekişmesinde kendisine yardım edecek bir fetiş alır. Soma da oğlunu takip etmiştir ve baba ile oğul karşılaşır. Sahip oldukları fetişleri kendilerine karşı kullanan baba ile oğul hayatlarını kaybederler. Film, Nianankoro'nun, kendisinin ölümünden sonra doğan çocuğunun bir Komo putuna beyaz bir kuzu götürmesi ile son bulur. Bu sahne filmin başında da gösterilmiştir. Böylece film, çocuk üzerinden bir gelecek temsili yapar ve hayatın döngüselliğini vurgular.

Tanrı'nın Armağanı gibi *Işık* da Afrika sözlü kültüründen beslenir. Yönetmen, ait olduğu halk olan Bambara'nın geleneklerinden yararlanmanın kendisi için de fazlasıyla öğretici olduğunu belirtir (Armes, 2006, s. 127). Film, geleneksel bir anlatının sinemasal forma uyarlanması başarılı bir örneğidir. Geleneksel motifler, filmsel zamanda aksiyonu güçlendiren öğeler olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte film, tarihi bir anlatıdan daha fazlasını içinde barındırır. Suzanne H. Macrae, *Işık*'ın, her ne kadar Hristiyanlık ve İslamiyet öncesinde geçen bir hikâyeyi anlatsa da güncel değeri olan önemli sosyal ve politik meseleleri tartıştığını belirtir. Macrae'ya göre film, Bambara halkının seçkin bir ailesi olan Diarra'lar içerisinde yaşanan bir mücadeleyi anlatmaktadır. Bu aile, Segou Krallığı'nı on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla değin yönetmiştir ve özellikle N'Golo Diarra döneminde krallık Peul halkını ve Timbaktu'yu da sınırlarına dâhil etmiştir. Şâni geleneksel anlatılarda yaşatılan Diarra ailesinin Mali'nin politik

dünyasına etkisi, filmin çekildiği dönemde dahi devam etmektedir. Yönetmen de filmde, en üst toplumsal sınıf olan büyücülerin güçlerini kötüye kullanmaları üzerinden, Malili politikacıların yozlaşmışlığını gözler önüne serer. Filmde verilen mesaj da, geleneğin özünde yer alan güzel günlere dönmektir (Macrae, 1999, s. 127-128).

Işık, Batı ülkelerinde ilgi ile karşılanmış ve Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü kazanmıştır (Macrae, 1999, s. 127). Filmin Afrika dışında ilgi ile karşılanmasının nedeni olarak onun belirli bir oranda egzotik bir doğaya sahip olmasını gösterebiliriz. Erginleşme törenleri, büyüler, ayinler, putlar, hikmetli sözler söyleyen yaşlılar, tanrı krallar ve onların köleleri gibi öğelerle film, kıta dışından kişiler için yalnızca egzotik bir meta olarak tüketilebilecek bir ürün olabilmektedir.

Büyükanne (Yaaba, 1989) Filminin Kısa Öyküsü ve Analizi

Büyükanne (Yaaba), 1989 yılında Idrissa Ouédraogo tarafından çekilir. Ouédraogo, 1954 yılında Burkina Faso'nun Banfora şehrinde dünyaya gelmiştir (Cardullo, 2012, s. 244). Sinema eğitimini Burkina Faso'da bulunan Afrika Sinema Eğitimi Enstitüsü (INAFEC)'nde ve Paris'te bulunan Yüksek Sinema Enstitüsü (IDHEC)'nde alan yönetmen, köy filmleri ile uluslararası bir ün kazanmıştır (Armes, 2008, s. 105). *Büyükanne*, sömürgecilik öncesi Afrika'da geçen bir köy filmidir. Bununla birlikte film, coğrafi ve kültürel referanslarla birlikte evrensel bir hikâye anlatmaktadır. Filmin geçtiği köyün sakinleri taassup sahibi kişilerdir. Batıl inançlara sahip bu kişiler, cadı olarak kabul ettikleri Sana adındaki yaşlı bir kadına kötü davranmaktadır. On iki on üç yaşlarında olan Bila ve Nopoko adlı kuzenler ise ebeveynlerinin aksine Sana ile arkadaş olurlar ve ona *Yaaba* (Büyükanne) diye seslenirler. Günün birinde Nopoko, çaresi köylülerce bulunamayan bir hastalığa yakalanır.

Köylüler, Nopoko'yu iyileştirir umuduyla bir büyücüden yardım isterler. Büyücü, Sana köyden uzaklaştırılırsa Nopoko'nun da iyileşeceğini söyler. Bunun üzerine köylüler Sana'yı köyden kovarlar. Fakat Sana, Bila'ya söz verdiği üzere uzakta yaşayan bir şifacıdan Nopoko'ya iyi gelecek bir ilaç alarak köye döner. İlacı kullanan Nopoko tekrar sağlığına kavuşur. Nopoko'nun iyileştiğini gören köylüler büyücüyü köyden kovar, Sana'yı ise tekrar aralarına alırlar. Filmde Bila ve Nopoko ile birlikte, kocasından ilgi görmediği için Razougou adındaki sevgilisi ile birlikte kaçan Kouгри adındaki bir kadının da hikâyesi anlatılır. Bila, Kouгри Razougou ile kaçarken onu ayıplar. Sana ise onu yargılamanın doğru olmadığını, onun da kendine has sebeplerinin olabileceğini söyler. Böylelikle film, önyargılardan kurtulmak gerektiği mesajını vererek sonlanır.

Büyükanne, sömürgecilik öncesinde geçer ve bozulmamış bir Afrika betimlemesi yapar (Armes, 2006, s. 126). Geniş ovaları, ormanları ve akarsuları ile Afrika, önceki iki filmde de gördüğümüz gibi pastoral bir şekilde tasvir edilir. Bununla birlikte filmin hikâyesi evrensel kodlar üzerine şekillenir. Önyargı, iyilik, yardımlaşma, arkadaşlık, aşk gibi meseleleri tartışan film, ilk dönem Afrikalı yönetmenlerin tartıştığı güncel ve politik meselelere değinmez. MelissaThackway, filmin Fransa'da beğeni ile karşılanmasını da buna bağlar. Thackway, yönetmenin 1994 yılında çektiği ve Fransa'da yaşayan Afrikalıların entegrasyon sorunlarını tartıştığı *Cri du Coeur* filminin görmezden gelinmesine karşın *Büyükanne*'nin ilgi çekmesinide onun egzotik doğasına yorar (Thackway, 2003, s. 146). *Büyükanne*, toplumsal düzlemde yaşanan bir sorunun yine toplumsal bir uzlaşa ile çözülmesi üzerinedir. Bila ve Nopoko'nun cadı olmakla suçlanan yaşlı kadın ile kurdukları arkadaşlık köydeki barışa katkı sağlar. Toplumsal temelde yaşanan uzlaşının pastoral doğa görüntüleri ile birlikte verilmesi, filmin günümüzden geçmişe doğru yapılan romantik bir bakış olarak

okunmasını sağlar. Bu haliyle film, tarih ve kültürden beslenen bir yapıda olması dolayısıyla Afrika sinema estetiği arayışı içerisinde önemli bir yerde durmanın yanında Afrika dışından bir seyirci için sunduğu egzotik öğeler ile Avrupalı seyirciler için de albenili hale gelmektedir.

Sonuç

Sömürge sonrası Afrika'sında sinema, kıtanın sorunlarının tartışıldığı ve ulusal bir kimlik oluşturma çabalarının yansımalarının görüldüğü bir alan olmuştur. Ekonomik ve politik nedenlerden dolayı kıta kapsamında bir yapım, dağıtım ve gösterim ağı kurulamadığından, Afrikalı sinemacılar filmlerini finanse edebilmek için Avrupalı kurumlardan destek almayı önemli bir alternatif olarak görmüştür. Çoğu sinemacı, ulusal bir sinema dili inşa etme uğraşısını kıtanın öz kaynaklarından beslenmeyerek sürdürmüştür. Önemli sayıda Afrika filmi, Avrupa fonları ve teknik ekibi ile birlikte Avrupa festivalleri ve seyircisi için gerçekleştirilmeye başlamıştır. Kıta sinemasının yaşadığı bu dönüşümün daha da görünür olduğu 1980'li yıllarda, filmlerin anlatılarında da önemli değişimler meydana gelir. Kıta sinemasının ilk yıllarında Üçüncü Sinema estetiği uyarınca, sosyal ve politik meselelere doğrudan değinen filmler çoğunlukta iken, bu dönemde politik içerik tamamen görünmez olmasa da önemli oranda gizlenmeye başlamıştır. Anlatılar evrensel temalar etrafında şekillenmiş, filmlerin muhtemel izleyicileri olan küresel seyirciler de dikkate alınmıştır. Afrika'ya has bir sinema dili oluşturma uğraşısı boyut değiştirmiş, bu arayışta tarih ve kültür önemli bir kaynak olarak görülmüştür. Bu yıllarda çekilen tarihi tür filmleri, kıta sinemasının yaşadığı bu dönüşümü çok farklı boyutlarıyla anlamamıza olanak verir. Çalışma boyunca, *Tanrının Armağanı*, *Işık* ve *Büyükanne* filmleri üzerinden, kıta sinemasındaki bu mefhum anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu filmlerin üçü de sözlü

kültür ve mitlerden yararlanır. Afrika'nın kendine has geleneklerinin sinema ile buluşması, eşine az rastlanır filmlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Örneğin *Işık*, geleneksel anlatıların sinemasal bir biçim ile başarılı bir şekilde buluştuğu önemli bir filmidir. Bu filmler her ne kadar yerel kültürden beslenen bir sinema dili inşa etme uğraşlarının sonucu olsalar da, bazı yönleri ile geçmişin romantik bir yeniden üretimi olmaktan kurtulamamışlardır. Örneğin *Tanrının Armağanı* ve *Büyükanne* filmleri, sömürge öncesi Afrika'yı gerçeklikten uzaklaşmak pahasına bereketli toprakları, akarsuları ve çalışkan insanları ile birlikte gösterir. Bu filmlerde politik meseleler ancak mistifiye edilmiş bir şekilde görünürlük kazanır. Örneğin *Işık* filminde Mali'nin güncel meselelerine kaynağını tarihten alan göndermeler yapılır. Bu göndermeleri Malili ve genel olarak Afrikalı seyirciler anlasa da, kıta dışından seyirciler için film, fantastik olma özelliğini yitirmez. Çünkü metin, aynı zamanda birden fazla özelliği içinde barındırmaktadır. O hem küresel seyircilerin beğeneceği, yerel kültürden hareketle evrensel mesajlar verilen bir kahraman filmi olma özelliğini korurken, aynı zamanda politik bir içeriğe de sahip olabilmektedir. Tür filmlerinin bir uzlaşma alanı olması meselesi de kendisini burada gösterir. *Tanrının Armağanı*, *Işık* ve *Büyükanne* filmleri, Afrikalı sinemacıların oluşturmaya amaçladıkları yerel bir sinema dili inşa etme uğraşısının görünür olduğu metinler olmanın yanında, otantik bir Afrika imajı oluşturarak, küresel fon verenleri ve seyircileri de memnun edecek bir yapıda var olabilmektedirler.

Avrupa, sömürge döneminde sinemasal üretim gerçekleştirmelerine izin vermediği Afrikalılara sömürge sonrası dönemde fonlar vermeyi bir devlet politikası haline getirmiştir. Afrikalı sinemacıların film üretimlerinde önemli bir alternatif olarak gördüğü Avrupa fonları ve festivalleri, politik bir düzlemde doğan ve kıtanın postkolonyal sorunlarının tartışıldığı bir platform olarak kabul edilen sinemada kırılmalar yaşan-

masına sebep olmuştur. Özellikle Avrupa'ya karşı eleştirel bir söylem ihtiva etmeyen filmler, küresel düzlemde daha çok ses getirir, dağıtılır ve ödüller kazanır. Bunun, kaynağını belirli bir oryantalist bakıştan aldığını söyleyebiliriz. Batı, muhayyilesindeki Doğu algısına uyan yapımları, güncel sorunları tartışan ve kendisine karşı olumsuz bir söylem içeren yapımlara oranla daha çok desteklemiştir. Afrikalı sinemacılar da bununla doğru orantılı bir şekilde, filmlerini gerçekleştirirken, onların Batı'da görecekları ilgiyi de hesaba katmaya başlamıştır.

9. BÖLÜM

ŞEHRİN VE KÜLTÜRÜN BELLEĞİ OLARAK TÜRK SİNEMASINDA İSTANBUL

F. Neşe Kaplan¹

Özet

Bu çalışmada, sosyolojik bir perspektifle, Türk Sineması'nda İstanbul'un nasıl temsil edildiği incelenmiştir. Şehrin belleği, şehre ait insanın ve toplumun belleğini de ifade ettiği için sinemadaki İstanbul imgesinin nasıl bir algı oluşturduğunun incelenmesi gerekmektedir. Böylece bu çalışmanın temel amacı, sinema aracılığıyla nasıl bir İstanbul ve İstanbullu betimlendiğini araştırmak, sinemanın hem şehrin hem de toplumun belleğini nasıl yansıttığını tartışmak olmuştur. 1960'lerden günümüze Türkiye'de yaşanan toplumsal değişimin sinemada İstanbul üzerinden nasıl anlatıldığı genel olarak ortaya konulmaya çalışılmıştır. Bu genel perspektif çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır. Araştırma, tarihsel süreç içinde, Türk Sineması'nda öne çıkan; sosyal gerçekçi ve özgün sanat filmlerinin örnekleriyle sınırlandırılmıştır. Sinemada İstanbul'un estetik ve içerik düzlemde nasıl temsil edildiği sosyolojik bakış açısıyla irdelenmiş ve tartışmaya açılmıştır.

Anahtar Kelimeler: İstanbul, Bellek, Kültür/Kimlik, Toplumsal Değişim, Sinema.

1- Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, RTS Bölümü Öğretim Üyesi, Doç. Dr.

Giriş

Türk Sinemasında İstanbul, adeta Türkiye'nin toplumsal dönüşümünün bir yansıması ve belleği olarak en önemli mekandır. Osmanlı İmparatorluğu'nun mirası olan Türkiye Cumhuriyeti, özellikle 1923'den bugüne köklü değişimler yaşamıştır. 19. Yüzyılda başlayan modernleşme süreci, Cumhuriyetle birlikte hızlanmış ve İstanbul bu sürecin en yoğun olarak yaşandığı sembol bir şehir olmuştur. Geleneksel değerlerle modern/seküler değerlerin çelişkisinden kaynaklanan toplumsal sorunlar ve kültürel kırılmalar; edebiyata, şiire ve sinemaya konu olmuştur. Sinemada görsel imge güçlüdür ve sinema geniş kitlelere seslenebilen bir anlatım aracıdır. Türkiye'de 1950'li yıllarda başlayan sinemanın popülerleşme süreci, özellikle 1960-75 döneminde "Yeşilçam Sineması" olarak adlandırılan dönemde ivme kazanmış ve günümüze dek sinema toplumsal hayatta etkin bir rol almıştır. İmparatorluğun başkenti İstanbul, artık başkent olmasa bile; yaşanan kültürel dönüşümün, sınıf çelişkisinin, ideolojik çatışmaların, değer ve yaşam biçimi farklılığının, çok kültürlülüğün sembol mekanı ve sanatın başkenti İstanbul olmuştur. İstanbul'un maddi dokusunda meydana gelen değişim, şehrin manevi/tinsel yapısını da etkilemiştir ve İstanbul'un sinemadaki temsili bu değişimi okumak için mihenk taşı olmuştur. Bu şehrin belleği, adeta toplumsalın belleğinin de bir ifade aracıdır. İstanbul'un farklı yaşam alanlarının, doğal güzelliklerinin, geleneksel ve çağdaş mimarisinin, çok dilli ve çok kültürlü yapısının, farklı toplumsal katmanlarının ortak "sesi-teni ve ruhu" ise İstanbul'un belleğini oluşturmaktadır. İşte tam da bu noktada Sinemada İstanbul'un temsili önem arz etmektedir.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve:

Bellek, Kültür ve İstanbul'un Ruhü

Bu çalışmada “bellek” kavramı temel alınarak, Türk Sinemasının en önemli mekanı olan İstanbul'un sinemadaki temsilini incelemek amacıyla sosyolojik bir yöntem benimsenmiştir. Zira bir şehrin belleği, o şehre ait insanın ve toplumsalın da belleğine işaret eder. Şehrin belleği; sadece geçmişini görmeye, şimdiyi anlamaya ve geleceği öngörmeye değil, aynı zamanda bir kültürün anlam dünyasını bütünlüklü olarak kavramaya yönelik olanaklar içerir. Geleneksel-modern, yoksul-zengin, gecekondulu-şehirli, burjuva-işçi, eğitilmiş-eğitimsiz gibi toplumsal çelişkilerin en yoğun yaşandığı şehir olan İstanbul'un sinemadaki yansımaları; toplumsalın sorunlarını okumaya ve ruhunu hissetmeye olanak vermesi bakımından, çalışmanın veri tabanını oluşturmuştur. 1960'lerden günümüze, İstanbul'un değişimini ve çelişkilerini yansıtan örneklem filmlerle şehri okumaya geçmeden önce; “bellek- kültür-sanat ve İstanbul” üzerine genel bir kavramsal tartışma yapmak yerinde olacaktır.

Tarih, aynı zamanda bir hatırlama kültürüdür. Bellek, bir toplumun maddi ve manevi birikiminin depolanmasını ve acılarıyla ortaya çıkmış, unutulmaması gereken bilgilerin kalıcılığını sağlar. Geçmiş ile bugün arasında bağ kuran ve tecrübelerin sonraki nesillere aktarımıyla yaşamı anlaşılır kılan bellek; esasen “zaman-mekan” sınırlamasına bir karşı duruştur. Bu karşı duruş hatırlamakla mümkündür, hatırlamayı sağlayan ise sanattır. Sanatlar; hatıraların, geçmiş deneyimlerin, hayallerin, acıların ve zaferlerin, henüz gerçekleşmemiş düşlerin zamanda sabitlenmiş potansiyel alanıdır. Zira kişilerin benliklerini/kimliklerini oluşturan şey, ait oldukları geçmiş ve hatıralarıdır. Bugünü yorumlarken, geçmişin bilgisini kullanmak zorunda kalırız. Müzeler, anıtlar, kütüphaneler, sembol değerler, toplumsal ritüeller ortak bir kültür inşa etmede önemlidir.

Kentler, kültürel belleğin oluştuğu ve anıların biriktiği mekanlardır. Kentler, maddi-manevi değerlerin unutulmaktan kurtulup yaşadığı yerlerdir. Kültürün inşa sürecinde yüceltilenler ve unutturulanlar yanyanadır, tarih ve bellek seçimlerimizle oluşur. Yaşamın bütünlüklü olarak anlaşılması, gerekli bir anda geçmişin bilgisini hatırlamakla mümkündür. Sanatlar sembol dilini kullanarak geçmişin izini süren bellek taşıyıcılarıdır. Teknoloji herşeyin çoğaltılıp depolanmasına olanak vermekle birlikte, değersiz hale de getirebilmektedir. Sanat yapıtının tüketim nesnesi haline gelmemesi, egemen ideolojiye hizmet etmemesi, sahte bir bellek üretmemesi için, konusu olan insanı şimdiki “zaman-mekan” sınırlarını aşarak yorumlaması gerekmektedir. Böylece sanat yapıtı, hem bir şehrin hem de o şehre ait insanın hikayesini, “geçmiş-şimdi ve gelecek öngörüsü” içinde çoğul bir zaman algısı üreterek anlatabilir (Pösteki, 2017a:13-14). Şehrin ve insanın ruhunu anlamak, o şehrin/insanın anlam dünyasını oluşturan unsurları görmeyi, hatırlamayı ve algılamayı gerektirir.

Aristoteles Poetika’da taklit etme eğiliminin çocukluktan beri oluştuğunu ve bunun yaşama dair bilgilerine sürecinin bir parçası olduğunu belirtmiştir. İnsanlar maskeler ve taklitler aracılığıyla, oyuna başvurarak, başka kişiliklere bürünebilmekte ve yaşamın değiştirilemeyen yanlarını eleştirerek yaşama yeni bir boyut katabilmektedir. Sanat gerçeğin yeniden üretimi olarak; yaşama dair yeni bir bilgi, farklı bir boyut üretmektedir (İslamoğlu, 2017: 31-32). Oyun hem kişileri yaşamdan bir süreliğine ayırarak kaçış ve dinlenme alanı yaratabilmektedir, hem de oyuna özgü etkinlik ve yaratıcılık, yaşamın sürekliliğini bölerek mevcut kültüre müdahale edebilmektedir. Oyun genel olarak; yaşam enerjisindeki fazlalığı atmanın, doğuştan gelen taklit yeteneğinin, rahatlama ihtiyacının, yaşama hazırlığın ve hayatın ciddi sorunlarına ilişkin bakış açısı yaratmanın faaliyet alanı olarak değerlendirilebilir. Huizinga’ya göre oyun; özgür iradeyle yapılan, belirli bir

zaman-mekan sınırları içinde gerçekleşen, amacı ve kuralları olan, alışılmışın dışında olmak bilincini yaratan, günlük yaşamdan kaçışa ve rahatlatmaya olanak sağlayan, gönüllü bir etkinliktir. Oyun hayatın içine dahil olarak zamanla günlük yaşamın parçası haline gelebilmektedir. Oyunda mekanın önemi büyüktür çünkü oyun yaşamın sıradanlığından çıkarak kendi düzenini yaratmaktadır. Oyun, yarattığı düzenin kendisidir. Yaşamın karışıklığı ve aksaklıkları arasında, geçici bir düzen yaratan oyun, kendi mekanını da yaratmış olmaktadır (İslamoğlu, 2017: 40-41). Oyun aracılığıyla yaşamı anlama ve zorluklar karşısında mücadele etme çabasının izlerini; kutsal törenlerde, gelenekselleşmiş ritüellerde, karnavallarda görmek mümkündür. Günümüzde ise, müzikli-danslı gösteri sanatlarından, tiyatro ve sinemaya kadar birçok sanat, yine kendi oyun düzenini kurarak hayatı anlamaya çalışmaktadır. İşte bir yaşam alanı olarak İstanbul'un insanı ile birlikte sinemadaki temsili de, İstanbul'a dair yeni bir şey söylemek ve İstanbul'u anlamak içindir.

Birey için aidiyet çok önemlidir ve bellek toplumsal bir olgudur. Belleğin varlığının önkoşulu hatırlamadır ve belleğin tutunduğu bir yer, bir mekan olmalıdır. Bir aileye, bir bölgeye, bir şehre, bir vatana aidiyet duygusu bireylere güven verir ve toplumsal hafızayı oluşturur. İnsan hatırlamalarla kendini gerçekleştirir. Nesnelerin, mekanların, anıtların, şehirlerin algılanması ve hatırlanması, bireysel olmaktan ziyade toplumsaldır. Bir şehre ait mimari, anıtlar, doğal güzellikler, mekanlar; bireylerin o şehre aidiyet duymalarında ve kimlik edinmelerinde önemlidir. Belleğin oluşumunda; mimari yapıların, mekanın, mekanı oluşturan tüm unsurların rolü olmakla birlikte, belleğin tazelenmesinde sanatın da işlevi vardır. Yazının, müziğin ve elbette görsel sanatların hatırlamada ve toplumsal hafızayı oluşturmada etkin bir rolü vardır (Faigov, 2017: 69-70).

Mimari eserlerin, anıtların, mezarların, heykellerin, bir şehre ait simgeleşmiş her nesne ve yerin toplumun ortak hafızasında yeri vardır. Toplumsal belleğin abideleri kuşaktan kuşağa bilgi aktararak aidiyet duygusunu güçlendirirler. Bir şehre ait anıtsal yapılar, abideler, tarihi ve çağdaş yapılar simgesel anlamlara sahiptir ve toplumsallaşmışlardır. Toplumsallaşmayı sağlayan mihenk taşı ise insandır, çünkü hatırlayan ve nesnelerin simgesel anlamını hisseden/yaşayan toplumun kendisidir (Faigov,2017: 72-73). Bu bağlamda İstanbul’u yaşayan ve hisseden insan için, İstanbul’un varlığından söz etmek mümkündür. İstanbul’un toplumsal bellek abideleri ve simge yerleri elbette çok sayıdadır. Ancak bunlardan en önemlilerini şöyle sıralayabiliriz: Ayasofya Müzesi, Ayairini Müzesi, Topkapı Sarayı, Sultan Ahmet Camisi, Süleymaniye Camisi, Kapalı Çarşı, Beyazıt Meydanı, Taksim Meydanı, Pera Semti, tarihi surları, Kız Kulesi, Galata Kulesi, Adalar, Boğaziçi, Çınar Ağaçları, Haliç, tarihi hayrat çeşmeleri, Vapurlar, Galata Mevl-evihanesi, çağdaş yapılar olan “plazalar-köprüler-kuleler”, “tarihi-geleneksel” mahalleler ve modern yaşam alanları ile gecekondular. Hatırlamanın en iyi aracı, bir şehre ait sembol anıtların ve mekanların yok olmaması ve kuşaklar arası iletişime olanak vermesidir. Bir şehrin dokusu, o şehre ait insanın ve ülkesinin de anlam dünyasını hissetmeye olanak verir. Şehirler bir halkın ve bir ülkenin simgesine dönüşebilir.

“Yeni ülkeler bulamayacaksın, başka denizler bulamayacaksın... Bu kent peşini bırakmayacak” (Kavafis’ten aktaran Ertürk, 2017: 85).

Mekan farklı disiplinlerin farklı açılardan yorumladığı karmaşık bir kavramdır. Psikologlar şehri sosyal içeriği ile ele alırken, mimarlar ve kent planlayıcıları somut unsurları ile ele alırlar. Farklı alanların açıklamaları, şehre ilişkin bütüncül, tamamlayıcı bir anlam düzlemi ortaya koyar. Genel anlamda mekan; insanda aidiyet duygusu yaratan, insanın eylemlerine

sahne olan, insanı kuşatan yatay ve düşey nesneler kompozisyonunun sınırlandırılmış bir bütünüdür. Mekanla kurulan bağ, mekanı tanıdık, anlamlı bir yere dönüştürür. Bu açıdan şehirle kurulan ilişki; hayata tutunmanın, dünyayı anlamlandırmanın ve şehirle var olmanın bir yoludur. Bir şehrin zaman içinde biriktirdiği şeylerin bütünü, şehrin anlam dünyasını / ruhunu oluşturur. Şehirlerin de bir kimliği vardır. Şehrin kimliğini oluşturan ise, hem içinde yaşayan insandır ve insanların eylemleridir, hem de şehrin tarihi ve biriktirdiği anılarıdır. Bir yaşam mekanı olan şehirler; aynı zamanda insanlık mirası, bilgi deposu ve bellek niteliğindedir. Freud ve Bergson'a göre bireysel bellek, sosyal ve fiziksel çevre içinde oluşan kolektif bir üretilimdir. Assmann ise; 'kültürel bellek, mimetik bellek, iletişimsel bellek ve nesneler belleği' şeklinde 4 bellek boyutundan söz eder. Nesnelerin belleği, insanı çevreleyen herşeyin; eşyalar, evler, sokaklar, ağaçlar, yollar, şehirler gibi öğelerin belleğini ifade eder. Çünkü tüm bu nesneler ve şehir, geçmiş hatırlatır, insanla iletişime girer ve insanın yansımasıdır. Bu bağlamda şehirlerin belleği, şehre ait insanın belleğini de taşır. Şehirler, kültürel çeşitliliğin ve etkinliğin yoğun olduğu, sanat faaliyetlerine geniş olanak veren, büyük bir sergi alanı gibidir. Şehirler, yaşamın bedeni gibidir; yaşamın sahne aldığı yerdir, yaşamın oyun alanıdır. İnsanlar yaşadıkları yerlerde kendi hikayelerini üretirler, bu açıdan şehirler, resmi olmayan mitlerin yaratıldığı yerlerdir. Pallasma'ya göre; anlamlı mimari, anlamlı şehir ve her türlü anlamlı sanat, 'kendimizi bedenli ve tinsel tam varlıklar olarak deneyimlememizi sağlar' Modern şehir insanı için çevresindeki herşeyi algılayıp anlamlandırması zordur. Birey ile şehir arasında bir ilişki ve iletişim kurulmasında sanatın da işlevi önemlidir. Şehirler onu var eden mimarisi, doğası ve insanıyla bir bütün olarak iletişim içindedir. Bireylerin iletişim kurduğu ve deneyimlediği şehirler, anlamlı ve özgün olabileceklerdir. Bir mekana bağlılık, aidiyet duygusuyla ve kökleşmiş olmakla ilişkilidir.

Kişiler mekandan, mekan kişilerden etkilenir ve böylece ait olma hissiyle birlikte kimlik oluşur. Şehir, aynı zamanda kişiler için bir ev, özel bir mekan, vatan, hatta mabet yeridir. Marquez'in Yüzyıllık Yalnızlık kitabında bahsettiği gibi şehir, bazen de ölülerimizin gömüldüğü topraklardır(Ertürk, 2017: 86-93). Nitekim dünyaca ünlü Türk şair Nazım Hikmet için İstanbul; hasret duyulan bir vatan, bir doğa, bir insan ve bir mabet gibidir. Nazım Hikmet Mavi Liman adlı eserinde İstanbul'u; "çınarlı, kubbeli, mavi bir liman" şeklinde betimlemektedir.

Türk edebiyatının en önemli yazarlarından olan Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir* adlı eserinde, anlattığı beş şehrin kültürünü, insanını, yaşantısını, tarihini aktarabilmiştir. Eserinin yarısına yakını İstanbul'a ayıran Tanpınar, böylece şehirlerin ve İstanbul'un ruhunu sezebilmiş ve şehrin ruhuna ilişkin bilgi verebilmiştir. Türk edebiyatında ve şiirinde birçok yazarın başkenti olan İstanbul, Tanpınar için de başkenttir. İstanbul imparatorluklara başkentlik yapmıştır ve daha önceki adını Bizans imparatoru Konstantin'den almıştır. Konstantinopolis, bugünkü adıyla İstanbul, farklı kültürlere ve dinlere ev sahipliği yapmış, medeniyetlerin buluştuğu bir bellek mekanı olmuştur. İstanbul'un belleğini okumak, tüm bu bileşenlerin izini sürmeyi gerektirir. Şehir, başlı başına bir varlıktır ve kültürel değerler bütünüdür. Şehrin imgesi içimizde yaşayan bir şeydir. Belleğimizde yer alan şehre ait her mekan, farklı bir sahne gibidir ve yaşamımız o sahnelerde gerçekleşir. Bu nedenle insanın ne kendi geçmişinden ne de ait olduğu şehrin geçmişinden vazgeçmesi mümkün değildir. Şehirler de insanlar gibi kendi geçmişlerine aittir, şehrin kimliği daima anılarla beslenir (Ertürk, 2017: 104-106-118).

Piyanist-besteci Tuluyhan Uğurlu'nun eserlerinde İstanbul çok kültürlü, sofistike bir şehirdir. Sanatçı adeta, şehrin bednine dokunmaya ve ruhuyla konuşmaya çalışmaktadır.

Sanatçının kompozisyonlarında İstanbul; “kaldırımları ve kuleleriyle, kubbeleri ve çınarlarıyla, ara sokakları ve tarihsel kişilikleriyle, kütüphaneleri ve yedi rengiyle bizimle konuşan eşi benzersiz bir öznedir. Dayanağı tarihsel olan bir bellektir... Çünkü İstanbul, aslında bütün iklimlerin sırlarını içinde saklayan bir Akdeniz kenti, bir uygarlıklar limanıdır” (Kaplan, 2012: 360-361). Nitekim Uğurlu’nun İstanbul Kanatlarının Altında adlı albümü, aynı adlı filmin (Mustafa Altıoklar, 1996) müziği olarak İstanbul’u anlatmaktadır.

İstanbul’u anlamak, aynı zamanda orada yaşayan insanların kültür dilini çözmeyi gerektirir. Gönüllü-karşılıksız yardımlaşma, tevazu, hoşgörü, gösterişsizlik, doğaya saygı, selvi ve çınar ağaçları, ezan sesi, camiler, anıtlar, surlar, hanlar, hammamlar, hayır çeşmeleri ve mahalle kültürü gibi kavramlar; İstanbul’un ruhunu tanımak için anlaşılması gereken kültürel miraslardır. Şehrin ait olduğu medeniyetin ruhunu yaşatan, aslında şehirde yaşayanların ruhuna sinmiş kavramlardır. Bu nedenle şehrin anlam dünyasını açıklayan kavramların, kelimelerin, dilin yok olmaması gerekir. Şehir sadece nesneler bütünü değil, nesnelere yüklediğimiz anlam bütünüdür. Şehrin ruhu; şehrin dokusunu, sesini, kimliğini hissetmekle ve böylece şehrin varlığını tanımakla anlam bulur (Büyükaslan, 2018: 12-25). Demircioğlu, Mor Trampet adlı kitabının Beş Kuruşluk Tokat başlıklı bölümünde, İstanbul’un yoğun kalabalığı içindeki insanın yalnızlığını anlatmaktadır. Bu yalnızlık sadece insanın değil, insanı çevreleyen nesnelerin, doğanın, şehrin tüm unsurlarının da yalnızlığıdır. Demircioğlu bu yalnızlığı ifade ederken; balıkçı barınakları, işsiz güçsüz takımı, romantik sevgililer, Kız Kulesi, Sarayburnu, Topkapı Sarayı, her akşam kızzıllaşan gökyüzü, sisli tarih ve ‘şehrin silüetine hançer gibi sokulmuş gökdelenler’ gibi imgeleri kullanarak bir İstanbul betimlemesi yapmıştır. Yalıtılmışlık duygusunu özellikle şu sözlerle ifade eder: “Bazen insan bir el tutmak istiyor, müthiş bir istekle... Özellikle kalabalık şehirlerin o bitmeyen hayhu-

yunda, büyük yalnızlıkların eşiğindeysen. Yollar, sinemalar, alış veriş merkezleri, otobüslerin içi dışı insandan geçilmezken. Kalabalıktan nefes alamadığın, kendinle kalmaya bile fırsatının olmadığı, ancak yalnız olduğunu artık hissetmeye başladığın zamanlarda” (Demircioğlu, 2018: 31).

İstanbul, fethedilişinden bu yana yüzlerce yıldır, Türk şii-
rinin, edebiyatının ve sinemasının en önemli mekanı olmuştur. Sanatlara başkentlik yapan İstanbul, 19. yüzyılda başlayan modernleşme süreciyle birlikte büyük değişimler yaşamıştır ve bu köklü değişimler sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. İstanbul’un gelenek ve modernlik arasındaki yeni görünümü, şehrin ruhunu etkilemiştir. Ahmet Hamdi Tanpınar’dan Yahya Kemal’e, Nazım Hikmet’ten Atilla İlhan, Necip Fazıl, Sezai Karakoç’a kadar birçok şair/edebiyatçı için İstanbul’un ruhunu ve şehrin geçmişle bağını anlamak, temel konudur (Çankaya, 2016: 87-117).

Arkaik kültür, arketipal imgeler aracılığıyla bugün de yaşamın içinde varlığını sürdürmektedir. Ve sinema, geçmişe ait sembolleri kullanarak, bugünü anlamamıza yardımcı olmaktadır. Görsel metinlerde ve sinemada kullanılan geçmişe/kolektif bilinçdışına ait imgeler, bilincin aktüel seçimlerini etkiler ve dönüştürürler (Kaplan: 2017: 1-3). Geçmiş dünyanın kültürel, coğrafi ve zihinsel topografyası; bugünün dünyasında izler bırakmıştır. İşte bu izleri sürmenin yolu, şehirlerin ve insanın zihnini/ruhunu anlamaya çalışan sanatla mümkündür. Bu noktada, çalışmamızın amacına uygun olarak, Türk Sineması’nda İstanbul’un temsiline ilişkin genel bir perspektif sunulacaktır.

Bulgular: Türk Sineması’nda İstanbul’un Temsili

1950’lerde başlayan ve 60-70 döneminde hızlanan sanayileşme, kentleşme ve göç ile İstanbul’un kültürel ve mekansal özellikleri değişmiştir. Bu yıllarda İstanbul, mutluluk vaad

eden masalsi bir şehirdir. Filmlerde alt orta sınıfın, geleneksel yaşam tarzı içinde, "apartmanlarda, gecekondularda" yaşadığı bir İstanbul betimlemesi vardır. Üst sınıflar ise, lüks villa ve yalılarda yaşamaktadır. Zenginlerin toplumsal konumu; modernliğin geçmişe ve geleneğe mesafeli duruşunu simgelemektedir. Gecelerin Ötesi (1960) Otobüs Yolcuları (1961), Bitmeyen Yol (1965), Gurbet Kuşları (1964), Karanlıkta Uyananlar (1964), Ah Güzel İstanbul (1966), Suçlular Aramızda (1964), Acı Hayat (1962) gibi filmler, Türk Sineması'nda sosyal gerçekçiliğin en önemli örnekleridir. Ayrıca bu filmler 1960'lı yıllarda İstanbul'un kültürel/mekansal olarak nasıl değiştiğini yansıtan en niteliksel filmler olmuştur (Çelik-Tezcan, 2017: 622).

Gurbet Kuşları filminde, Maraş'tan İstanbul'a göç eden 4 çocuklu bir ailenin dolandırılması ve bilinçsizliği nedeniyle Maraş'a geri dönüş hikayesi anlatılmıştır. İstanbul'u tanıtmak ve bilinçsizlik geri dönüşün en büyük nedenidir. Nitekim ailenin en küçük oğlu bilinçli bir üniversite öğrencisi olarak İstanbul'da kalan tek aile üyesidir. Bu filmde İstanbul, hem mekansal olarak (geleneksel/modern) ayrışan, hem de ahlaki değerler bakımından farklılaşan bir şehir olarak sunulmuştur (Kaplan, 2015: 191-194).

Türk Sineması'nın en ayırksı, en özgün yönetmenlerinden biri olan Metin Erksan'ın Suçlular Aramızda adlı filmi, burjuvazi yalısı ve gecekondulu mahallesi olarak iki ayrı çevreyi yansıtırken, farklı sınıflardan kahramanları da bir araya getirmiştir. Bu filmde "sahte gerdanlık", burjuvazinin sahte mutluluğunun sembolüdür (Kaplan, 2015: 140). İstanbul'un ruhunu anlatan en önemli filmlerden birisi, Atıf Yılmaz'ın Ah, Güzel İstanbul filmidir. Doğu-Batı ikilemi üzerine kurulan film, geleneksel ve modern yaşamı karşı karşıya getirir. Kentli, bohem, asil bir geçmişi olan Haşmet'in temsil ettiği İstanbul; eski yaşamdır: "aşk, dostluk, sadelik, tevazu, Klasik Türk Mü-

ziği" gibi değerlerdir. Ayşe ise artist olmak isteyen saf, eğitimsiz, taşralı bir genç kızdır. Popüler değerleri ve bilinçsiz taşralıyı sembolize eden Ayşe, İstanbul'un yeni yüzünün, klasik değerleri temsil eden Haşmet ise şehrin eski yüzünün temsilcisidir. İstanbul'un çarpık modernleşmesine uyum sağlayamayan seyyar fotoğrafçı Haşmet, İstanbul'un eskimeyen değerlerini ifade eder. Ve filmde gelenek galip gelmiştir. Ayşe'yi yanlıştan kurtaran Haşmet'in sembolize ettiği medeniyet kazanmıştır: Samimiyet, sadelik, tevazu, doğa sevgisi. Vapurları, boğazı, balıkçıları ile İstanbul eskimeyen bir güzeldir (Pösteki: 2017b: 182-186).

60'lı ve 70'li yıllarda "kentleşme ve gecekondu" olgusu, Türk Sineması'nda en çok İstanbul üzerinden anlatılmıştır. Toplumsal gerçekçi filmlerde, "geleneksel değerler ve dayanışma" şehre tutunmanın en doğru yolu olarak gösterilmiştir. Kapitalist gelişmenin hızlandığı bu dönemde İstanbul, burjuva sınıfı ile işçi sınıfının belirgin olarak ayrıştığı bir mekana dönüşmüştür. Sinemada bu sınıfsal ayrışma, yaşam alanlarının ve yaşam tarzlarının çelişkisi üzerinden verilmiştir (Kaplan, 2003: 155). 70'lerde şiddetlenen siyasal ve ekonomik krizler, toplumsal kutuplaşmaya ve ideolojik çatışmalara da neden olmuştur. Popüler sinema bu dönemde, arabesk türünü denemeye başlamıştır. Ayrıca güldürü filmleri ile cinsel içerikli filmler üreterek, izleyicisini oyalamıştır. 70'lerde az da olsa politik filmler ve toplumsal gerçekçi filmler de yapılmıştır. Türk Sineması'nın mihenk taşlarından birisi olan Lütfi Akad'ın "Gelin-Düğün-Diğet" üçlemesi, hem İstanbul'u hem göç olgusunu yansıtan önemli bir çalışmadır. *Gelin* (1973) filminde, kadın geleneksel aile düzenine başkaldırmıştır (Kaplan, 2003: 160/157). Filmde Yozgat'tan İstanbul'a gelen bir ailenin, gecekondu bölgesinde bakkal dükkanı işleterek "küçük burjuva" olma hevesi betimlenmektedir. Kapitalist düzene entegre olmaya çalışarak büyümeye çalışan ataerkil aile düzenine isyan eden, filmin kadın kahramanıdır. Meryem'in çocuğunun ölü-

müne neden olan bu sistem (sembolik olarak bakkal) Meryem tarafından yakılmıştır. Aileyi terk ederek bir fabrikada işçi olan Meryem, hem yeni bir kadın bilincini hem de İstanbul'un çalışan sınıflarını temsil etmektedir. Film, "gecekondular ve orta sınıfın yaşadığı konutlar" şeklinde bir mekansal zıtlık sergilemektedir.

1980'lerde dünyada ve Türkiye'de önemli değişimler olmuş, soğuk savaş bitmiş, ekonomik ve kültürel küreselleşme hızlanmıştır. Emeğe değil, sermayeye dayanan kentleşme politikası sonucu, şehirler metropole dönüşmüştür. Sermayenin hegemonyası şehirlerin ruhunu da etkilemiştir. Bu dönemde daha ziyade, 1980 darbesinin toplumsal etkilerini anlatan politik filmler, kadın filmleri ve göç konulu filmler yapılmıştır. Popüler sinema ise göçmenlerin İstanbul'daki düş kırıklığını anlatan "arabesk filmler" üreterek, kitlesini avutmuştur. Bu filmler, arabesk müziğin de kullanıldığı katarsis sağlayan anlatılardır. Gecekondular, Kıray'ın ifadesiyle birer "tampon" mekanizmalar olarak şehre tutunmak isteyen göçmenler ve yoksullar için gereklidir. Gecekondular kendi içinde değişkendir; göçmenlerin, yoksul işçilerin, küçük memurun, esnafın ve orta sınıf işçinin yaşadığı mahalleler vardır. Bu çoğul yapısıyla gecekondu, artık modern kentin bir gerçeğidir. Bu bağlamda gecekondu ve mahalle kültürü; İstanbul'un daima sine-madaki yüzlerinden biri olmuştur. Bu dönemde, *At* (1981), *Bir Avuç Cennet* (1985) ve *Züğürt Ağa* (1985) gibi filmlerde, İstanbul göçmenler için adeta mutlaka tutunmaları gereken bir sığınağa dönüşmüştür. İstanbul, yaşam kavgasının verildiği karmaşık/büyük bir dünya gibidir. *At* filminde, bir handa yaşayan seyyar satıcı babanın, çocuğunun okuması uğruna kendi hayatından vazgeçmesi/ölümü anlatılmıştır. İstanbul; baba için "ölüm", çocuğu için "yaşam" alanı olarak temsil edilmiştir. Yoksul bir göçmen ve seyyar satıcı olan babanın ölümü tercih etmesi, İstanbul'daki yeni kültürel düzenin acımasızlığını göstermektedir. *Bir Avuç Cennet* filminde, gecekonduların ve

modern apartmanların bir arada olduğu İstanbul'da, bir evi bile olmayan, hurda bir otobüste yaşayan işçi ailesinin yaşam mücadelesi anlatılmaktadır. Bu filmde aile için İstanbul, evsiz bile olsa yaşamak zorunda olduğu yeri sembolize etmektedir. İstanbul artık yoksul sınıflar için, kolayca sahip olacakları bir ev vaad etmemektedir. Şehirlerdeki nüfusun kırsalda yaşayanlardan daha fazla olduğu bu dönemde, İstanbul'da toprak/gayrimenkul kıt ve pahalıdır. Bu nedenle *Bir Avuç Cennet* filminde olduğu gibi, gecekonduya yerleşmek bile çok zordur. *Züğürt Ağa* filminde ise feodal düzeni temsil eden eski bir köy ağasının, İstanbul'da bir gecekonduya yerleşerek seyyar satıcı olarak verdiği yaşam mücadelesi anlatılmıştır (Şimsek, 2013: 42-50). Her üç filmde de İstanbul; sınıfsal ve mekansal olarak ayrışmanın yoğunlaştığı kaotik bir şehir olarak betimlenmiştir.

80'li yıllarda kadın sorunu, sinemada en yoğun tartışılan konulardan birisi olmuştur. Arabesk filmler, kadına yönelik geleneksel bakış açısını üretirken, gerçekçi filmler ataerkil toplumu eleştirmiştir. Halit Refiğ'in *Teyzem* (1985) filmi, İstanbul'un tutucu bir mahallesinde, geleneğin ve ataerkil düzenin baskısı altında ezilen ve şizofren olan genç bir kadının dramını anlatmıştır. Film, geleneksel ve modern hayatın bir arada olduğu İstanbul'da, kadının değişmeyen sorununun ataerkil düzen olduğunu göstermiştir (Esen, 2000: 41-42/71).

İstanbul, taşralılar ve köylüler için her zaman cezbedici bir varış noktası olmuştur. 80'lerde başlayan ekonomik-politik ve kültürel dönüşüm, 90'lardan günümüze hızlanarak devam etmektedir. Ve sinemadaki İstanbul artık Yahya Kemal'in "Aziz İstanbul" imgesinden çok uzaktadır. Çirkin ve sevimsizdir, kayıplar mekanına dönüşmüştür, kaotik ve dehşet verici imgelerle anlatılmaktadır. 90'lar ve 2000'li yıllarda sinemadaki İstanbul'un iki yüzü vardır. Küreselleşmenin etkisiyle oluşan görkemli yapılar ve şehri dışarıdan seyreden mekanlar. Mer-

kez ve merkezin dışı olmak üzere mekansal olarak ayrıışan İstanbul, kültürel kırılmaların da derinleştığı bir şehir olmuştur (Çelik-Tezcan, 2017: 619-621).

1990 sonrası Türk Sineması'nda İstanbul; kenar mahalleleri, gecekonduarı, apartmanları, plazaları ile kaotik bir şehir olarak temsil edilirken; marjinal hayat tarzları ve marjinal kentliler yaratmıştır. Kaybedilmiş olan geçmişe özlem, İstanbul'un nostaljik olarak yeniden yaratılmasına neden olmuştur. Eski İstanbul imgesi tekrarlanarak, geçmiş yeniden üretilmektedir. İstanbul'un ikon, mit haline gelen mekanları, filmlerde yaşanan bir İstanbul imgesi yaratmaktadır (Pösteği: 2017b: 113/116). Ferzan Özpetek'in *Hamam* (1996), *Harem Suare* (1999), *İstanbul Kırmızısı* (2017) ve Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004), *Temmuz'da* (2000) filmleri; eski İstanbul' a özlemi ve nostaljik bakışı üretmektedir. Ayrıca bu filmler, İstanbul'a dışarıdan bakan, şehrin anlam dünyasına yabancı anlatılar niteliğindedir.

90'lı ve 2000'li yıllarda Türk toplumu ve Türk Sineması küreselleşmeden etkilenmiştir. Yeni Türk Sineması olarak adlandırılan bu dönemde, yönetmenler kendi özgün dillerini oluşturmuş ve minimalist filmler üretmiştir. Popüler sinemada ise, değişen izleyici profiline uygun, Amerikan tarzı kampanyalar yürütölerek popülist filmler üretilmiştir. Sosyal içerikli minimalist filmler; "kimlik krizini, politik konuları, taşra-kent çelişkisini, varoşlardaki sosyal sorunları" yansıtmıştır (Pösteği, 2012: 182-187). Nuri Bilge Ceylan, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoglu, Reha Erdem gibi auteur yönetmenler Türk Sinema dilinin gelişmesine katkıda bulunmaktadır.

Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1996) filmi, İstanbul'un Rumelihisarı bölgesinde geçen, evsiz ve işsiz güçsüz Mahsun'un hikayesini anlatır. Sokaklarda yatan, ısınmak için geceleri araba çalan Mahsun, çaldığı arabaları sabah tekrar

yerine bırakan, inatçı bir serseridir (Pösteği, 2005: 29-30). Ta-
butta Rövaşata filmi İstanbul'un birçok yüzünden sadece bi-
rinin hikayesidir. İstanbul, yoksulların hala birbirini kolladığı,
merhametin hala bir değer olduğu, ancak eşitsizliklerin arttığı
bir şehir olarak tasvir edilmiştir.

Zeki Demirkubuz'un *Üçüncü Sayfa* (1999) filmi, İstanbul'un
kenar mahallelerinde yaşayan, sevgisiz-mutsuz insanların;
birbirlerini aldatmalarını ve birbirlerine zarar vermelerini an-
latmaktadır. Dizi setlerinde figüranlık yapan İsa ile kocasını
öldürme planı yapan ve bunun için İsa'yı kullanan Meryem'in
hikayesi; İstanbul'un arka sokaklarındaki, yoksul semtlerin-
deki ahlaki çürümeyi sergilemektedir (Pösteği, 2005: 78-81).
Tüketim kültürünün ve paranın egemen olduğu bir kültürde,
"masumiyet, arkadaşlık, dayanışma" gibi kavramlar yok ol-
muştur. Filmde İstanbul, "suçun, acımasızlığın, rekabetin ve
yabancılaşmanın" arttığı bir şehir olarak betimlenmiştir.

Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002) filmi, İstanbul'da yaşayan
bir entelektüel ile kasabalı bir genç arasındaki iletişimsizliği
vurgular. Akıba olan Mahmut ve Yusuf için İstanbul'un her
yeri adeta izolasyonu, yalnızlığı ve umutsuzluğu simgeler. Fo-
toğraf sanatçısı Mahmut ile kasabalı işsiz Yusuf, zıt iki karak-
terdir. İş bulma umuduyla İstanbul'a (Mahmut'un evine)
gelen Yusuf, Mahmut'la iletişim kuramaz, iş bulma çabası so-
nuçsuz kalır. Pösteği'nin ifadesiyle Mahmut'un "evi modern
hapisanesidir" (Pösteği, 2005: 136). Mahmut'un toplumsal so-
runlara ve yakınlarına karşı duyarsız, ideallerinden uzak
oluşu; modernizmin krizini/modern entelektüelin umutsuz-
luğunu vurgular. Kar altındaki İstanbul manzaraları, soğuk
deniz, şehrin sisli atmosferi; Mahmut'un hayata uzaklığını
simgeler. İstanbul, toplumun her kesimi için, bir iletişimsizlik
mekanına dönüşmüştür. İnsanın mutsuzluğu, ait olduğu şeh-
rin de mutsuzluğunu gösterir. İstanbul'un ruhu, insanı gibi
huzursuzdur.

Derviş Zaim'in; "Sinemada nasıl bir İstanbul temsili vardır?" sorusuna verdiği yanıt şöyledir: "Bir İstanbul değil, birçok İstanbul vardır. Bunlar birbirleriyle çatışabilirler, paralel olabilirler, birbirlerini iptal edebilirler, yer yer birbirlerinin yerini alabilirler, bazen bir arada olabilirler. İşte bu değişik temsil biçimlerinin bir aradalığını mümkün olduğu kadar sahici kılabiliriz temsil biçimleri var mıdır yok mudur ona bakacağız..." (Zaim, 2019).

Sonuç

Modernliğin içine doğmuş olan sinemayı kent olmadan düşünmek olanaksızdır. Türk Sineması'nın en popüler yılları (1960-75), "Yeşilçam" olarak adlandırılır. Pösteki'nin ifadesiyle; "Yeşilçam'ın kenti İstanbul'dur... İstanbul Türk Sineması için büyük bir dekordur... Gizemli güzelliği ile hayali karakterlere yaşayan bir mekan sunmuştur" (Pösteki, 2017b: 107-108). Bununla birlikte, Türkiye'nin geçirdiği toplumsal değişimin ve modernleşme sorunlarının aynası, İstanbul olmuştur.

İstanbul; sinemanın fonu, toplumsal değişimin aynası, Türk sinemasının daimi evidir. İstanbul; hem tarihsel, geleneksel, coğrafi, oryantalist imgelerle temsil edilmiştir. Arzu edilen, umut vaadeden, mistik, güzel bir şehir olarak sunulmuştur. Hem de arka sokakları, çıkmazları, dehlizleri, varoşları ile "karanlık-çirkin-tekinsiz" bir şehir imgesiyle temsil edilmiştir (Torun, 2017: 147/164).

İstanbul, sadece mekanın değil, mekanın içindeki insanın da anılarını toplayan bir bellek olduğu için; Türk Sineması'ndaki varlığı ikonik imgelere indirgenemez. Galata Kulesi, Boğaziçi ve camileri ile de gösterilen İstanbul'dur. Ara sokakları, gecekonduları, toplu konutlara sıkışan insanları ile de anlatılan, İstanbul'dur. İstanbul'un mekan ve insanla ilişkisi; "ruh ve beden" ilişkisi gibi okunmalıdır.

Sinema, geçmiş ile bugün arasında bir bilinç bağı kurarak

hayatı anlamamıza yardımcı olmaktadır. Kentler ait oldukları medeniyetin belleğinin taşıyıcısıdır. İstanbul, tarihsel süreç içinde birçok medeniyete başkent olmuştur ve çoğul bir kültürü vardır. İstanbul'un farklılıklardan oluşan zengin kültürel mirasının bugüne taşınmasında sinemanın önemi büyüktür. Türk sinemasında İstanbul, hem doğal-tarihi güzelliklerini yansıtan imgelerle, hem de kültürel değişimini gösteren imgelerle temsil edilmiştir. İstanbul'un sinemadaki temsili tekil değil, çoğuldur. İstanbul medeniyetlerin ortak ve çoğul sesidir. Sosyal gerçekçi filmler şehrin sınıfsal çelişkelerini yansıtırken, popüler filmler İstanbul'u sadece bir fon/nostaljik bir dekor olarak kullanmıştır. İstanbul'un anlam dünyası, farklı temsil biçimlerinin bir araya gelmesiyle zenginleşecektir. Bu noktada bellek taşıyıcısı olarak sinemanın işlevi önemlidir.

10. BÖLÜM

POST-FEMİNİZM BAĞLAMINDA “CHICK FLICKS” FİLMLERDEKİ KADIN TEMSİLİ: STAJYER FİLMİ ÖRNEĞİ

Ayşe Dilara Bostan¹

Özet

Bu çalışmada Nancy Meyers'in 2015 yılında vizyona giren *Stajyer* (The Intern) filmi, Algirdas Julien Greimas'ın gösterge-bilimsel dörtgen modeli uyarınca analiz edilmektedir. Kadınların hoşlandığı filmler şeklinde tanımlanan “chickflicks” kategorisinde yer alan *Stajyer* filmi, post-feminizm tartışmaları bağlamında incelenmeye değer bir örnek olarak görülmüştür. Çalışmada, *Stajyer* filminde kurulan karşıtlıkların tespit edilmesi ve bu karşıtlıkların yarattığı söylemin ideolojik arka planının incelenmesi amaçlanmaktadır. Filmin anlatısal yapısında kurulan karşıtlıkların neoliberalizm ile yakından ilişkili bir söylemsel fenomen olan post-feminizm ile ilişkili olduğu vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hollywood, Post-Feminizm, Neoliberalizm, ChickFlicks, Stajyer Filmi.

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

Giriş

Günümüz popüler kültüründe önemli bir yer tutan “chick flicks”² filmler, özellikle kadın seyircinin “seyir zevki”ni hesaba katan yapımlardır. “Chick flicks” filmler sıklıkla benzer şekilde kadın okuyucu için tasarlanan “chick lit” romanlarından uyarlanmaktadır. Yazılı kültürden görsel kültüre, “tüketici” olarak kadınları hedef alan bu ürünler “chick culture”ı oluşturur. En bilindik örnekler arasında yer alan *Bridget Jones’un Günlüğü* (Bridget Jones’s Diary, 2001), *Şeytan Marka Giyer* (The Devil Wears Prada, 2006), *Bir Alışverişkoliğin İtiraf-ları* (Confessions Of A Shopaholic, 2009) gibi yapımların merkezinde de kadın temsilleri yer alır. Orta sınıf anlatıları olarak da değerlendirilen bu filmlerde kadın karakterler, kendi ayakları üzerinde duran “bağımsız” kadınlar olarak temsil edilirken, hikayelerinin sonunda nihai olarak elde etmek istedikleri romantik aşka da kavuşurlar. Merkezinde kadın karakterlerin yer alması ve hedef kitlesinin de kadınlar olması nedeniyle “chickflicks” yapımlar sıklıkla “kadın filmleri” olarak görülmektedir. Bu da bahsi geçen yapımların toplumsal cinsiyet ve feminist eleştiri bağlamında incelenmesini bir gereklilik olarak doğurur.

Bu çalışma, türün önemli örneklerinden olan *Süper Anne* (Baby Boom, 1987), *Kadınlar Ne İster* (What Women Want, 2000), *Aşkta Her Şey Mümkün* (Something’s Gotta Give, 2003), *Tatil* (The Holiday, 2006) ve *İlişki Durumu: Karmaşık* (It’s Complicated, 2009) filmlerinin yönetmenliğini üstlenen Nancy Meyers’in 2015 yapımı *Stajyer* (The Intern) filmini odak noktasına almaktadır. *Stajyer*’de, Jules Ostin isimli başarılı, genç ve güzel bir girişimci kadının işi ve ailesi arasında yaşadığı ikilem an-

2- “Chickflicks” kavramı, çalışma boyunca da tekrarlanacağı üzere, özellikle kadın seyirci için tasarlanan filmler olarak tanımlanabilir. “Chick flicks” kavramının, Türkçe’de üzerinde uzlaşmış yaygın bir kavramsal karşılığı olmadığı için bu çalışmada İngilizcesi kullanılmıştır.

latılır. Çalışmada, filmdeki ideal erkeklik ve kadınlık rollerinin nasıl bir toplumsal cinsiyet inşasına hizmet ettiğini ortaya koyabilmek için anlatıda kurulan karşıtlıklara bakılacaktır. Bunun için Algirdas Julien Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen modelinden faydalanılacaktır. İlk olarak Greimas'ın kendisi ve geliştirdiği göstergebilimsel analiz modeli tanıtılacaktır. Kavramsal çerçeve bağlamında ise, filmi değerlendirirken faydalanılan post-feminizm tartışmalarına yer verilecektir. Analiz kısmında göstergebilimsel dörtgen modelince elde edilen bulgular, özellikle ana akım sinemada görünürlüğü günden güne artan neoliberal söylem ve post-feminizm tartışmaları bağlamında değerlendirilecektir.

Yöntem: Algirdas Julien Greimas'ın Göstergebilimsel Dörtgen Modeli

Paris Göstergebilim Okulu'nun üyelerinden Algirdas Julien Greimas, göstergebilimi "hem dünyanın insan hem de insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran dal" şeklinde tanımlar (İnceoğlu ve Çokmak, 2016: 28). 1958-1962 yılları arasında Ankara Üniversitesi Dil- Tarih Coğrafya Fakültesi'nde de dilbilim ve yazın dersleri veren kuramcı, ilk yapıtı *Semantique Structurale*'den itibaren dilbilimin, mantığın, Rus biçimbiciliğinin ve yapısalcılığın kazanımlarıyla donanmış biçimde araştırmalarının odağına "anlam"ı oturtmuştur (Greimas, 1995: 10). Greimas, dilsel olduğu kadar dil dışı gösterge dizgelerinin taşıdığı anlamların üretiliş biçimlerini de araştırmıştır. Katı ve değişmez kuralları olan betimleyici bir dil olmaktan uzak olan Greimas'ın bilimsel tasarısı, varsayımsal-tümdengelimli bir yaklaşımla çok değişik anlam evrelerinin çözümlenmesini mümkün kılmıştır (Rıfat, 2012: 103).

Greimas, her anlamın yapısını minimum iki terim ve onları birleştiren ilişkiyle tanımlar. Önce terimler "algılanır" sonrasında "anlam"lar arasındaki ilişkiler çözülür. Christian Metz'e

göre Greimas'ın katkı sağladığı yapısal çözümlemede amaç, sıradan bir insanın algıladığı şeyi daha bir kesirlikle çözmektir (2012: 31). Buna göre anlatı göstergebilimi, metinlerin kolay tanınabilir formlara sahip yüzey yapısının ardında gömülü olan, örtük anlamların ortaya çıkarılmasını amaçlar. Bu sayede yüzeysel yapıdaki göstergelerin, farklı anlamlarının anlatıların derin yapısında gösterilebilmesi söz konusu olur (İnceoğlu ve Çokmak, 2016: 28).

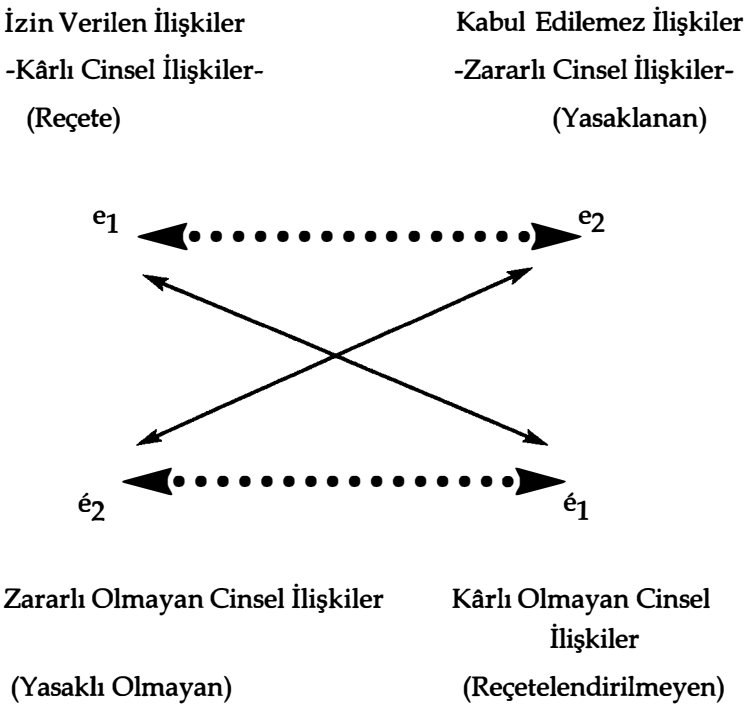
Greimas'ın geliştirdiği göstergebilimsel dörtgen modeli, anlatıların yüzeyindeki temel anlam ile derin yapısı arasındaki karşıtlıkları ortaya koyması bakımından elverişli bir modeldir. Mehmet Rifat (2012) bu modeli şu şekilde tanımlar:

Bir anlam evreninin temel yapısını oluşturan soyut birimleri ve bu birimler arasındaki bağıntıları (ilişkileri, dönüşümleri) belirlemek, sınıflandırmak ve sergilemek için geliştirilen mantıksal model ve bu modelin çizimsel gösterimi. Göstergebilimsel dörtgende ortaya konan bağıntılar düzeni, bir anlamlı bütünün soyut ve mantıksal düzeyde oluşmasını sağlayan *temel anlamsal yapı* (ikilikler) ile temel sözdizimsel yapıyı (ikiliğin arasındaki mantıksal ilişkiler, dönüşümler) değerlendirmeyi sağlar (s:105).

Greimas'ın "derin yapı" olarak adlandırdığı düzlemde, metnin nihai formunun yalnızca ifade ve içerik arasında olmadığına ortaya konularak metnin "ifşa edilmemiş" anlamlarının bulunması amaçlanır. Greimas'ın yönteminde "toplumsal muhayyile"ye mantıksal bir karşılık bulma ihtiyacı vardır; temsil edilen eylemin pragmatik mantığının temel bir açıklanmasının bulunması yeterlidir (Ehrat, 2005: 362-369).

Greimas, tanım olarak her sistemin bir dizi kurala sahip olduğunu belirtir. Sistemler olumlu tanımlanabilecekleri gibi

“olmadıkları” şey nedeniyle olumsuz tanımlanabilme kapasitesine de sahiptirler (1987: 52). Greimas’ın “cinsel ilişkilerin ekonomik modeli”ni incelediği örneği bu bakımdan açıklayıcıdır. Ekonomik değerler sistemi aynı zamanda cinsel ilişkileri düzenleyen bir sosyal sistem olarak işlemektedir. “Kâr”ın bir takım yönergelerin iradesi altında olması gerektiği ve bunun tersinin (zenginliğin tüketiminin bir ihlali olarak) kayıplar yaratacağını kabul eden ekonomik değerler sistemi, cinsel ilişkileri şemada gösterildiği gibi formüle edebilmektedir (Greimas, 1987: 55):



Şekil 1: Greimas’ın görselleştirmesi ile “Cinsel İlişkilerin Ekonomik Modeli”

Greimas'ın görselleştirmesi ile "cinsel ilişkilerin ekonomik modeli"ni şu şekilde okumak mümkündür: Ekonomik değerler sistemi için "izin verilen ilişkiler" ile "kabul edilemez ilişkiler" bir karşıtlık oluşturmaktadır. Sistem için "faydalı" görülen "kârlı cinsel ilişkiler", "izin verilen ilişkiler" anlamına gelmekte ve "zarar vermeyen cinsel ilişkileri" kapsamaktadır. Diğer taraftan ekonomik değerler sistemi için "kayıp" olarak görülen "kabul edilemez cinsel ilişkiler" ise "zararlı cinsel ilişkiler" olarak görülmekte ve "kârlı olmayan cinsel ilişkileri" içermektedir. Böylece ekonomik değerler sisteminin "cinsel ilişkileri" "kar" ve "zarar" karşıtlığı üzerinden nasıl bir sosyal sistem olarak inşa ettiği görünür kılınmaktadır (Bostan, 2018: 267).

Göstergebilim, uzun zamandır kültürel eleştiri çalışmalarında ayrıcalıklı bir alana sahip değildir (Jameson, 1987). Ancak Fredric Jameson'un da ifade ettiği gibi, aslında çağdaş sosyal bilimlerin ve felsefenin alanına giren temsil sorununun ele alınmasında teoriye önemli katkı sağlayan metotlar geliştirmektedir. Jameson'a göre, Greimas'ın önerdiği göstergebilimsel metodları, anlatıyı, anlamı, söylemi ve ideolojik çağrışımları kapsama kapasitesi bakımından önemlidir (1987: 6-9).

Jameson'ın "bir düşünce, kavram ya da yalancı ifadeler kütlesi" olarak tanımladığı ideoloji, bizlere çeşitli dünya görüşleri ve değerler sunmaktadır. Belirsiz "kavramsal varlıklar" olan ideolojiler gömülü oldukları anlatıların "daha az anlaşılır" bölgelerini oluşturmaktadır. Jameson (1987) göstergebilimsel dörtgen modelini tam da bu nedenle önemser. Modeli, anlatılardaki kilit kavramların "sanal bir haritası"nı sunması, bir diğer ifade ile anlatıların derin yapısında işlemekte olan ideoloji mekanizmalarını ortaya koyması bakımından önemli bulur (Jameson, 1987: 6-15).

Chick Flicks Filmler

Özellikle kadın seyircinin zevk alacağı şekilde tasarlanan "chick flicks" filmler, ideolojik olarak ana akım sinemanın üretim mantığına sahiptir. Patricia White, *Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms* (2015) başlıklı çalışmasında, post-feminist kültürel iklimin hakim olduğu ana akım sinemada kadın sineması olarak algılanan filmlerin sıklıkla "chick flicks" filmler olduğunu belirtir (s:25). Türün bu algılanışı, "chick flicks" filmleri, toplumsal cinsiyet temsilleri bağlamında ele almayı gerekli kılar.

Hollywood'da olduğu gibi "chick flicks" filmlerde de kadının "özgür, bağımsız, güçlü" temsili günden güne artmaktadır. Tür içinde kadına dair bu temsillerin görünür olduğu ilk örnek olarak *Sex and The City: The Movie* (2008) filmi anılabilir. Kadın temsiline ana akım sinemada yaşadığı dönüşüm, popüler kültür ile feminizm ilişkisine dair birtakım tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Hilary Radner (2011) "chick flicks" filmlerde kadının temsil boyutunda kazandığı yeni özelliklerin, feminizm ile gerçekte çok az ilişkisi bulunan öte yandan günümüz kadınlık kültürünün giderek baskın bir unsur haline gelen neo-feminizm ile ilgili olduğunu ifade eder (s:15). "Chick flicks" filmlerde kadınlara "kendini gerçekleştir", "kendini güçlendir" mesajlarını veren neo-feminizmin hedefleri neo-liberalizm ile yakından ilişkilidir (Radner, 2011: 15). Neoliberal kültür, ırk ve cinsiyetten ziyade sınıf ve ekonomik statü ile ilgilidir ve onlara imtiyaz kazandırma amacını taşır (Radner, 2011: 184). "Feminizmi teğet geçen bir şey" olarak neo-feminizmin amacı da bu bağlamda feminist idealleri neo-liberal kültürün ihtiyaçlarına göre kullanmaktır. Bu bakış açısından hareketle, kadınların güçlendirilmesi temasını tekrar eden neo-feminist paradigmlar aslında kadını çalışma ekonomisine dahil ederek tüketim kültürü pratiklerini güçlendirmeyi hedeflemektedir.

Aynur Özuğurlu, 21. Yüzyıl Feminizmine Doğru (2016) başlıklı çalışmasında 90'lardan bu yana neoliberalizmin "bireysel güçlenme" söylemi altında feminizmi keşfettiğini ifade eder (s: 17). Özuğurlu'nun yorumu ile, 21. Yüzyıla feminizmi bir nevi "bireycileştirilmiş ve depolitize edilmiş bir 'güçlenme' politikasına dönüştüren ana-akımlaştırma programıyla" girilmiştir (2016:17). Dünya Bankası'ndan IMF'ye, devletlerden bölgesel ve uluslararası hibeci kuruluşlara, STK'lardan ulus-ötesi şirketlere kadar bütün iktidar odakları, kadınlara "yatırım yapmanın akıllı bir tercih olduğunu" ilan etmektedir. Buradaki "yatırım" ile kastedilen, formel işgücü piyasasına kadınların katılımını arttırmak, kadın girişimciliği için kredi teşvikleri sağlamak ve kadınların "insan sermayesi"ni geliştirmektir (Özuğurlu, 2016: 17).

Geçmiş 30 yılda kimi feminist ideallerin neoliberal küreselleşmeye hizmet eder hale gelmesi söz konusu olmuştur (Özuğurlu, 2016: 18). Kadınların ekonomik açıdan bağımsızlaştırılması, araçsallaştırılan feminist ideallerin başında gelmektedir. Post-feminist arenada popüler feminizm "bağımsız kadın" figürü ile tanımlanır olmuştur (Glitre, 2011, s:18).

Feminist ideallerin popülerleşmesi, bu idealleri taşıdığı iddiasına sahip temsillerin popülerin pek çok farklı kanalında yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Müzik sektöründe, filmlerde ve dahası animasyonlardaki bağımsız kadın temsili daha geniş bir kitleye ulaşmanın anahtarı haline gelmiştir.

"Bağımsız" kadın figürleri Glitre'nin (2011) de ifade ettiği gibi, "feminist" oldukları için değil, iktidarın ve başarının kursosuz bir fantezisi oldukları için satsa da (s: 18) "chick flicks" filmlerin feminizme karşı olmadıklarını düşündürecek şekilde tasarlanması ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Öte yandan bu filmlerde "feminist"ler, neoliberalizmin ideallerini başarmaya çalışan kimseler olarak temsil edilmektedir (Radner, 2011:192). Bu nedenle, türün örneklerinde kadınlara kazandırılan "ba-

ğımsızlık" sıklıkla finansal özerklik, başarılı bir kariyer ve cinsel özgürlük ile ilişkilidir.

Çalışmada incelenecek olan "chick flicks" filmlerin güncel örneklerinden olan *Stajyer* filminin yönetmeni Nancy Meyers, aynı kategoride yer alan pek çok filmin yönetmenliğinin yanı sıra yapımcılığı ve senaristliğini de üstlenmiş bir isimdir. Meyers'in yönetmenliğini yaptığı *Kadınlar Ne İster* (What Women Want, 2000) 374.111.707 \$ ile dünya çapında en yüksek hasılat elde eden romantik komedidir. Yönetmenin *Aşkta Her Şey Mümkün* (Something's Gotta Give, 2003), *Tatil* (The Holiday, 2006) ve *İlişki Durumu: Karmaşık* (It's Complicated, 2009) filmleri de 200.000.000 \$ sınırını aşmış yapımlardır (Glitre, 2011, s:17). Kathrina Glitre'in, "Nancy Meyers and 'Popular Feminism'" başlıklı çalışmasında da ifade ettiği gibi, Meyers'in filmleri popüler kültür ve post-feminizmin ilişkisini, bir diğer ifade ile "popüler feminizm"i tartışmak için elverişli filmlerdir (2011, s:17).

Meyers yönetmenliğini/yapımcılığını üstlendiği türün erken örneklerinden olan *Süper Anne* (Baby Boom, 1987), *Er Benjamin* (Private Benjamin, 1980) filmlerinden itibaren dikkat çeken "bağımsız" kadın temsilleri sunmaktadır. Glitre, Meyers'in filmlerinin kadının finansal ve cinsel özgürlüğünü önceleleyen ikinci dalga feminizmin izlerini taşımakla birlikte neoliberalizmin ve post-feminizmin toplumsal cinsiyet söylemlerinden doğrudan etkilendiğinin altını çizer (2011: 28) Çalışmanın bundan sonraki adımında, kavramsal çerçeve bağlamında gündeme gelen tartışmalar göz önünde bulundurularak *Stajyer* filmi özelinde yaratılan kadınlık - ve dolayısıyla erkeklik - temsilleri incelenecektir.

Bulgular

Stajyer Filminin Öyküsü

"Chick flicks" filmlerin auteur yönetmeni olarak anılan

Nancy Meyers'ın yönetmenliğini yaptığı ve 2015 yılında vizyona giren *Stajyer*'in başrollerini Anne Hathaway ve Robert De Niro paylaşır. Filmde 70'li yaşlarını yaşayan Ben Whittaker'ın (Robert De Niro) genç bir girişimci olan Jules Ostin'in (Anne Hathaway) kurduğu moda şirketine stajyer olarak girmesi ile yaşananlar anlatılır. Ben, telefon defteri üreten bir şirkette 40 yıl çalıştıktan sonra emekli olmuştur. Eşinin ölümünün ardından kendisine yeni bir uğraş ararken Jules'un şirketinin bir sosyal sorumluluk projesi olarak başlattığı stajyer programının ilanı ile karşılaşır. Uzun mülakatlar sonucu şirkete girmeyi başaran Ben, başlarda biraz "eski moda" kalsa da kısa sürede hem genç iş arkadaşlarının hem de patronu Jules'un dikkatini çekmeyi başarır. Jules ise işine son derece düşkün bir girişimcidir. Fakat kısa sürede hızlı şekilde büyüyen şirketin sorunlarını çözmede zorlanmaya başlar.

Şirketin yatırımcıları da hızlı büyüme karşısında tedirginlik duyar ve şirketi artık bir CEO'nun yönetmesini ister. Jules, kendi kurduğu şirketi bir CEO'ya teslim etmek konusunda gönülsüzdür. Fakat şirketin yükselişi aile hayatını da etkilemeye başlayınca adayları değerlendirmeyi bir zorunluluk olarak hissederek. Bu esnada Ben, Jules için giderek önemi artan bir çalışana dönüşür. Ben, Jules'un "tam zamanlı baba" olan eşi Matt ve kızı ile de yakınlaşır ve beklenmedik bir anda Matt'in Jules'ı aldattığına şahit olur.

Jules, CEO adaylarından biri ile buluşmak üzere çıktıkları iş gezisinde Ben'e, Matt'in kendisini aldattığını söyler ve kendisine yol göstermesini ister. Jules, Matt'e çok kızgın olsa da evliliklerine bir şans daha vermek istemektedir. CEO ile anlaşma fikrini kabul etme nedeni de budur. Başından beri Jules'un başarısına hayranlık duyan Ben'in tavsiyeleri, Jules'un kendi kurduğu şirkete dair inancını tazeler. Jules böylece ailesini "kurtarmak" için istemediği bir anlaşma yapmaktan vazgeçer.

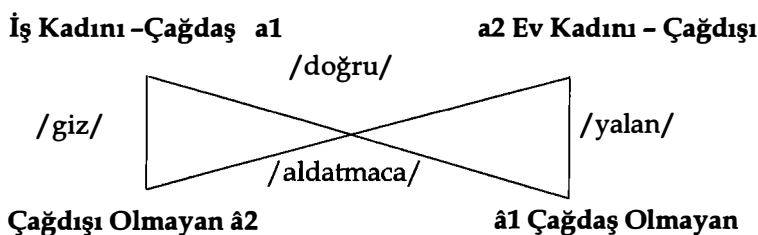
Kararını uygulamaya geçtiği anda Matt de pişmanlık duyarak Jules'tan özür diler. Film, hem aileyi hem de şirketi zarara uğratmadan mutlu son ile biter.

Göstergebilimsel Dörtgen:

Anlatıdaki Karşıtlıklara Bakmak

İş kadını (Çağdaş) X Ev kadını (Çağdışı) Karşıtlığı

"2015'teyiz ve hala çalışan anneleri eleştirebiliyoruz.
Gerçekten mi? Hala mı?"



Şekil 2: Stajyer filminde kurulan "iş kadını" x "ev kadını" karşıtlığının görselleştirmesi.

Anlatıda "çağdaş" şekilde temsil edilen çalışan kadınlar ile "çağdışı" şekilde temsil edilen ev kadınları arasında bir karşıtlık mevcuttur. Anlatının ana karakteri olan Jules Ostin genç, güzel ve başarılı bir iş kadınıdır. Kurduğu şirket kısa sürede 220 çalışanı olan büyük bir işe dönüşmüştür. Öte yandan Jules'un kızı Paige'in okulundaki çalışmayan anneler, isimsiz, sıradan ve dedikodu meraklısı kadınlar olarak temsil edilir. Jules, "tam zamanlı anne"ler tarafından sıklıkla "eksik anne" olarak görülse de bunun yarattığı duygusal gerilimler ile başa çıkabilir. Jules da çalışan bir annenin kızı olarak yetişmiştir ve kızı ile olan ilişkisine güvenir.

Anlatının temsil düzenlemeleri, çalışan kadınları hiyerarşik olarak daha güçlü şekilde konumlandırır. Ev kadınları "gö-

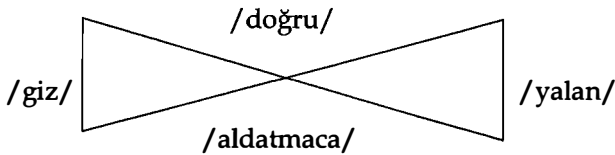
rüntü"leri kadar "algı"ları ile de "geri" dedir. Ben, Paige'i bir doğum günü partisine götürdüğünde diğer anneler tarafından sorguya alınır. Ben, Jules'un dedikodusunu yapmaya çalışan ev kadınlarına "Bir hemcinsinizin her gün teknoloji dünyasının cam tavanlarını kıldığını görmek sizi gururlandırıyor olmalı" diyerek karşılık verir. Jules ve diğer anneler arasındaki karşıtlığın yanında, Ben'e ilgi duyan ev kadını Patty ile Ben'in iş yerinde tanıştığı masör Fiona arasında da bir karşıtlık söz konusudur. Çalışan bir kadın olan Fiona, Patty'e kıyasla daha çağdaş, özgür ve sempattir. Anlatıda çalışan kadın yaş, medeni durum ve pozisyon ayırt edilmeksizin "çağdaş" ve "dikkat çekici" şekilde temsil edilirken; ev kadınları nerede nasıl davranmaları gerektiği konusunda güven vermeyen, sıradan ve "çağdışı" kimseler olarak konumlandırılmıştır.

Olgun Adam (Güvenilir) X Genç Erkek (Çocuksu) Karşıtlığı "Anlayamıyorum..."

Jack Nicholson ve Harrison Ford'dan sonra nasıl olur da bir nesil çocuk kalır?"

Olgun Adam - Güvenilir a1

a2 Genç Erkek - Çocuksu



Çocuksu Olmayan â2

â1 Güvenilir Olmayan

Şekil 3: Stajyer filminde kurulan "olgun adam" x "genç erkek" karşıtlığının görselleştirmesi.

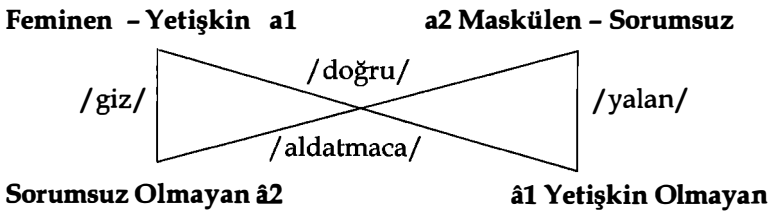
Anlatıda "olgun adam"ı temsil eden Ben ile diğer "genç

erkek"ler arasında bir karşıtlık söz konusudur. Ben üzerinden "olgun adam"ı güvenilir; diğer "genç erkek"leri çocuksu şekilde temsil eden bu karşıtlık, anlatı içinde ideal erkekliğin sınırlarını çizer. Ben, ideal erkekliğin temsilidir; çalışkandır, düşüncelidir, sempatik ve yardımseverdir, herkesi gözeten ve her durumda ne yapılması gerektiğini bilen biridir. Jules, Ben'in bu alışmadık iyilik halinden rahatsız olup onu kendisinden uzaklaştırmak ister. Fakat kısa süre sonra pişman olarak Ben'den "senin hakkındaki bir şey beni daha sakın ya da kendimi daha özgüven sahibi hissettiriyor" diyerek özür diler. Ben, işyerindeki diğer "genç erkek"ler için de bir kurtarıcı gibidir. Kız arkadaşı ile sorun yaşayan Jason'a nasıl doğru iletişim kurulacağını öğretir, kalacak yeri olmayan Davis'e evini açar. Ben'e karşı anlatıdaki diğer bütün erkekler, yeterince olgunlaşmamış şekilde temsil edilir. Jules'un bir kutlama esnasında çakırkeyif haldeyken "genç erkek"lere söylediği şu sözler bahsi geçen karşıtlığı söylem düzeyinde de ortaya koyar: "Çocuklar, yaptığınız şey için size minnettarım. Kusura bakmayın size 'çocuklar' demek istemezdim. Kimse artık adamlara 'beyler' demiyor, farkında mısınız? Kadınlar, 'kızlardan' kadınlara evrildi, erkeklerse 'erkeklerden' çocuklara... Büyük resme bakınca bu bir sorun. Benim konu hakkındaki teorim şu: hepimiz 'kızını işe götür' zımbırtısı zamanında büyüdük. Bize her zaman ne istersek olabileceğimiz ve ne istersek yapabileceğimiz söylendi. Bunlar olurken erkekler bizim kadar teşvik edilmedi sanırım. Biz 'devam et kızım' nesliyiz. Sizin bu duruma nasıl ayak uydurduğunuzu merak ediyorum. Hala olayı çözmeye çalışıyormuş gibisiniz. Hala küçük çocuklar gibi giyiniyor ve video oyunları oynuyorsunuz. Jack Nicholson ve Harrison Ford'dan sonra nasıl olur da bir nesil çocuk kalır anlamıyorum... Ben'e bakın, türünün son örneklerinden. Bakın ve öğrenin!"

Ben ve işyerindeki genç erkeklerin yanı sıra, Jules'un eşi Matt de anlatının çizdiği ideal yani "güvenilir" erkeklik temsili dışında kalır. "Tam zamanlı baba" olan Matt, anlatının başında Ben tarafından "Çok takdire değer bir iş yapıyor. Tam bir 21. yüzyıl babası." sözleri ile takdir görür. Fakat ilerleyen kesitlerde, kendi hatalarının sorumluluğunu Jules'un çok çalışıyor olmasına ihale ederek iki yüzlü ve zayıf bir karakter olarak anlatıda var olur. Nostaljik bir iyilik ve güven hissi uyandıran Ben haricindeki bütün erkekler anlatıda yeterince olgunlaşmamış temsiller sunar.

Feminen (Yetişkin) X Maskülen (Sorumluz) Karşıtlığı

*"Evdeki problemi CEO mu
düzeltecek Matt?"*



Şekil 4: Stajyer filmde kurulan "feminen" x "maskülen" karşıtlığının görselleştirmesi.

Anlatıda kurulan bir diğer karşıtlık ise Jules'un temsil ettiği "yetişkin" feminen ile Matt'ın temsil ettiği "sorumluz" maskülen karşıtlığıdır. Jules işine olduğu kadar ailesine karşı da son derece özverilidir. Şirketini bir CEO'ya emanet etmeye gönüllü olmasa dahi ailesini bir arada tutmak için bu fikre yanaşır. Dahası Matt'ın kendisini aldatıldığını bilmesine rağmen onu affetmeye hazırdır. Anlatısal düzenlemeler, Jules üzerinden femineni yetişkin, olgun ve uzlaşmacı şekilde temsil eder.

Buna karşın Matt üzerinden maskülen, eşinin başarıları karşısında zayıflık gösteren, sorumsuzca davranan ve yaptığı hatanın sorumluluğunu alma olgunluğundan yoksun biri şeklinde temsil edilir.

Ben'in Matt'i başka bir kadın ile gördüğü sahnenin peşi sıra Ben ile Matt bir araya gelir. Sohbet esnasında Jules'u çok az görmekten şikayet eden Matt, kendisinin de bir işi olmasını istediğini dile getirir. Matt, CEO'nun bu meselelere çözüm olmasını umduğunu söyledikten sonra Ben'e Jules'un CEO ile anlaşması hakkında ne düşündüğünü sorar. Bunun üzerine Ben, "Jules herkes için en doğrusunu yapmaya çalışıyor. Çok yük taşıyor ve üzerindeki baskı çok fazla. Evdeki problemi gerçekten CEO'mu düzeltecek Matt?" diye karşılık verir. Matt'in "tam zamanlı baba" olması söylem düzeyinde takdir görse de anlatının derin yapısında onu "chick flicks" filmlerin "ideal maskülen"i olmaktan uzaklaştırır. İdeal maskülen, çocuk yetiştirme de dahil olmak üzere, ev işlerine katılan kişi olmakla birlikte kendi profesyonel hayatında da son derece başarılı olan kişidir (Burns, 2013, s:139). Bu nedenle Matt'in kendi işinden ayrılmış olması ve zayıflık göstererek Jules'un duygusal yükünü arttırması anlatısal düzeyde masküleni sorumsuz şekilde kodlar.

Sonuç

Ana akım sinemanın önemli bir kanalını oluşturan "chick flicks" filmler, öne çıkardıkları kadın temsilleri ile feminist film çalışmalarına sıklıkla konu olmaktadır. Bu çalışmada da türün önemli örneklerinde imzası bulunan Nancy Meyers'in *Stajyer* (2015) filmi post-feminizm tartışmaları ışığında göstergebilimsel dörtgen modelince incelenmiştir. Filmdeki kadınlık ve erkeklik temsillerine dair kurulan karşıtlıklara odaklanılmıştır. Anlatının temel çatışmasının, hikayenin merkezinde yer alan "bağımsız, beyaz ve üst orta sınıf üyesi" olan neo-feminist

kahramanın bireysel başarısının devamlılığı üzerine kurulu olduğu görülmüştür. Filmin söylem düzeyinden derin yapısına doğru, bütün karşıtlıklar neoliberal özneyi parlatacak şekilde kurulmuştur. Meyers'in diğer filmlerinde olduğu gibi, *Stajyer*'de de neo-feminizm ve kendini gerçekleştirme vurgusunun pragmatik, işlevselci bir davranış sistemi önererek feminizm üzerinde hüküm sürdüğü (Radner, 2011: 188) tespit edilmiştir.

Feminizmin birtakım ideallerini kullanan "chick flicks" filmlerin anlaşılmasının bir yolu da yine bu filmlerin göz ardı ettikleri feminist öğelere dikkat kesilmektir (Glitre, 2011: 17). *Stajyer* filminin merkezinde, kariyerinde son derece başarılı olan Jules Ostin ve onun işi vardır. "Uyku araştırmacısı" gibi nadir bir meslek grubundan anne babanın kızı olan Jules Ostin, kendisini "devam et kızım" neslinin bir üyesi olarak tanımlar. Anlatıdaki temel çatışma da "ayrıcalıklı" bir sınıftan gelen Jules'un kendini gerçekleştirme potansiyelini her şeyin önüne koyması üzerinedir. Öte yandan anlatıda yer alan diğer kadınlar ve onların sorunları "görünmez"dir. Jules'un asistanı Becky, iyi bir üniversite bitirmiş olması ve mesaide uzun saatler geçirmesine rağmen hak ettiği pozisyona sahip değildir. Becky'nin Jules tarafından takdir edilmediğini düşünerek ağladığı sahne anlatıda gülünç bir ayrıntı olarak yer alır. Anlatısal düzenlemeler, Jules'un kendi sorunları dışında çevresine ne denli duyarsız olduğunu görünmez kılar. Anlatı sadece Jules'un ayrıcalıklı konumunun avantajlarını optimize etmesine olanak tanır. Bu bağlamda anlatının "ideal kadınlık" temsiline dair bütün düzenlemeleri, sınıf ve ekonomik temellidir. Filmde göz ardı edilen feminist ideal, sadece "ayrıcalıklı" olanın değil bütün kadınların çıkarlarının göz önünde tutulmasıdır.

Filmin en büyük tepkisi eve ekmek getiren baba ve ev kadını anne ayrımına dayalı "cinsiyet rolleri"ne karşıdır. Anla-

tıda Jules, görüştüğü CEO adaylarının seksist yorumlarına karşı son derece hassastır. Öte yandan “çalışan anne” olarak diğer anneler tarafından eleştirildiğinde de öfkelenir. Filmdeki bu ana akım “cinsiyet eşitliği” söylemi, toplumsal cinsiyeti tarihsel ve politik içeriğinden kopartarak, piyasanın ve kapitalizmin “masum” olduğu inancını besleyecek şekilde temsil etmektedir (Özügurlu, 2016: 20). Anlatısal düzenlemelerin, Jules’u hiyerarşik olarak ev kadınlarından ve seksist CEO’lardan daha yukarıda konumlandırması da bu ideolojinin uzantısıdır. Ev kadınları Jules gibi cam tavanları delerek piyasa ekonomisine katkı sağlamadıkları için, seksist CEO’lar ise kadının piyasa ekonomisinde yer almasını desteklemediği için olumsuz şekilde anlatıda yer alır. Öte yandan anlatının bir “ideal” karakteri olan Ben, Jules’u yoluna CEO’suz devam etmesi için cesaretlendirdiği ve ev kadınlarına karşı Jules’u savunduğu için anlatıda iyi temsil edilir. Bütün anlatısal karşıtlıklar, nihai olarak post-feminizmi bir diğer ifade ile Amerikan tarzı feminizmini destekler niteliktedir.

Bütün “chick flicks” filmlerde olduğu gibi Meyers’in filmlerinde de kadının tüketici potansiyelinin ön plana çıkarılması önemlidir. *Stajyer*’de anlatının öncelediği karakterler internet üzerinden satış yapan bir kıyafet sitesi kuran Jules ile yaşına rağmen stajyer olarak bu şirkette işe giren Ben’dir. Anlatısal düzenlemeler ile seyircinin özdeşleşmesi için “ideal”leştirilen her iki karakter de tüketim kültürünün sınırlarını genişletmektedir.

Anlatının derin yapısında kurulan bütün karşıtlıklar, “neo-liberal özne”yi “iyi” temsil edecek şekilde düzenlenmiştir. “Tam zamanlı baba” olan Matt’in işini bırakmasının üzerinden kısa bir süre geçmesine rağmen kendisini işlevsiz hissetmesi ve eşini aldatması da yine anlatının çizdiği ideal özne olma durumundan uzaklaşmış olmasının bir sonucu olarak görülebilir. Kapitalizmin ideal öznesi çalışandır ama daha önemlisi

tüketme potansiyeli taşıyandır. Meyers'in filmlerinde, güzel, başarılı ve çalışkan neo-feminist kadın kahraman bunların keşim kümesinde yer almaktadır (Radner, 2011).

Çoğu izleyici için politik sonuçlarının dikkate alınmaması muhtemel olan post-feminist kadın kültürünün bir parçası olarak "chick flicks" filmler, feminist hedefleri ve kazanımları kalıcı bir şekilde zayıflatmaktadır (Burns, 2013:146). "Chick flicks" filmler yarattıkları seyir zevki ile, kadın kimliğinin ve kadınlığın önemini altını çizer görünürken günümüz kadınlarının gerçekliği ile örtüşmeyen parlak, tüketim odaklı bir fantezi sunmaktadır. *Stajyer*'de neo-feminist kadın kahramanın sorunlarının hem bireysel başarısına hem de ailesine zarar gelmeden çözülmesi de bunun bir örneğidir. Çalışmada, *Stajyer* filmi özelinde, bir tür olarak "chick flicks" filmlerde öne çıkan temsillerin yaratılmak istenen neoliberal özne ile olan ilişkisi görünür kılınmak istenmiştir. "Chick flicks" filmlerin güncel bir örneği olarak *Stajyer*'de, anlatısal düzlemde yaratılan kadınlık ve erkeklik temsillerinin, piyasanın ve kapitalizmin değişen ihtiyaçlarına göre düzenlendiği görülmüştür.

11. BÖLÜM

TARİHSEL FİLM ANALİZ YÖNTEMİ İLE II. DÜNYA SAVAŞI VE YAHUDİ SOYKIRIMINA BİR BAKIŞ: ÇİZGİLİ PİJAMALI ÇOCUK VE HAYAT GÜZELDİR ÖRNEĞİ

Buket Akdemir Dilek¹

Özet

Bu çalışmada öncelikle II. Dünya Savaşı'nın nedenleri ve savaşın gelişim sürecinden bahsedilmiş devamında Yahudi soykırımının nasıl başladığı, ne yöne doğru gittiği, Polonya'daki soykırımın durumu ve Auschwitz kampında yaşananlara değinilmiştir. Bulgular bölümünde eleştirinin asıl konusu olan *Çizgili Pijamalı Çocuk* (2008) ve *Hayat Güzeldir* (1997) filmleri incelenip analiz edilerek filmde yansıtılan savaş ve kampın gerçek hayatla olan benzerlikleri incelenmiştir. *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde soykırım yapan Alman ari ırktan bir çocuğun hikayesi anlatılırken *Hayat Güzeldir* filminde faşist tutuma maruz kalıp soykırımın yıkıcı gerçekleriyle bire bir karşılaşan bir çocuğun hikayesi anlatılmıştır. Tarihsel film eleştirisi bağlamında filmin konusunun geçtiği dönemden ne gibi izler taşıdığı, tarihsel gerçekliği ne şekilde yansıttığı üzerinde durularak tespitler yapılmıştır. İtalyan yapımı ve İngiliz yapımı olan bu iki filmin başrollerine çocukları yerleştirip soykırımın iki farklı yüzünün hikayesi etnik olarak zıt iki karakter üzerinden verilmiştir. Daha sonra bu iki film karşılıklı incelenerek savaş ve soykırımın temsil şekillerindeki farklılıklar gözler önüne serilmiştir.

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

Anahtar Kelimeler: Çizgili Pijamalı Çocuk, Hayat Güzel-
dir, Yahudi Soykırımı, II. Dünya Savaşı.

Giriş

II. Dünya Savaşı sinemaya çok defa konu olan tarihi bir olaydır. Aynı şekilde Yahudi soykırımı birçok filme konu olmuştur. Modern sinema tarihinin vazgeçilmez konularından biri olan II. Dünya Savaşı ve Yahudi soykırımı farklı tür film temsilleri ile izleyici ile buluşmuştur. Kimi zaman savaş filmi, kimi zaman dram filmi olarak karşımıza çıkan bu dönem, bazen de iki türün karışımı olarak izleyici ile buluşmuştur. Çalışmamızda iki farklı ülkeden olan iki farklı yönetmenin II. Dünya Savaşı ve soykırımı bakışları değerlendirilmiştir.

Çizgili Pijamalı Çocuk filminin yönetmeni Mark Herman, 1954'te İngiltere'de doğdu. Kendisi hem yönetmenlik ve hem de senaristlik yapar. Daha öncesinde birçok film çekse de asıl çıkışını 2008 yılında çektiği *Çizgili Pijamalı Çocuk* ile yaptı. Metropolitan Leeds Üniversitesi'nde film okumaya başlamadan önce karikatür çizdi. Daha sonra Londra'daki National Film School'da animasyon çizimi yapmaya başladı. İlk uzun metrajlı filmi *It on the Bellyboy*'u 1992 yılında çekti. Daha sonra siyasi içerikli bir film olan ve eleştirmenlerden tam not alan *Brassed Off* (1996)'u yazıp yönetti. Toplamda sekiz filmi bula- nan yönetmen ve senaristin en son filmi *Çizgili Pijamalı Çocuk*'tur. (İMDB, 2019)

İkinci film olarak incelediğimiz *Hayat Güzeldir*'in yönetmeni Roberto Benigni'dir. 1952'de İtalya'da dünyaya gelen Benigni oyunculuk ve yönetmenlik yapar. Sinema kariyerine oyuncu olarak başlayan Benigni'nin ilk yönetmenlik denemesi *You Upset Me* (1983) filmidir. Dünya tarafından tanınması ise 1997 yılında rol aldığı ve yönetmenliğini üstlendiği *Hayat Güzeldir* filmi ile oldu (Sabah, 2019). Film 7 dalda Oscar'a aday gösterildi. Film en iyi yabancı dil, en iyi film müziği ve en iyi oyuncu Oscar'ını aldı. Film başka ülkelere de birçok ödül aldı.

Bu çalışmanın literatür taramalarında özellikle tarih kitaplarından faydalanılmıştır. Bu noktada temel kaynak olarak Liddle Hart'ın *II. Dünya Savaşı Tarihi 1 ve 2*, Emma Marriot'un *Bir Nefeste Dünya Tarihi*, Rıfat Uçaral'ın *Siyasi Tarih 1789-2001* kitapları alınmıştır. Çalışmanın yöntemi kavramsal çerçevesi belirlenirken Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* ve Lale Kabadayı'nın *Film Eleştirisi* kitapları temel kaynak olarak kullanılmıştır.

Çalışmada öncelikle II. Dünya Savaşı'ndan bahsedilmiştir. Bunun nedeni *Çizgili Pijamalı Çocuk* ve *Hayat Güzeldir* filmleri bu tarihte geçmektedir. Bulgular kısmında, tarihsel film eleştirisi yöntemine bağlı kalarak bu dönemin filmlerde ne şekilde yansıtıldığına bakılmıştır.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Derin ve kapsamlı bir okuma çerçevesine sahip olan II. Dünya Savaşı ve Yahudi Soykırımı'nı konu alan filmleri incelerken yöntem ve çerçeve belirleyerek makalenin sınırlılıkları çizilmiştir.

Yöntem

Çalışmanın veri tabanını temel olarak Mark Herman yönetmenliğindeki *The Boy in the Striped Pyjamas* (*Çizgili Pijamalı Çocuk*) filmi ve Roberto Benigni yönetmenliğinde *Life is Beautiful* (*Hayat Güzeldir*) filmi oluşturmaktadır. Bu filmler incelenirken, tarihsel film eleştirisi yöntemine başvurulmuştur. II. Dünya Savaşı'nın geçtiği yılların ve soykırımın anlatıldığı filmlerde bu yansımaların ne şekilde olduğuna bakılmıştır. Örnek olarak alınan bu iki film II. Dünya Savaşı, soykırım, çocuk kavramları çerçevesinde içerik çözümlemesi kullanılarak analiz edilmiştir.

Kavramsal Çerçeve: Tarihsel Film Eleştirisi

Yapılacak olan bu çalışma, tarihsel film eleştirisi çerçevesinde incelenip analiz edilecektir. Bir film tarihsel film eleştirisi çerçevesinde analiz edilirken öncelikle incelenecek filmlerin üretildikleri döneme bakmak gerekir. Kültürün ve düşüncelerin bir yansıması olan filmler çekildiği dönemin düşüncelerini yansıtır (Özden, 2004: 119, 120). Tarihsel eleştiri iki boyutta incelenebilir. İlki; filmin yapıldığı dönemdeki ideolojik ve sosyal koşulları değerlendirerek filmlerin üretim koşullarını tarihsel bağlamları ile değerlendirmektir. İkinci boyut ise aynı ilişkilendirmelerden de faydalanarak filmin içerisinde yer alan tarihsel anlatıları değerlendirmektir (Kabadayı, 2013: 63). Bu çalışma tarihsel eleştirinin ikinci boyutu ile değerlendirilecektir.

Tarihsel eleştiri yapılırken filmin öyküsüne yönelik açıklama ülkede yaşanan savaşlar ve siyasi ilişkiler üzerinden değerlendirilmelidir (Kabadayı, 2013: 64). Çekildiği dönemin izlerini taşıyan filmler haliyle tarihsel yorumlamaya açık hale gelir. Tarihin bir dönemini anlatan filmlerin çekildiği dönemdeki toplumsal koşulları ele alınması gereken bir diğer noktadır (Ryan & Lenos, 2012: 187). Tarihsel film eleştirisi yapılırken değişen zaman ile filmin sosyal etkileri üzerinden incelenmesi ve kendi zamanında değerlendirilmesi bu eleştirinin işlevi arasındadır (Biryıldız, 2013: 56). Filmlerde temsil edilen tarihler biçimlendirilebilir bir fenomendir (Ryan & Kellner, 2000: 422). Tarih sinemaya aktarılıyorken filmi çekenlerin ideolojik görüşlerine göre yeniden inşa edilecektir. İdeolojik yaklaşımlar tarihi beyazperdeye taşıdığı için ideolojik bir içerik üretilmesine neden olur (Kabadayı, 2013: 64). Bu açıklamalar gösteriyor ki bir filmde tarihi bir dönem anlatılıyorken filmin çekildiği tarih, çekenin bakış açısı filmin anlatı yapısı için önem teşkil eder. Özellikle çeken kişilerin bakış açısına göre film tarihi yeniden üretebilir. II. Dünya Savaşı sonrasında *Rambo* filmi ör-

neğinde olduğu gibi; eril söylem üzerinden ABD'nin milliyetçi idealizmi gösterilir. John Rambo militer kahramanlığın, özgüven duygusunun bir simgesidir. Gerçek hayatta Vietnam Savaşı, ABD için yenilgiyle sonuçlansa da seyirci filmde bunu hissetmez. ABD kahraman, başarılı taraf olarak gösterilir. Bir nevi tarihin yeniden yazılımı söz konusudur.

Tarihsel film eleştirisi ile alakalı bu bilgiler ışığında Herman'ın *The Boy in the Striped Pyjamas* (Çizgili Pijamalı Çocuk) filmi ve Benigni'nin *Life is Beautiful* (Hayat Güzeldir) filmi değerlendirilecektir. Bu filmlerde II. Dünya Savaşı ve soykırımın nasıl temsil edildiği karşılıklı olarak incelenecektir. İki film incelenirken çocuk kahramanlar üzerinden yaratılan II. Dünya Savaşı'ndaki atmosferin nasıl verildiği üzerinde durulacaktır.

II. Dünya Savaşı'nın anlatıldığı bu iki filmin seçimi bilinçli bir tercihtir. İki filmin başrolünde çocuklar yer almıştır. *Çizgili Pijamalı Çocuk* ve *Hayat Güzeldir* filmleri II. Dünya Savaşı'nda iki farklı cephede yer alan ülkelerin çekmiş olduğu filmlerdir. Bu filmler, iki farklı çerçeveden II. Dünya Savaşı'na bakışı görme imkânı sağlar.

Literatür Taraması

Bu bölümde makalenin sınırlılığı içerisinde yer alan II. Dünya Savaşı ve Yahudi Soykırımı'nın tarihinden bahsedilecektir. Yapılan bu literatür taraması bulgular bölümde yer alan film analizlerindeki tarihsel olaylara yapılan göndermelere referans olacaktır.

II. Dünya Savaşı'na Genel Bir Bakış

1939-1945 yılları arasını kapsayan II. Dünya Savaşı, bütün dünyayı etkileyen ve birçok ülkenin içinde yer aldığı bir savaştır. Dünya Müttefik Devletler ve Mihver Devletler olarak iki gruba bölünmüştür. Müttefik Devletler SSCB, İngiltere,

Fransa, ABD gibi büyük devletlerin ve birçok küçük devletin yer aldığı bir birliktir. Mihver devletleri ise Almanya, Japonya, İtalya, Romanya gibi birçok devletten oluşur.

Savaşın nasıl ilerlediğine geçmeden önce ülkeleri II. Dünya Savaşı'na sürükleyen nedenlere bakmak yerinde olacaktır. I. Dünya Savaşı'ndan mağlup çıkan Almanya Versailles Barış Konferansı'nda imzaladığı anlaşma ile yeniden ulusal yapılanmaya gitmeye ve galip gelen ülkelere savaş tazminatı ödemeye mecbur edilmiştir. Bu durum Alman milliyetçiliğinin filizlenmesine neden olan olaylar arasında gösterilmektedir. Büyük Buhran ve savaş tazminatlarının haksız olduğunu düşünen Almanlar, Hitlerin görüşlerine kendilerini daha yakın hissetmiştir. (Bakırtaş & Tekinşen, 2004: 92, 93) Avrupa ve Uzak Doğu'nun I. Dünya Savaşı'nın ardından istikrarsız bir konumda olmaları, mevcut statükodan hoşnutsuz olmaları savaşın bir diğer nedeni olmuştur (Hobsbawn, 1996: 46). Bu tanımlamalardan da açıkça görülmüştür ki II. Dünya Savaşı'nın başlamasının en önemli nedenlerinden biri I. Dünya Savaşı'nın sonuçlarıdır.

1929 yılında yaşanan Büyük Buhran siyasal ve kamusal düşünceler üzerinde büyük etkilere neden olmuştur. Büyük Burhan'dan hemen sonra 1930-1931 yılları arasında 10 ülkede askeri darbe ile hükümetler değişmiştir. ABD'de sağ kanatta yer alan devlet başkanı yerini sol partiye bırakırken, Avusturya ve İngiltere'deki sol partiler karşı görüşe sahip partilere koltuklarını bırakmıştır. Büyük Buhran'ın en ağır dönemi olan 1931-1933 yılları arasında Avrupa'da radikal sağın gücü artarken sol kanat güç kabetmeye başlamıştır. Bu siyasi değişimler Almanya ve Japonya'da ulusalcı ve savaş sempaticileri partilerin kazanmasını sağlamıştır. İktisatçılar ve economiciler tarafından Büyük Burhan'ın uzun vadede II. Dünya Savaşı'nın başlamasına neden olduğu söylenir (Bakırtaş & Tekinşen, 2004: 94, 95).

Hitler ekonomik sıkıntılarının yanında büyük Almanya düşü ile dünyayı ele geçirme planları yaptı. Bu yayılcı politikasını 1932 yılında yaptığı konuşmasındaki şu sözler ile ifade eder;

Toplumlar yaşamak için toprak kazanmak zorundadırlar. Eğer büyük Almanya için biz bunu yapmazsak, bu ülke kurur ve ölür. Ancak bizim temel amacımız gelecek birkaç yıl içinde Alman halkını askeri ve politik bakımdan, bu genişletme için hazırlamaktır. Biz aynı zamanda tüm Alman ırkını aynı sınırlar içinde toplamamız gerektiğini biliyoruz. Ancak bundan sonradır ki dış dünyaya silah ve zor yoluyla yayılma amacımızı gerçekleştirebiliriz (İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi 1976: 142).

Yayılcı Alman politikasının izlerini taşıyan bu konuşma doğrudan 1939 yılında başlayacak olan II. Dünya Savaşı'nın habercisi niteliğindedir. Bu yayılma isteğinin temel nedenlerinden biri "Lebensraum" (hayat sahası) kavramını somutlaştırmaktır. Almanya'ya nüfus artışının devam etmesi ve hayat standartlarının yükseltilmesi için yeni yerler gereklidir. Hitlerlere göre Almanya özellikle tarımsal yönden kendine yetemeyen bir ülkedir ve yakın zamanda buna bir çözüm getirilemezdi. Tarım ihtiyacını ithalat ile sağlamak ülke ekonomisinin altından kalmayacağı bir döviz gideriydi. Hitlerin düşüncesi nüfus yoğunluğu az, tarıma elverişli Doğu Avrupa topraklarını ülkeye katarak bu sıkıntıyı ortadan kaldırmaktı (Hart L. , 1999a: 18).

II. Dünya Savaşı'nda ittifaklar savaş başladıktan sonra şekillendi ve gruplaşmalar ilerleyen süreçlerde oldu (Waltz, 1979: 167). 1 Eylül 1939'da Alman orduları Polonya'ya girdi. Bunun üzerine İngiltere, daha önceden Polonya ile yaptığı güvenlik anlaşmasına bağlı olarak 3 Eylül 1939'da Almanya'ya savaş ilan etti. İngiltere'nin savaş ilan etmesinden altı saat sonra Fransa Almanya'ya savaş ilan etti ve resmi olarak II. Dünya Savaşı başladı (Hart L. , 1999a: 25).

Polonya dört hafta içinde istila edilerek Almanya ve SSCB arasında paylaştırıldı. 1940'ta Almanya, birkaç haftada Danimarka ve Norveç'i işgal etti. İlk dönem saldırılarında ABD tarafsız kalırken SSCB sindirildi (McNeill, 2002: 782). Bu başarıların ardından Hitler yönünü Hollanda'ya çevirdi ve üç gün içerisinde yaşanan çatışma sonucunda Hollanda şartlı teslim oldu. Hollanda'dan sonra yönünü Belçika'ya çeviren Almanya'nın bu hareketi büyük ses getirdi ve Avrupa'nın işgali için can alıcı noktalardan biri oldu (Hart L. , 1999a: 74-76). Alman Zırhlı Tümenleri Fransa'nın kanal kıyılarına yöneldi. İngiliz güçlerini Fransız güçlerinden ayırdı. İngiltere'nin Başbakanı Winston Churchill Dunkirk'ten askeri güçleri tahliye emrini verince iki hafta içinde Fransa düştü. Fransa düştükten sonra Almanya İngiltere'yi bombalamaya başladı (Marriott, 2015: 125). Bu sırada Almanya güneydoğusunu güvenli hale getirmek için 1940'ta sırasıyla Macaristan, Romanya ve Slovakya'yı zorla Üçlü Pakt'a dahil etti. Bulgaristan ilk dönem Almanya'ya karşı dirense de Nisan 1941'te bu Pakt'a dahil olmak zorunda kaldı (Uçarol, 2006: 601).

İtalya 1940 yılında savaşa dahil olunca yönünü doğrudan Kuzey Afrika'ya çevirdi. 1940'ta İngilizler için avantajlı giden bu cephe 1941 yılında Mihver devletinin lehine döndü. Afrika'da ilerlemesini hızlandıran İtalya, Etiyopya'yı işgal etti (Hart L., 1999a: 117, 128, 132). İngiltere'nin Almanya'ya karşı koyması ile Hitler hayat alanını genişletmek için yönünü SSCB'ye çevirdi. Bu doğrultuda önce Yugoslavya ve Yunanistan'ı işgal etti, 1941'de SSCB ile çatışmaya başladı. İşgalden bir süre sonra kışın gelmesi ile sert kış şartlarına alışık olmayan Almanlar Moskova'nın yakınında ve bazı noktalarda gerilediler (McNeill, 2002: 784).

Japonya, yayılma ve Pasifik İmparatorluğunu kurma hayalini gerçekleştirmek adına 7 Aralık 1941 yılında Pearl Harbour'daki Amerikan üstüne bombardıman saldırısı yaptı. 8

Aralık'ta Japonya resmi olarak Amerika ve İngiltere'ye savaş açtığını ilan etti. 11 Aralık 1941 yılında Amerika, Almanya ve İtalya birliklerine savaş açarak II. Dünya Savaşına dahil olan ülkeler arasına girdi (Uçarol, 2006: 607).

Savaş için önemli bir olay 1942 yılında Mısır sahilindeki El Alamein'de yaşandı. İngiliz ve Müttefik güçler burada Alman ve İtalyan güçlerini yenince Mısır'ın işgali engellendi. Bir ay sonra İngiliz ve Amerikan birlikleri Fas'a ve Cezayir'e çıkarma yaptı. 1943 yılında Tunus'taki Mihver güçlerinin teslim olması ile Kuzey Afrika sahili müttefik kontrolüne geçti (Marriott, 2015: 126). Bunun üzerine İngiliz ve Amerikan birlikleri önce Sicilya'yı daha sonra Güney İtalya'yı işgal etti. Bu yenilgi ile Mussolini iktidardan düştü ve 1943 yılında ateşkes imzalandı. Hitler tekrardan İtalya'yı işgal etse de 1945 yılında İtalya ele geçirildi (McNeill, 2002: 786).

1943'te gerçekleşen İtalya işgalinin devamında 6 Haziran 1944'te Fransa'nın Normandiya sahilinde muharebeye girildi ve çıkarma sonucunda Fransa özgürlüğüne kavuştu (Çimen, 2007: 341). Eylül 1944 sonlarında Fransa ve Belçika'da savaş sona erdi, Sovyet ordusu Bulgaristan'ı işgal etti ve Romanya ve Finlandiya ile ateşkes imzaladı. Almanlar yalnız kalınca Yugoslavyalı direnişçiler tarafından Yugoslavya kurtarıldı (Uçarol, 2006: 610). 1945 Mart'ında Müttefik devletler Almanya'ya girip Sovyet ordusu ile birleşti. 30 Nisan'da Hitler intihar etti ve 1945 yılında Almanya teslim oldu (Marriott, 2015: 127). 1945 yılında tek Mihver güç kalan Japonya'ya ABD başkanı Truman atom bombası atma kararı aldı. İlk bomba 6 Ağustos 1942'de Hirojima'ya, ikinci bomba 9 Ağustos 1945'te Nagazaki'ye atıldı. Bu sırada SSCB Japonya'ya savaş açtı. SSCB Mançurya ile Kore'yi işgale başlayınca Japonya 2 Eylül 1945 yılında teslim oldu. Bu şekilde II. Dünya Savaşı sona erdi (Hart L. , 1999b: 735, 736).

Yahudi Soykırımı ve Auschwitz Kampı

Almanya'da Hitlerin iktidara gelmesi ile görünürlüğü ortaya çıkan geçmişten gelerek uzun yıllardır devam eden antisemittik (Yahudi karşıtı) bir söylem vardı. I. Dünya Savaşı sonrasında bu söylemler artış gösterdi (Goldhagen, 1996: 81). Hitler'in de antisemittik söylemlerini besleyen belli başlı kişiler vardı. Hitler uzun dönem Yahudi karşıtı olarak bilinen Schönerer'den oldukça fazla etkilendi. Schönerer Alman ırkının yok olma tehlikesi ile başbaşa olduğunu, bunun engellenmesi için Yahudilere karşı yasaların çıkartılması gerektiğini savunuyordu. Dr. Karl Lueger'in milliyetçi söylemleri ve başarılı yönetim şekli Hitleri soykırıma götüren yolda önemli derecede etkiledi (İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi, 1976: 74).

Hitler'in Yahudileri hedefine yerleştirmesinin nedenlerinden biri ekonomik sebeplidir. I. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'nın savaştan yenik ayrılması, ağır ekonomik yaptırımlar ve 1930'lu yıllarda ekonomik buhranın yaşanması ekonomiyi oldukça fazla etkiledi. Günden güne ekonominin kötü gitmesi ile işsizliğin artması mevcut iktidarı düşürerek daha milliyetçi ve muhafazakâr bir partinin iktidara gelmesini sağladı. Hitler bu ekonomik krizi stratejik bir şekilde kullanarak çiftçiler, işsizler ve orta sınıf üzerinde etkili bir nüfuz sağladı (Semelin, 2011: 91). Hitler iktidara geldikten sonra ekonomiyi düzeltmesi, silah sanayisini geliştirmesi ile halkın desteğini arkasına alarak gücünü günden güne arttırdı. Artık Nazi kültürüne inanan kitleler ortaya çıkmaya başladı. Bu bağlamda ülkenin birçok yerinde Yahudiler ikinci sınıf vatandaş muamelesi görmeye başladı. Servetlerine el konunan Yahudilerin bir bölümü ülkeyi terk etmek zorunda kaldı (İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi, 1976: 150-154).

II. Dünya Savaşı içinde gelişen olaylardan biri olan Yahudi Soykırımı birçok hikâyeye ve filme konu oldu. Çalışmamızda da inceleyeceğimiz olayı öncelikle kavramsal olarak açıklayıp

devamunda soykırımın gelişim sürecinden bahsetmek yerinde olacaktır. Soykırım kelime anlamı olarak ırk katliamı anlamına gelir ve Yunanca genos (ırk) Latince cide (öldürme) sözcüklerinin bir araya gelmesi ile oluşan genocide (jenosid) kavramlarının karşılığıdır. 1941 yılında Winston Churchill'in "isimsiz suç" olarak tanımlamasından sonra Rafael Lemkin tarafından kavramsallaştırıldı (Kuper, 1981: 12).

Hitler Almanya'da iktidara geldiği günlerden itibaren Alman ari ırkı kavramı üzerinde durdu. Hitlerin "Saf bir ırk kendi kanını daha aşağı bir topluluğun kanı ile karıştırdığı takdirde, ortaya çıkan melezlik medeniyet getirecek olan milletin felaketi şeklinde tecelli eder." (Nirun, 2014: 67) sözleri ile saf Alman ırkına duyduğu takıntı ve Yahudileri aşağı bir topluluk olarak vurguladığı görülür. Nazi ideolojisine göre Yahudi anne, babadan ya da büyükanne, büyükbabadan gelen kişiler ari ırk değil Yahudi'dir. Kişilerin aile soyunda üç ya da dört kuşak öncesine kadar bir Yahudi yer alıyorsa o aile Yahudi sayılırdı (Krosiak, 2015: 185). Üstün ırk yaratma amacı taşıyan Hitler temel ilkesinin ari ırkının korunması ve gözetilmesi olduğunu söyledi (Nirun, 2014: 66). Hitler bu amacı doğrultusunda komünistleri, muhafazakarları, yahudileri, Romanları, engelli, eşcinsel vatandaşları yok etmek için harekete geçti (Wilde, 2018).

Hitler ari ırk hayalini gerçekleştirmek için soykırım öncesinde yetki yasasının gücünü kullanarak "devlet memurluğu mesleğinin ihyasına dair yasayı" çıkarttı ve 1933 Nisan ayında ari ırka ait olmayan memurları emekliliğe zorladı (Asker, 2012: 82). Ari ırka ulaşmak amacı ile yapılan bir diğer düzenleme ise Nürnberg yasalarıdır. Bu yasalara göre Yahudiler Alman vatandaşlığından tamamen çıkarıldı ve temel vatandaşlık hakları ellerinden alındı. Ayrıca Yahudilerin Alman kanından biri ile evlenmesi yasaklandı (Babalitaş, 2018: 36).

Hitlerin iktidarı sırasında Almanya'da 500.000 Yahudi va-

tandaşı vardı. Hitler ilk olarak 17.000 Polonyalı Yahudi'yi sınır dışı etti (Steinweis, 2009: 6). Nazi Almanyası günden güne Yahudilere karşı davranışlarını şiddetlendirdi. İlerleyen süreçlerde Yahudi işyerleri yağmalanmaya, sinagoglar yakılmaya başlandı. Savaşın ilerleyen döneminde Yahudi bireyler toplama kamplarına götürüldü (Babalitaş, 2018: 37, 38).

Holocaust (Holokost), fiziksel olarak Yahudilerin tasfiyesi anlamına gelmektedir. II. Dünya Savaşı sırasında Holocaust için kullanılan birçok toplama kampı mevcuttu. Bu toplama kampları içerisinde en büyük olanı ise en Auschwitz'dir.

9 Eylül 1939'da Hitler Polonya'nın çoğunu Almanya ile birleştirmeyi düşündü. Oradaki 600.000 Yahudi'yi 'Genel Hükümet' olarak adlandırılan yere taşıyarak, bütün Yahudileri tren yolu boyunca uygun noktalara toplamayı planladı. Almanya'daki bütün Yahudilerin de oraya getirilmesi için talimat verdi. (Johnson, 2000: 568).

Yahudiler toplandıktan sonra Hitler 1940 yılında Polonya'da çalışma kampı programını başlattı. Bu kampın amaçları içerisinde Yahudilerin ölesiye çalıştırılması ve beden gücünden olabildiğine faydalanmak vardı. Auschwitz Kampı'nda çalışan Yahudi işçiler yırtık giysiler, suya yakın çorba, ekmek, et kıymıkları ile beslenmekteydi. "İşçiler, 186 libre ağırlığındaki granit külçelerini taş ocağından kampa taşımak zorundaydılar. Kaza sonucu, intihar veya cezadan kaynaklanan ölümler dışında, ortalama yaşam süreleri altı hafta ile üç ay arasında değişiyordu." (Johnson, 2000: 568, 569). Bu çalışma kampları silah sanayi için önemli bir üretim kapısıydı. 1944 yılının sonunda silah sanayisi için, Alman silah endüstrisinde 400.000 esir işçinin çalıştığı bildirildi (Johnson, 2000: 569).

Yahudi çalışma kamplarında çalışan işçiler birey olarak faşist ideolojiler için herhangi bir şey ifade etmiyordu. Hatta fabrikada yaşanan ölümlerin nedenini fabrika müdürü bildirmek zorunda değildi. Fabrika müdürleri üretimi aynı hızda devam

ettirmek için ölen işçiler yerine sadece yeni işçi talep edebiliyordu. İşçilerin vücutlarına numaralar kazınmıştı ve işçiler bu numaralar ile çağrılıyordu. Bu işçilerden her ay beşte biri ölüyordu iş göremez olanlar ise kamplara yok edilmek üzere geri gönderiliyordu. (Johnson, 2000: 569, 570).

Hitler 1939 yılının Ocak ayında yaptığı konuşmadaki "Avrupa'nın içindeki ve dışındaki uluslararası finansla ilgili Yahudi toplumu ulusları, bir daha dünya savaşına sürüklemeyi başarırsa, sonucu, Yahudi ırkının Avrupa'da yok edilmesi olacak." cümlesi ile savaşı soykırım nedeni olarak görüyordu. II. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından Hitler soykırım için bilimsel çalışmaları başlattı. Deneysel cinayetler Hitler'in 1 Eylül 1939 yılında verdiği emir ile resmi olarak başladı. Bu emir tedavi edilemeyen akıl hastalarının öldürülmesini içeriyordu. Gaz odalarında ve fırınlarda gerçekleşen bu idamlar ilerleyen dönemde Yahudilerin toplu imhası için toplama kamplarında kullanıldı. Bu gaz odalarına duş odası deniliyordu, kurbanlara duş alacakları söylenerek odalara kilitlenip öldürülüyordu. "Yahudilerin kalabalık gruplar halinde öldürülmesi 1940 yılı boyunca ve 1941 'in baharına kadar Polonya'da devam etti; ancak toplu imha hareketi, Hitler 22 Haziran 1941'de Rusya'yı işgal edince başladı." (Johnson, 2000: 570, 571). Toplu imhanın ilki 1941 yılında Auschwitz'deki kampta gaz odalarına götürülen 250 Yahudi hasta ve 600 Rus esirine uygulandı (Johnson, 2000: 575).

Ölümlerin üzerinden çalınan yüz binlerce erkek ve kadın kol saatleri, dolma kalemler ve kalemler orduya dağıtılıyordu; altı haftalık bir süre içinde Auschwitz'te gaz odalarında öldürülenlerden toplanan 222.269 erkek takım elbisesi ve iç çamaşırı, 192.652 kadın elbisesi ve iç çamaşırı, 99.992 çocuk elbisesi Alman Cephesine gönderildi (Johnson, 2000: 577).

Bulgular

Bu bölümde Literatür taraması kısmında bahsedilen II. Dünya Savaşı ve Yahudi soykırımının izleri *Çizgili Pijamalı Çocuk* ve *Hayat Güzeldir* filmleri içinde aranacaktır. Tarihsel gerçekliğe dayalı olan sahneler incelenerek karşılaştırmalı analiz yapılacaktır.

Çizgili Pijamalı Çocuk Filmde II. Dünya Savaşı ve Soykırımın İzleri

Çizgili Pijamalı Çocuk filminde II. Dünya Savaşı sırasında Nazi Almanyası'nda yaşayan daha sonra Polonya'ya giden bir Alman çocuğun hikayesi anlatılır. Filmin başkarakteri 9 yaşındaki Bruno, Almanyanın Berlin kentinde Nazi subayı babası, annesi ve ablası ile yaşar. Bir gün okuldan çıkıp eve döndüğünde evde parti olacağını öğrenir. Akşam verilen partide babasının terfi edişi kutlanır. Bu terfi ile aile Berlin'den Polonya'ya gidecektir. Baba Polonya'da Auschwitz kampının yetkili kumandanı olmuştur. Bruno arkadaşlarından ayrılıp bilmediği bu yere taşınacağı için üzgündür.

Bruno ve ailesi Polonya'ya taşınır. Polonya'daki evlerine sürekli askerler girip çıkar, Bruno askerleri sevmediği için bu durumdan rahatsız olur. Yeni evlerine taşındıklarında çocuklar okula gitmez. Bunun yerine evlerine yeni öğretmen gelip ablasıyla Bruno'ya ders verir. Bu dersler sadece Nazi Almanyası'nın büyüklüğü ve Yahudilerin bütün kötülüklerin nedeni olduğu üzerinedir. Abla öğretmeni ve flört ettiği Nazi subayının etkisiyle çocukluğundan sıyrılır tam bir Nazi'ye dönüşür. Bruno ise eğitimlerden sıkılır, tarih kitapları yerine keşif, macera kitapları okur. Bruno, evde oldukça yalnızdır ve yeni yerler keşfetmek ister. Bu yüzden ilk olarak odasının camından görünen içinde bir sürü çizgili pijama giyen adamlar ve çocukların olduğu çiftlik zannettiği yere gider. Bruno, çiftliğe geldiğinde tellerin arkasında tıraş edilmiş ve çizgili pijama giymiş

çocuğu görür. Çocukla sohbet etmeye başlar. Çocuğun adının Shmuel olduğunu öğrenir. Daha önce böyle bir isim duymadığı için çok şaşırır ve Shmuel'in Yahudi olduğunu öğrenir. Bruno Yahudiler ile kendisi arasında bir fark görmediği için arkadaşlığına devam eder. Her gün evden çıkarken yanına yiyecek bir şeyler alıp Shmuel ile konuşmaya gider. Bruno'nun artık tek arkadaşı Shmuel olur.

İlerleyen sahnelerde Bruno'nun annesi, kocasının Auschwitz kampında Yahudileri öldürdüğünü öğrenince artık orada yaşamak istemez. Anne çocukların büyümesi için bu yerin uygun olmadığını ve Almanya'ya geri dönmeleri gerektiğini söyler. Yeniden taşınma hazırlıkları başlar fakat Bruno geri dönmek istemez. Taşınacakları günden bir gün önce Bruno tekrardan Shmuel'i ziyarete gider. Shmuel'in babasının kaybolduğunu öğrenir ve yardım etmek ister. Bruno hem yardım edecek hem de bu zamana kadar merak ettiği ve çiftlik zannettiği toplama kampına girecektir. Bir gün sonra Shmuel'in getirdiği çizgili pijamayı Bruno giyer ve önceden telin altından kazdıkları çukurdan içeri girer. Bruno kampa girdiğinde gördükleri karşısında çok şaşırır, çünkü bu babasının yetkili kişilere izlettiği kamp videoları gibi değildir. Bu şaşkınlık ile geri dönmek ister; fakat Shmuel'i yarı yolda bırakmamak için Shmuel'in babasını aramaya devam eder. Bu sırada kamptaki askerler Bruno ve Shmuel'in içinde olduğu bir grup çizgili pijama giymiş Yahudi'yi alıp bir odaya kapatır. Panikleyen insanlara duş alacakları söylenir. Bu sırada anne ve babası Bruno'yu aramak için kampa gelir. Fakat her şey için çok geçtir, Bruno en yakın arkadaşı ile el ele Auschwitz'te Yahudilerin yakıldığı fırında yanarak can vermiştir.

Filmin açılış sahnesinde Bruno arkadaşları ile ellerini açmış adeta uçak gibi Berlin sokaklarında koştaktadır. Bu koşma ile Berlin'in sokaklarında kısa bir tur atılır. Bu turda Berlin sokaklarının oldukça düzenli ve tek tip olduğu, bütün direklere Nazi bayraklarının asılmış olduğu gösterilir. Filmdeki bu

sahne ile II. Dünya Savaşı'nda Berlin'in sokakları görüntülenmektedir. O dönemde Hitler ve Nazi partisinin dikta sistemi her sokakta askerlerin olmasıyla gösterilmektedir. Filmin açılış sahnesinin devamında omzuna yıldız dikilmiş bir anne ve çocuk askerler tarafından kamyonu bindirilmektedir. Bu sahnenin devamında bir omuzlarına yıldız dikilmiş insanlar evlerinden zorla çıkartılmaktadır. Tarihsel gerçekliğe bakıldığında Yahudi olan bireylerin herkes tarafından tanınması için kıyafetlerinin kollarına yıldız figürü dikiliyordu. Filmde de bu durum açık bir şekilde gösterilmiştir.

Filmdeki büyük annenin oğlu üst rütbeli asker olmasına rağmen Yahudilere yapılan bu soykırımdan rahatsız olduğunu "Hitler sana özel mi hissettiriyor, üniforma ve temsil ettikleri yer..." sözleri ile anlamaktayız. Filmin devamında Bruno'nun annesinin de Yahudilere karşı haksızlık yapıldığını düşünmesi, üst rütbelerindeki bir askerin babasının olaylar başladığı anda Almanya'yı terk edip İsveç'e kaçması, o dönemde aile içinde yaşanmış olan Yahudi soykırımına karşı farklı görüşleri gözler önüne sermiştir.

Aile Polonya'daki Auschwitz kampının yanındaki evlerine trenle gider. Bu görüntü ile o dönemde yapılmış, Almanya'dan Auschwitz kampına doğrudan giden tren yolları gösterilir.

Filmde önemli bir nokta, Bruno ve ailesinin Polonya'da taşındıkları ev göstergebilimsel olarak oldukça yoruma açıktır. Filmde eve dışarıdan bakıldığında bahçenin demir teller ile kapanması, her yerinde askerlerin beklemesi, evin sadece duvardan oluşması ve pencerelerin küçük olması eve hapishane imajı çizmektedir. Evin içinde Bruno karakterini sürekli demir parmaklıkların arasında görmekteyiz. Merdivenlerdeki demirlerden yansıtılan sıkışmış bir Bruno, pencereden dışarı bakarken parmaklıklar arasında kalmış bir Bruno ile evin hapishane gibi olduğu daha net bir şekilde izleyiciye yansıtılmaktadır.

Filmde Yahudi bir adam Bruno'nun evine, ev işlerine yardım etmek için askerler tarafından getiriliyor. Film boyunca bu kişi yemek hazırlamak, servis yapmak, bahçe işlerini yapmak gibi birçok işte kullanılıyor. Bu sahne ile o dönemde Yahudilerin kamplarda işçi olarak kullanılmalarının yanında üst rütbeli askerlerin evlerinde de çalıştırıldıkları gösteriliyor. Ayrıca Bruno evlerine gelen Yahudi ile yaptıkları sohbette adamın doktor olduğunu öğrenir ve buna inanmaz. Kendi isteği ile çiftliğe yerleştiğini, evlerinde çalıştığını düşünür. Sohbet sırasında yaşlı adam doktorluğu isteyerek bırakmadığını söyler. Bu sahne ile gerçek hayatta Yahudilerin ne işte çalıştığının önemi olmaksızın kampa alındığı ve ağır şartlarda çalıştığı gözler önüne serilir.

Filmde Bruno'nun çiftlik sandığı kamptaki Yahudilerin ve evlerine gelen Yahudi'nin giydiği çizgili pijamalar ve göğüslerindeki numaralar gerçek hayattaki Yahudilerin kamplarda giydiği uniformalar ile birebir aynıdır. Bruno babasıyla konuşması sırasında neden çiftlikteki insanların pijama giydiğini sorunca babası "O insanlar, insan bile değil..." diyerek Yahudilerin konumlandırıldığı yer gösterilmektedir. Yine başka konumlandırma Yahudilerin fırınlarda yakıldığı zaman çıkan duman ve kokunun ne olduğu Bruno'nun babasına sorulduğunda baba çöplerin yandığını söylemesi ile verilmektedir. Filmin bir sahnesinde Yahudilere "Haşere" olarak hitap ediliyor. Filmde geçen bu sıfatlandırmalar ile gerçek hayatta Hitlerin Yahudiler için kullandığı kelimeler, sıfatlar benzerlik gösterir. Hitler Yahudiler için bulaşıcı ve ifsat edici bir kitle söylemlerinde bulundu (Berberer, 2007: 17).

Filmde Hitlerin o dönemde de uygulamış olduğu başarılı Nazi propagandası öğretmen üzerinden gösterilir. Öğretmen salt Hitler yanlısı bir bireydir. Çocuklara matematik, coğrafya gibi dersler anlatmak yerine sadece I. Dünya Savaşı'nın Yahudiler yüzünden kaybedildiği Hitlerin ne kadar büyük bir lider

olduğu anlatılır. Ders kitapları da yine bu propagandayı destekler niteliktedir. Örneğin filmde kitap olarak *Delitscher Almanah III 1924-1937* kitabı okutulmuştur. Propagandanın sonucu seyirciye Bruno'nun kız kardeşi üzerinden verilir. Bruno'nun kız kardeşi eğitim aracılığı ile maruz kaldığı propaganda sayesinde 12 yaşında bebeklerle oynayan kızı terk edip, Nazi yanlısı bir genç kız haline gelir.

Filmde, Bruno'nun Shmuel'le ilk karşılaşmasında Shmuel'in Bruno'yayanında yemek olup olmadığını sorması, filmin devamında Bruno'nun sürekli Shmuel'e yemek götürmesi sahneleri ile toplama kamplarında insanların çekmiş olduğu açlığa vurgu yapmaktadır. Tarih kısmında bahsedildiği gibi olabildiğince az yemek yiyen Yahudilerin filmdeki gösterimi Shmuel üzerinden verilir.

Bruno top aramak için kilere indiğinde ablasının bebeklerinin orada yığıldığını gösterilir. Bu görüntü ile o dönemde Yahudilerin kamplara ilk geldikleri zaman eşyalarının (gözlük, çanta vb) ve kesilen saçlarının yığılmasını temsili verilir. O dönemdeki fotoğraflara bakıldığında filmin o sahnesi gibi Yahudi çocukların kamplara getirdikleri oyuncak bebeklerin de aynı şekilde yığıldığı görülür.

Filmde gösterilen Auschwitz kampı elektrikli yüksek tellerle çevrili, bloklar şeklinde gösterilir. Filmin sonlarına doğru blokların içi gösterilir. Ahır gibi olan bu bloklar döneme ait yazılı kayıtlar, fotoğraflar ve videolarda olduğu gibi gösterilmiştir.

Bruno'nun yaşadığı eve üst rütbeli askerler geldiğinde Bruno'nun babasının izlettiği Auschwitz kampı videosunda kamp oldukça düzenli, yaşanılabilir bir alan olarak gösterilmiştir. Videoları izleyen bir insan orada herhangi bir katliam olmadığını, insanların sadece bir alanda yaşadığını düşünmektedir. Hatta filmin bir sahnesinde Bruno kampa girince kafenin nerede olduğunu sorar ve olmadığını anlayınca şaşırır. Gerçek

hayatta da aynı şekilde Almanlara, üst rütbeli askerlere, dış dünyaya bu tür videolar izletiliyordu. Gerçek bu şekilde yansıtılıyordu. Hatta kimi üst rütbeli subaylar kamplardaki insanların ölüm nedenlerinin tifüs olduğu iddia etti (Evans, 2001: 105-107).

Shmuel, Bruno ile konuşmasında büyükbabası ve büyükannesinin kampa geldiği gibi öldüklerini söyler. Ölüm nedeni Alman askerleri tarafından kendilerine söylenir. Tren seyahati sırasında hastalık kaparak kampa geldiklerinde hastanede tedavi sırasında öldükleri söylenir. Gerçek hayatta kamplara getirilen Yahudilerin güçsüz ve çalışmaya uygun olmayanları yani fiziksel ve zihinsel engeli olan bireyler anında öldürüyordu (Marriott, 2015: 129).

Filmde Hitlerin dikta rejiminin bir göstergesi de Bruno'nun büyükannesi yaşadığı sırada yapılan bu soykırıma ve Hitler karşı olsa bile öldüğünde ailenin rızası alınmadan Führer imzalı bir plaketin mezarına konmasıdır. Hitlerin diktatörlüğü baskısı canlı insanlarda olduğu gibi ölülerde de devam etmektedir. Filmde bu şekilde yansıtılan durum ile gerçekte Hitler'in baskıcı yönetiminin son noktasının gösterimi söz konusudur.

Filmin sonunda Bruno ve Shmuel, Yahudiler ile birlikte götürüldükleri fırında yanarak ölür. O dönemki verilere bakıldığında Auschwitz kampındaki fırınlarda o tarihlerde insanlar yakılarak öldürülmüşlerdir. Tarihte birçok kayıta bu fırınların Auschwitz dışında da birçok yerde yapıldığı ve Yahudilerin oralarda yanarak can verdiği belirtilmektedir (Holocaust Encyclopedia, 2019)

Hayat Güzeldir Filminde II. Dünya Savaşı ve Soykırım İzleri

Orijinal adı *Lavi e Bella* olan *Life Is Beautiful* yani *Hayat Güzeldir* 1997 yılında İtalyan yönetmen Roberto Benigni tarafından çevrilen bir filmidir. Ayrıca Benigni filmin başrolünü

üstlenmiştir. Filmin diğer önemli oyuncularını Horst Buchholz ve Marisa Paredes'dır.

Film II. Dünya Savaşı'nın birkaç yıl öncesinde başlar. Filmin baş kahramanı Guido işe girmek için arkadaşı ile birlikte amcası Eliseo Orefince'nin kasabasına gider. Küçük bir kaza sonucu tanıştığı öğretmen Dora'ya âşık olur ve kısa sürede evlenirler. Bu arada Guido İtalyan bir Yahudi iken, Dora Yahudi olmayan aristokrat bir ailenin üyesidir. Guido ve Dora'nın bir süre sonra erkek çocukları olur. Bu sırada II. Dünya Savaşı başlar. II. Dünya Savaşı'nın başlamasının ardından Guido, Yahudi kimliği yüzünden daha önce bir dışarıya yaşamamışken II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile ırkçı tavırlarla karşılaşır. İlerleyen sürede Guido ve oğlu Yahudi oldukları gerekçesi ile toplama kampına gönderilir. Anne Dora, Yahudi olmadığı için kampa gidecekler listesinde yer almaz. Fakat anne, eşi ve çocuğundan ayrılmak istemediği için ısrar ederek trene biner ve ailesinin olduğu toplama kampına gider. Erkekler ve kadınlar ayrı tutuldukları için aile bir araya gelemez. Guido film boyunca oğlunun küçük olması sebebi ile savaşı ve esir kampını oyun olarak gösterir. Oyunun sonunu getirebilirlerse oğluna bir tank alacağını söyler. Filmin sonlarında Guido ölür. Film ABD askerlerinin kampa gelip esirleri kurtarması, anne ve oğulun kavuşması ile son bulur. Filmde esir kampında çocuğun oluşturduğu oyun alanı ile büyük yıkıntıların içerisinde umudun devam ettiği anlatılır.

Film içinde yer alan savaş ve soykırım izlerine geçildiğinde daha filmin eğlenceli olarak nitelendirilen ilk bölümünde ırkçılığın ve Yahudi nefretinin inşası başlar. Irkçılık ve Yahudi nefretini içeren sahneler şu şekilde sıralanır; Guido kasabaya amcasının evine geldiği zaman evden koşturarak birkaç adam çıkar. Guido içeri girdiğinde amcasını yerde bulur. Amcası, evden çıkan bu kişileri barbar olarak nitelendirir. Bu sahnede Guido'nun amcasının sanata olan sempatisi heykeller ve re-

simlerin gösterilmesi ile verilirken, amcanın evine giren kişilere “*barbalar*” demesi ile faşist ideolojinin sanata karşı tutumuna bir gönderme yapılır (Kaplan & Akyol, 2005: 1202). Bir diğer sahnede Guido’nun arkadaşının patronu Guido ile konuşurken vurgulu bir şekilde “Dikkatli olun ve akıllı davranın, bu günler zor günler...” demesidir. Devamında Guido patrona siyasi görüşünü sorunca adam cevap vermek yerine çocuklarının adını söyler; “Benitto ve Adolf..” Bu iki isim doğrudan bir göndermedir: Benitto Faşist İtalyan lider Mussolini’nin ön adı iken Adolf Faşist Alman lider Hitlerin ön adıdır.

İlerleyen sahnelerde Guido okula müfettiş rolünde gider ve burada müfettişin asıl amacının üstün ırk için oluşturulan Irk Bildirgesi’nin tanıtımını yapmak olduğunu görür. Guido bu durumu şakaya vurup bir yandan dalga geçer. Bu sahnede ayrıca faşist ideolojiye hizmet eden bilim insanlarının ve sanatın eleştirisi yapılır (Kaplan & Akyol, 2005: 1203). Irk Bildirgesi’nin içeriği düşünüldüğünde burada genç öğrencileri bir nevi ari ırk düşüncesine hazırlama vardır. Yani doğrudan öğrencilere yönelik bir propaganda gösterilir. Filmin ilk yarısının sonlarındaki balo sahnesinde Guido’nun amcasının atının yeşile boyanarak “Dikkat Yahudi Atı” yazılıp şimşek ve kuru kafa resminin çizilmesi doğrudan ırkçı bir söyleme girer. Hatta bu sahnenin devamında film boyunca naif bir imaj çizen amcanın Guido’yu uyararak “Buna alışman gerek...” cümlesini kurması ilk ciddi tehlikeyi gösterir. Bundan önceki sahnelerde ari ırk ve milliyetçi söylemler bu kadar göze sokulmazken bu sahne ile işin renginin biraz değiştiği gösterilir.

Balo sahnesinde İtalyanların yapmış olduğu konuşmalarla üstün ırk düşüncesinin ne düzeyde olduğu açıkça gösterilmektedir. “Bir delinin devlete maliyeti 4 mark. Bir sakatın devlete maliyeti 4 buçuk mark... Bu kişilerden kurtulursak devlet tasarruf eder... Devlet eğer hepsini öldürürse 1.200.000 mark

kâr etmiş oluruz...” gibi cümlelerin kurulması doğrudan Hitler’in ari ırk görüşünün yansımasıdır. Ayrıca bu sahnelerde bu cümleleri kuran kişilerin doktor, öğretmen gibi entelektüel kişiler olması ve katliamı mantıklı görmeleri bir ironidir. Literatür taramasında tarihsel gerçeklikte, faşist hükümetlerin yer aldığı dönemde zihinsel ve fiziksel olarak hasta ve yaşlı bireyler Nazi ideolojisine göre ari ırk için tehdit oluşturan unsurlardır (Sacks & Rabbi, 2007). Bu sahne doğrudan bu görüşün izdüşümü olarak verilmiştir.

Filmin ikinci yarısına geçildiğinde artık savaşın izleri yavaş yavaş kendini gösterir. Fakat film boyunca savaşın doğrudan gösterimi olmaz. Guido ve oğlu bisikletle yaşadıkları kasabadan geçerken duvardaki afişler, kasabada eli silahlı dolaşan askerler, meydanlara yerleştirilen siperler ile savaş temsil edilir. İlerleyen sahnelerde Yahudi karşıtı söylemler daha da acımasızlaşır. Guido’nun oğlu bir pastanenin camındaki “*Yahudiler ve köpekler giremez...*” cümlesini okur. Bu cümle ile doğrudan Yahudilerin hayvanlarla bir tutulup aşağılandığı ve ötekileştirilen bir konuma getirildiği görülür. Filmin devamında Guido’nun dükkanının kepenklerine yazılan “Yahudi dükkanı” yazısı ile bu ötekileştirme devam eder ve filmün başında amcasının söylediği “Buna alışman lazım...” sözü gerçekleşmiş olur.

Guido, Guido’nun oğlu Joshua ve amca askerler tarafından kampa götürülmek üzere alınır. Bu sırada Dora’nın bunu fark edip kampa götürülmek üzere kalkan tren istasyonuna gidip askerlerle konuştuğu görülür. Dora burada bir yanlışlık olduğunu belirtir; fakat asker bunun doğru olduğunun söyler ve Dora’nın eve gitmesini söyler. Bu sahnede doğrudan “ari ırk” kavramının bir yansıması görülmektedir. Guido, Giosuéve amca Yahudi oldukları için kusurludur ve toplama kampına götürülebilir. Fakat Dora Yahudi olmayan bir aileden geldiği için Yahudi biriyle evli olması bir şey ifade etmez ve ari ırka

tabidir. Fakat Yahudi olmayan bir anne ve Yahudi bir babadan doğan Giosué bulanık bir gene sahip olduğu için Yahudi sayılmaktadır ve kampa gönderilmesi makuldür. Daniel Kros-lak'ın Literatür taraması bölümünde yer alan ari ırk olmak için gereken şartların belirtildiği bölümde anne, baba ya da üç, dört kuşak öncesinde ailede Yahudi biri var ise kişi Yahudi sayılmaktadır düşüncesi Giosué üzerinden gösterilir.

Filmin toplama kampında geçen sahnelerinde, kan ve şiddet görsellerini kullanmadan diyaloglarla katliamdan bahsedilir. Yaşlıların ve çocukların çalışmadıkları için banyo yapmaya gideceksiniz bahanesiyle gaz odalarına götürülmesi, yakılan insanların görüntüsünün borudan çıkan kara duman, bizden düğme ve sabun yapıyorlar cümlesiyle verilmesi bu duruma doğrudan bir göndermedir. Filmde geçen bu sahneler gerçek hayatın bir nevi izdüşümüdür. Yahudi soykırımını kayıtlarına bakıldığında gerçekten bu gibi olayların olduğu görülmektedir. Tarihsel gerçeklikte Hitlerin ölüm kampları büyük bir sanayi tesisi gibi örgütlenmiş bir yapıdadır. İş göremez yaşlılar ve çocuklar gaz odalarına ya da fırınlara götürülerek öldürüldü (Johnson, 2000: 569, 570). Ölü bedenler, altın diş dolguları, alyanslar yığınlar halinde tutulurdu. Kurbanların cesetlerinin büyük çoğunluğu sabun yapımında kullanılırdı (Hart M. H., 2008: 201).

Filmin ilerleyen sahnelerinde Guido'nun savaş öncesinden tanıdığı doktor ile kampta karşılaşması oldukça dikkat çeken bir sahnedir. Geçmişte oynadıkları bilmece oyunu ile kendini doktora hatırlatan Guido doktoru bir kurtuluş yolu olarak görür. Doktor Guido ile karşılaştığına memnun olur, çünkü uzun zamandır çözemediği bir bilmecenin cevabını almak için Guido'nun yardımı gerekir. Bu sahnede Guido doktordan ailesini kurtarması için yardım isterken doktorda duygulu gözlemlerle bilmeceyi çözemediği için gece uyuyamadığını söyler ve Guido'dan yardım ister. Bu sahnede açıkça geçmişte yaşan-

lanların bir önemi olmadığı ve Yahudi birinin bir bilmededen daha değersiz olduğu ve asıl yardıma muhtaç olan kişi Guido olsa bile bunun bireylerce umursanmadığının resmi çizilir.

Filmin sonu ise Alman askerlerin toplama kampından apar topar ayrılmaları, Amerika askerlerinin Amerika bayrakları eşliğinde İtalyan Yahudilerini kurtarmaları ve filmin baş kahramanlarından biri olan Giosué'nın Amerika askerleri tarafından annesine kavuşturulması ile biter. Bu sahne ile Amerika günü kurtaran ve Yahudilerin kurtarıcısı olarak yansıtılır. Filmin ikinci yarısından itibaren bölünen hatta kayıplar veren aileyi (amca ve Guido'nun öldürülmesi) sonunda Amerika'nın birleştirmesi ile bir nevi ABD propagandası yapılır.

Soykırımı Konu Alan Çizgili Pijamalı Çocuk ve Hayat Güzeldir Filmlerinin Kısa Bir Karşılaştırması

Hayat Güzeldir filmi ve *Çizgili Pijamalı Çocuk* filmi Yahudi soykırımını anlatan filmlerdir. *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde ana karakter ari ırka dahil olan Alman bir çocuk iken *Hayat Güzeldir* filminde Yahudi bir çocuktur. İki farklı bakış açısı ile soykırımın ve toplama kamplarının hikayesi anlatılmıştır.

Hayat Güzeldir filminin dili İtalyancadır ve Almanların konuştuğu sahnelerde Almancaya başvurulmuştur. Dilin kullanımı gerçek hayatla paralellik göstermektedir. *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde Alman bir aile ve Almanya'dan kampa getirilen Yahudi bireyler Almanca konuşmaz. Dil İngilizcedir. Bu tercih büyük ihtimal filmin İngiltere yapımı olmasından kaynaklanmaktadır. *Çizgili Pijamalı Çocuk*'taki dil tercihi gerçek hayatla uyuşmamaktadır. Bu tutarsızlık gerçeklik algısını bozmaktadır.

İki filmde de propaganda eğitimciler üzerinden gösterilmektedir. Hatırlanacağı gibi *Çizgili Pijamalı Çocuk*'ta eve getirilen öğretmen öğrencilere Alman tarihini Hitler döneminden

anlatmaya başlamış, öğretmen çocuklara Yahudiler yüzünden ülkenin kötü gittiği düşüncesini aşlamaya çalışmıştır. *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde ablanın aldığı eğitim ile kısa sürede Hitler sempatzizanına dönüşmesi Hitlerin propaganda konusundaki başarısının en büyük göstergesidir. Hitlerin yapmış olduğu propagandanın ne kadar güçlü olduğunu Bruno'nun kız kardeşi üzerinde görmek mümkündür. *Hayat Güzeldir* filminde her ne kadar doğrudan yapılmış bir propaganda eylemi olmasa da okula gelmiş olan müfettişin "üstün ırk kavramını öğrencilere anlatacağı diyalog üzerinden bir gönderme vardır Her iki filmde de Hitlerin propagandası öğretmen (eğitim- eğitimci) üzerinden gösterilmiştir. Tarihsel gerçeklikte Nazi Almanyası'nda okullardaki ders kitaplarında, eğitim programlarına parti politikası yapan içerikler eklenmiştir. Küçük yaştan itibaren uyguladıkları bu propaganda ile gençler Nazi iktidarının bir robotu haline gelmiştir (İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi, 1976: 156).

Hayat Güzeldir filminde Guido ve oğlu yürürken bir kafede "Yahudiler ve köpekler giremez..." adlı yazı ile karşılaşır bir nevi hakarete maruz kalır. *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde baba ve abla Yahudilere karşı "Haşere, çöp, insan bile değil" sıfatlarını kullanılır. Her iki filmde kullanılan aşağılayıcı ve ırkçı söylem benzerlik göstermektedir.

İki filmde de Yahudilerin toplanıp kampa götürölme sahnesi aynıdır. Tek fark *Hayat Güzel*'dir filminde bunu birebir yaşayan Guido, Giosué ve amca karakterleri aracılığı ile gösterilirken, *Çizgili Pijamalı Çocuk* filmde Bruno'nun yoldan gördüğü bir sahnede gösterilir. Bu sahnede Yahudiler zorla araçlara bindirilerek kamplara götürölür.

Hayat Güzeldir filminde Yahudiler kara trenlere bindirilip kampa götürölüyor, *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde ise Alman ailenin seyahati kara tren ile oluyor. Filmlerdeki iki aile (Ari ırktan olan bir aile ve Yahudi bir aile) aynı araçla, farklı ne-

denlerden dolayı esarete gittiği gösterilmektedir. Bunu güçlendiren Bruno'nun yaşadığı evin adeta bir hapisane gibi olmasıdır.

Her iki filmde de Yahudilerin sürekli çalıştığı gösterilmiştir. Fakat *Hayat Güzeldir* filminde *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminden farklı olarak silah sanayisinde çalışan Yahudi esirler gösterilir.

Hayat Güzeldir filminde Yahudiler gaz odalarından ve fırınlardan haberdardır. Oraya giden insanlar yaşlı ve çocuklardır. Ölüme gitmelerinin nedeni iş göremediklerindendir. Bu neden Yahudiler tarafından bilinir. Fakat *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde Yahudiler fırınlardan ve gaz odalarından haberdar değildir. Aileler, büyüklerinin trenle gelirken kaptıkları rahatsızlıktan dolayı hastanede öldüklerini sanmaktadırlar.

Filmler, her ne kadar soykırım ve toplama kampı hikayesi üzerine kurulsun da birbirinden farklıdır. *Hayat Güzeldir* filminde Yahudi bir babanın oğluna kampta olduğunu hissettirmemeye çalışması ve katliamın oyun içerisinde gösterilmesinin hikayesi anlatılmıştır. Yani Giosué'nın böyle bir ortamdan haberi yoktur ve her şeyi oyun olarak görmektedir. *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde Yahudi Shmuel karakteri her şeyin farkındadır. Giosué hiçbir zaman kamp içindeki şiddete, çalışma zorluğuna şahit olmamışken, Shmuel bunların hepsine şahit olmuştur. Ayrıca bu kadar sıkı bir kampın Giosué'dan haberdar olmaması gerçekliği zayıflatmaktadır. Giosué bir İtalyan olmasına rağmen fark edilmeden Alman çocukların arasında yemek yiyebilmektedir. Giosué'daki bu oyun ve farkında olmama durumu *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde Bruno karakteri üzerinden verilmiştir. Bruno ilk zamanlar olayların farkında değildi, film ilerledikçe gerçeklerin farkına varmaya başladı.

Her ne kadar *Çizgili Pijamalı Çocuk* filmi İngiliz yapımı olsa da filmde İngiltere'ye bir övgü, propaganda yoktur. Fakat *Hayat Güzeldir* filminin sonunda Amerika askerlerinin ABD

bayrakları asılı tanklar ile kampa gelip Giosu  y  tanka çıkartıp annesine kavuşturması Amerika propagandasının doğrudan gösterimidir. *  izgili Pijamalı   ocuk* filmi farklı taraftan (ari ırktan) bir çocuğun dünyası ile soykırımın keşfedilmesi,   ocuk masumiyeti ile en yasaklı yerde (elektrikli teller olan kamp sınırında) Yahudi ve Alman   ocu  un arkadaşlık yapması ve film boyunca doğrudan bir şiddetin gösterilmemesi ile soykırımı anlatır. Yahudilere yapılan zulmü Bruno  nun hisleri üzerinden göstermesi ve filmin sonunda da her iki çocuğun   l  me el ele gitmesi kurgusal metini güçlendiren öğelerdir.

Sonuc

  izgili Pijamalı   ocuk ve *Hayat Güzeldir* filmleri II. Dünya Savaşının yaşandığı dönemde geçen ve doğrudan sava   anlatmak yerine   ocuk karakterler üzerinden dramatik yapısını kuran filmlerdir. Tarihsel film analizi için seçmiş olduğumuz bu iki filmde öncelikle II. Dünya Sava   dönemi tarihsel olarak incelenmiştir. Film analizi yapılırken iki filmin bu dönemdeki gerçek olayları nasıl yansıttığına bakılmıştır.

  lk olarak; *  izgili Pijamalı   ocuk* filmi incelenmiştir. Filmde her ne kadar Bruno adlı bir karakter ile hikâye işlenmiş olsa da asıl anlatılan toplama kampının hikayesidir. Kurgusal metin tarihsel gerçekliğe dayandırılarak Yahudi Soykırımı ile birlikte incelenmiştir.

Filmlerdeki belirli sahnelerin tarihe gönderme yaptığı noktalar değerlendirilmiştir. Tarihi referans olarak izlenen kurgusal metin, tarih ile doğru orantılı incelenmiştir. Bu şekilde filmlerde birçok    e tespit edilmiştir. Örneğin *  izgili Pijamalı   ocuk* filminde soykırımın evreleri Shmuel  in aile bireyleri üzerinden gösterilmiştir.   lk olarak kampa gelen büyükanne ve büyükbabanın i   göremez olduğu için ailesinden habersiz   ld  r  lmesi, Shmuel  in babasının bir anda ortadan kaybolması ve son olarak Shmuel  in Bruno ile fırında yanarak can

vermesi soykırımın evrelerini özetler niteliktedir. *Hayat Güzel-dir* filminde de bu evre; Guido'nun amcasının yaşlı olduğu için kampa geldiği gibi öldürülmesi, filmin ilerleyen sahnelerinde çocukların banyo yapma bahanesi ile öldürülmesi üzerinden verilmiştir. *Çizgili Pijamalı Çocuk* filminde Alman askerlerinin Yahudilere karşı tutumu, Auschwitz kampının gösterimi (barakaların dizilimi, elektrikli teller, barakaların içi, fırınlar) gerçektir. Yine bu gerçekçilik o dönemde üst rütbeli askerlere, yöneticilere gösterilen kamp videoları ve toplumda yarattığı etki Bruno üzerinden izleyiciye gösterilmektedir.

Tarihsel eleştiri yöntemine bağlı olarak ikinci bir film olan *Hayat Güzeldir* filmi incelendi. *Hayat Güzeldir* filmi II. Dünya Savaşı ve Yahudi toplama kamplarını oyun üzerinden anlatmıştır. Filmde savaşın yıkıcılığı ve acımasızlığı göze sokulmadan gösterilmeye çalışılmıştır.

Hayat Güzeldir filmi Giosué'nun gözünden savaşın ve soykırımın izlerini gösterir. Filmin belirli sahnelerinde tarihe göndermeler yapılmıştır. Filmde II. Dünya Savaşı dönemini referans olarak kurgusal bir metin oluşturulmuştur.

Ari ırk politikası sadece Almanya'ya ait olan bir kavram değildir. Almanya'nın yanında yer alan İtalya da Ari ırk kavramı üzerinde durmuştur. *Hayat Güzeldir* filminde Yahudi olmayan seçkin kişiler Yahudileri aşağı ırk olarak görmektedir. Okulda geçen müfettiş sahnesi ile Ari ırk kavramının İtalya içinde önem teşkil ettiği gösterilmektedir.

Yahudilerin apar topar bir şekilde trene bindirilerek toplama kamplarına gönderilmesini bu kez kahramanlar aracılığı ile görmekteyiz. Gerçek hayatta bu trenler toplama kampları ve soykırım için önemli bir yere sahiptir. Hatta trenler toplama kamplarının içine kadar gitmektedir (Johnson, 2000:557-563). *Hayat Güzeldir* filminde Yahudileri taşıyan trenlerin kampa kadar girdiğini görmekteyiz.

Hitlerin Ari ırk kavramı içinde üç-dört soy geriden Yahudi

genine sahip olmama vardır. Yahudi ve Ari ırk karışımı bula-
nık, bozulmuş gen olarak tarif edilmekte ve Yahudi olarak geç-
mektedir. *Hayat Güzeldir* filminde bu durum Yahudi bir baba
ve Yahudi olmayan annenin oğlu Giosué karakteri ile veril-
miştir. Yahudilerin gerçek hayatta gaz odalarında öldürülme-
leri, yakılmaları filmde yaşlıların ve çocukların banyo yapma
bahanesi ile götürülmeleri ve orada öldürülmeleri üzerinden
gösterilmiştir. Bu sahnenin devamında Yahudi kadınların kı-
yafetleri ayıklamaları gerçek hayatta öldürülen Yahudilerin
kıyafet yığınlarının gösterildiği fotoğraflarla benzerlik taşı-
maktadır.

Hayat Güzeldir filmindeki final sahnesi; Amerikalıların kur-
tarıcı olduğu Hollywood kalıbını kullanarak tarihsel hafızayı
zayıflatmakta, bir nevi Amerika propagandası yaparak filmin
inandırıcılığını etkilemektedir (Kaplan & Akyol, 2005: 1205).

Çizgili Pijamalı Çocuk ve *Hayat Güzeldir* filmleri belirli tarih-
sel gerçekleri filme yansıtmayı uygun görmüştür. Örneğin her
iki filmde de fırınlar ve gaz odaları kullanılmıştır. *Çizgili Pija-
malı Çocuk* ve *Hayat Güzeldir* filmlerinde fırınlar ve gaz odaları
tarihsel gerçekliğe uygun olarak çocuklar ve yaşlıları öldür-
mek için kullanılmıştır. Başka bir ortak kod Hitler Alman-
yası'nın ideolojik söyleminin eğitim üzerinden yapıldığının
vurgulanmasıdır. Her iki filmde de propaganda eğitim ku-
rumu ve kişileri üzerinden verilmiştir. İki filmde de Yahudi-
lere yapılan ırkçı hakaretlerden bahsedilmiştir. İki filmde de
Yahudilerin faşist ideolojiler tarafından konumlandıkları yer
insandan daha aşağıdır. İki filmde de kara tren esarete giden
bir araç olarak temsil edilmiştir.

Tarihsel film analiz yönteminde aynı dönemde geçen film-
lerin karşılıklı incelenmesi göz önüne alınarak *Çizgili Pijamalı
Çocuk* ve *Hayat Güzeldir* filmleri incelenmiştir. İki filmin karşı-
laştırması yapılarak II. Dünya Savaşı'nın, Yahudi toplama
kamplarının ne şekilde gösterildiği üzerinde durularak değer-

lendirme yapılmıştır. Her iki filmde belirli olaylar tarihsel gerçekliğe dayandırılarak işlenmiştir. Tarihsel gerçeklik içerisinde yer alan soykırım olayı iki filmin ana konusu içinde yer almıştır. Filmlerde dönemin faşist ideolojinin söylemlerine, gerçek olaylara yer vererek tarihsel gerçekliğin sunumu yapılmıştır. Filmlerin kurgusal bir hikâye içinde tarihsel gerçeklikleri yerleştirerek döneme tanıklık ettiği tespit edilmiştir

1. Bölüm Kaynakçası

Andrew, J. Dudley. (2010), Büyük Sinema Kuramları, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

Armes, Roy. (2011), Sinema ve Gerçeklik, Doruk Yayıncılık, İstanbul.

Arnold, Gary. (2011), "Woody Allen Woody Allen'ı Anlatıyor", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 33-39.

Björkman, Stig. (2011), "Beyazperdede Romansı Bir Tarzda Çalışmayı Seviyorum", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 128-139.

Butler, Andrew M. (2011), Film Çalışmaları, Kalkedon Yayıncılık, İstanbul.

Büker, Seçil. (2010), "Auteur Kurama Giriş", Ed. Seçil Büker ve Gürhan Topçu, Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 277-280.

Carroll, Kathleen. (2011), "Woody Allen Komedinin Hiç De Gülmenecek Bir Şey Olmadığını Söylüyor", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 1-6.

Ciment, Michel ve Yann Tobin. (2011), "Kahramanlarım Hayattan Değil, Kendi Mitolojilerinden Geliyor", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 155-170.

Cmaplin, Charles. (2011), "Allen, Geçmiş Yılların Woody'sine Gidiyor", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 70-76.

Corrigan, Timothy. (2015), Film Eleştirisi Elkitabı, Dipnot Yayınları, Ankara.

Coşkun, Esen E. (2011), Dünya Sinemasında Akımlar, Phoenix Yayınevi, Ankara.

Esen, Şükran Kuyucak. (2015), Sinemamızda Bir 'Auteur' Ömer Kavur, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Girgus, Sam B. (1997), The Films of Woody Allen, Cambridge University Press, Cambridge.

Gomery, Douglas. (2008), Ed. Geoffrey Nowell-Smith, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 538-547.

Halberstadt, Ira. (2011), "Bir Zihinden Manzaralar: Woody Allen

Kimsenin Enayisi Değil", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 39-51.

Hettich, Katja. (2018), Melankolik Komedi, Profil Kitap, İstanbul.

Kablamacı Morva, A. Deniz. (2011). "Auteur Eleştirisi Yaklaşımı Işığında Bilge Olgaç Filmleri", Ed. Murat İri, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, Derin Yayınları, İstanbul, 63-102.

Kaplan, Fred. (2011), "Woody'den İşin İç Yüzü", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 215-222.

Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz. (2011), Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul.

Ken, Kelly. (2011), "Gerçek Woody Allen'la Bir Sohbet", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 6-33.

Klein, Joe. (2011), "Woody Şehrini Anlatıyor", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 100-111.

Lahr, John. (2011), "Mükemmeliyetçi", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 170-202.

Makal, Oğuz. (2017), Yönetmenleri ve Filmleriyle Güldürü Sineması, Hayalperest Yayınevi, İstanbul.

McCann, Graham. (1992), Woody Allen, Polity Press, Cambridge.

McGrath, Douglas. (2011), "Woody'yi Benim Tanıdığım Gibi Tanısaydınız", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 139-154.

Moss, Robert F. (2011), "Yaratıcılarla Yaratmak Üzerine: Woody Allen", Ed. Kapsis, Robert E. Ve Kathie Coblentz, Woody Allen, Agora Kitaplığı, İstanbul, 59-70.

Nowell-Smith, Geoffrey. (2008), "Giriş", Ed. Geoffrey Nowell-Smith, Dünya Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 525-528.

Özden, Zafer. (2000), Film Eleştirisi, Afa Yayınları, İstanbul.

Sarris, Andrew. (2010) "Auteur Kuramı Üzerine Notlar", Ed. Ali Karadoğan, Sanat Sineması Üzerine, De Ki, Ankara, 41-45.

Sarris, Andrew. (2011), "Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru", Ed. Ertan Yılmaz, Filmde Yöntem ve Eleştirisi, De Ki, Ankara, 189-205.

Wollen, Peter. (2014), Sinemada Göstergeler ve Anlam, Metis Yayınları, İstanbul.

2. Bölüm Kaynakçası

Özden, Z. (2014). Film Eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi.

Berger, A. A. (1996). Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri. (M. Barkan, U. Demiray, & A. H. Yüksel, Çev.) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Biryıldız, E. (2013). Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002). İstanbul: Beta Yayınları.

Box Office India. (tarih yok). Top Hits All Time. Ağustos 2016 tarihinde Box Office India: <http://www.boxofficeindia.com/hit-down.php> adresinden alındı.

Buhler, G. (2004). Manusmriti: The Laws of Manu. Surrey: Genesis Publishing Pvt Ltd.

Can, H. (2002). Hintlilerin İlk Aşk Oykusu: Pururavas ve Urvaşi. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi - DTCF Dergisi, 42(1-2), 111-120.

Chatterjee, S. (2003). Hindi Cinema Though the Decades. Gulzar, G. Nihalani, & S. Chatterjee (Dü) içinde, Encyclopaedia Hindi Cinema (s. 3-23). New Delhi: Encyclopaedia Britannica (India) Pvt.Ltd.

Corrigan, T. (2015). Film Eleştirisi El Kitabı. Ankara: Dipnot Yayınları.

Daniels, C. (2016). Benim Yolum, Aamir Khan'ın İnanılmaz Yolculuğu. İstanbul: Martı Yayınları.

Dhingra, B. (1969). Indian Cinema and Culture. Paris: United Nations Scientific and Cultural Organization.

Dinler Kitabı. (2014). (A. F. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.

IMDB. (tarih yok). Shah Rukh Khan. Mart 20, 2017 tarihinde IMDB: <http://www.imdb.com/name/nm0451321/> adresinden alındı.

İnan, A. (1971). Divânü Lugâti't-Türk'te Şamanizme Ait Kelimeler. Türk Kültürü.(100).

John Fuller, C. (2004). The Camphor Flame: Popular Hinduism and Society in India. Princeton: Princeton University Press.

Kılıçkap, T. B. (2007). Bölgesel Güçten Küresel Güce Hindistan. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.

Karkaria, B. (2015). How The 1993 Blasts Changed Mumbai Forever. Mart 5, 2017 tarihinde BBC: <http://www.bbc.com/news/world-asia-india-33713846> adresinden alındı.

- Kasbekar, A. (2006). *Pop Culture India! Media, arts, and lifestyle*. California: Abc-clio.
- Kaya, K. (2011). *Hinduizm*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kaya, K. (2016). *Hint Felsefesinin Temelleri*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Khan, J. (2016). *Salman Olmak*. (N. Çevirgen, Çev.) İstanbul: Martı Yayıncılık.
- Klostermaier, K. K. (2007). *Hinduism: A Beginner's Guide*. London: Oneworld Publications.
- Kulke, H., & Rothermund, D. (2001). *Hindistan Tarihi*. (M. Günay, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Sharma, C. (2000). *A Critical Survey of Indian Philosophy*. Delhi: Motilal Banarsidass Publ.
- Shiekh, M. (2016). *Shah Rukh Khan*. (Ö. Yüksel, Çev.) İstanbul: Martı Yayıncılık.
- Singh, V., & Rukmini S. (2015, Ağustos 25). Muslim population growth slows. Haziran 2016 tarihinde The Hindu: <http://www.the-hindu.com/news/national/census-2011-data-on-population-by-religious-communities/article7579161.ece> adresinden alındı.
- Türk Dil Kurumu. (tarih yok). *Sinema*. Mayıs 23, 2016 tarihinde TDK: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&ke-lime=S%C4%B0NEMA adresinden alındı.
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tyagisananda, S. (1949). *Svetasvatara Upanishad*. Chennai: Sri Ramakrishna Math.
- van Buitenen, J. (1981). *The Mahābhārata, Vol. 2: 2. The Book of The Assembly Hall, 3. The Book of The Forest*. University of Chicago Press.
- Vatsyayana. (2014). *Hint Aşk Sanatı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Viswanathan, B. (2014). *Eight Types of Marriages Defined by Hinduism*. Ocak 2017 tarihinde <https://balajiviswanathan.quora.com/Eight-Types-of-Marriages-Defined-by-Hinduism> adresinden alındı
- Wadley, S. S. (1983). " pholā:" A North Indian Folk Genre. *Asian Folklore Studies*, 42(1), 3-25.

3. Bölüm Kaynakçası

Adorno, Theodor W., Horkheimer, Max, (2010), Aydınlanmanın Diyalektiği, Çev. Nijat Üner-Elif Öztarhan Karadoğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Allen, Danielle S., Platon Neden Yazdı?, (2011), Çev. Ayşe Batur, İletişim Yayınları, İstanbul

Aristoteles, (2009), Poetika, Remzi Kitabevi, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, 18. Basım.

Aristoteles, (1983), Politika, Remzi Kitabevi, Çev. Mete Tunçay, İstanbul.

Bachmann, Ingeborg, Malina, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, 2016 Haziran 1973 söyleşi.

Benjamin, Walter, Brecht'i Anlamak, (2007), Çev. Haluk Barışcan-Güven Işısağ, Metis Yayınları, İstanbul.

Brecht, Bertolt, (1977), Hurda Alımı: Sosyalist Açıdan Bir Sanat Kuramı, Çev. Yaşar İlksavaş, Günebakan Yayınları, İstanbul.

Brecht, Bertolt, (1990), Sanat Üzerine Yazılar, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul.

Brecht, Bertolt, (2005), Tiyatro İçin Organon, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul.

Dumont, Jean-Paul, (2012), Felsefe Tarihi Cilt-1 Kurucu Düşünceler, Çev. İsmail Yerguz, İletişim Yayınları.

Erksan, Metin, (1960), Gecelerin Ötesi.

Esen, Şükran, (2010), Türk Sinemasının Kilometre Taşları (Dönemler ve Yönetmenler), Agora Kitaplığı, İstanbul.

Fülberth, Georg, (2014), Kapital Kompakt, Çev. Suphi Nejat Ağırnaslı, Verita Yayınları, İstanbul.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, (2014), Tinin Görüngü Bilimi, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, s. 31-38.

Herakleitos, (2009), Fragmanlar, Çev. Cengiz Çakmak, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Kesting, Marianna, (2005), Epik Tiyatro, Çev. Yılmaz Onay, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.

Kranz, Walter, (2009), Antik Felsefe, Sosyal Yayınları, İstanbul.

Marx-Engels, (2016), Sanat ve Edebiyat Üzerine Yazılar, Çev. Murat Belge, Birikim Yayınları, İstanbul.

Murdoch, Iris, (2008), Ateş ve Güneş: Platon Sanatçıları Niçin Dışladı?, Çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Parkan, Mutlu, (2015), Brecht Estetiği ve Sinema, Yazılama Yayınevi, İstanbul.

Platon, (2013), Devlet, Çev. Sabahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimcoz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 10. Kitap.

4. Bölüm Kaynakçası

- Arabi, A. J. (1996). Afif J. Arabi, The History of Lebanese Cinema 1929-1979 An Analytical of The Evolution And the Development Of Lebanese Cinema. The Ohio State University Doktora Tez.
- Armes, R. (2015). New Voice in Arab Cinema. Indiana: Indiana University Press.
- Bustros, G. (1977). Who's Who in Lebanon. Beirut: Publitec.
- Butler, A. M. (2011). Film Çalışmaları. (A. Toprak, Çev.) İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Cengiz, G. (2018). 1952'den 2000'e Mısır Sineması Egemia, 2018: 3, s. 50-64. Egemia, 50-64.
- Day, K. K. (2001). Cinema in Lebanon, Syria, Iraq and Kuwait. O. L. (Ed.) içinde, Companion Encyclopedia of Middle Eastern and North African Cinema (s. 364-407). New York: Routledge: Routledge.
- Kabadayı, L. (2013). Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızda Örnek Çözümlemeler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Khatib, L. (2008). Lebanese Cinema Imagining The Civil War Beyond. New York: I.B. Tauris.
- Khoury, M. (2010). The Arab National Project In Youssef Chahine's Cinema. New York: The American University in Cairo Press.
- Livingston, D. (2008). Lebanese Cinema. Film Quarterly, 62(2), 34-43.
- Oylum, R., & Sivaslıoğlu, K. (2011). Ortadoğu Sineması. İstanbul: Başka Yerler Yayınları.
- Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi Film Eleştirisine Temel Yaklaşımlar ve Tür Film Eleştirisi. Ankara: İmge Yayınları.
- Öztürk, S. R. (2000). Sinemada Kadın Olmak. İstanbul: Alan Yayınları.
- Rastegar, K. (2015). Surviving Images Cinema, War and Cultural Memory in the Middle East. New York: Oxford University Press.
- Rosen, M. (1990). From the Atlantic to the Gulf: Cinemas of the Arab World. Seattle: Arab Film Festival.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). Film Çözümlemesine Giriş. (E. S. Onat, Çev.) Ankara: Deki Yayınları.
- Sawalha, A. (2014). After Amnesia: Memory and War in Two Lebanese Films. Visual Anthropology, 27(1-2), 105-116.
- Saygılıgil, F. (2013). Feminist Film Kuramı. Z. Ö. (ed.) içinde, Sinema Kuramları 2 Beyaz Perdeyi Aydınlatan Kuramlar (s. 143-167). İstanbul: Su Yayınları.

Stam, R. (2014). Sinema Teorisine Giriş. (S. Salman, & Ç. Asatekin, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Taş, G. (2016). Feminizm Üzerine Genel Bir Değerlendirme: Kavramsal Analizi, Tarihsel Süreçleri ve Dönüşümleri. Akademik Hassasiyetler, 3(5), 163-175.

About. Randa Chahal: <https://www.randachahal.com/about>, Erişim tarihi: 03.04.2019

NadinLabaki. IMDb: https://www.imdb.com/name/nm1701024/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, Erişim tarihi: 03.04.2019

NadineLabaki. M Media: <https://m.media/en/PageArtist/NadineLabaki>, Erişim tarihi: 03.04.2019.

Randa Chahel. Support the Guardian: <https://www.theguardian.com/film/2008/oct/03/lebanon>, Erişim tarihi: 03.04.2019

Randa Chahel Sabag. IMDb: https://www.imdb.com/name/nm0754475/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, Erişim tarihi: 03.04.2019

5. Bölüm Kaynakçası

- Althusser, Louis. (2006), *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, İstanbul: İthaki.
- Akerson, E.Fatma. (2005), *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.
- Andrew, J. Dudley. (2010), *Büyük Sinema Kuramları*. Çev. Zahit Atam İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Başoğlu, Metin. (1998), 'Behavioral and Cognitive Treatment of Survivors of Torture'. Popkin Ed.
- Berger, A. Asa. (1993), *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Büker, Seçil. (2009), *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz.
- Fiske, John. (2003), *İletişim Çalışmalarına Giriş*. Çev. Süleyman İrvan. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Foucault, Michael. (2003), *İktidarın Gözü*. Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michael. (2000), *Hapishanenin Doğuşu*. Çev.: M. A. Kılıçbay, II. B., Ankara: İmge Kitabevi.
- Fromm, Eric. (1981), *Freud Düşüncesinin Büyüklüğü Sınırları*. İstanbul : Dilek Matbaası.
- Grillet, A. Robbe. (1989), *Yeni Roman*. Çev. Asım Bezirci, İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Hall, Stuart. (2002), *Representation-Cultural Representations and Signifying Practices*. (ed. Stuart Hall). USA: Sage.
- Kellner, D. ,Ryan, M. (2010), *Politik Kamera*. Çev. Elif Özsayar, İstanbul: Ayrıntı.
- Kirel, Serpil. (2005), *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul, Kırımızı Kedi.
- Lotman, M.Yuriy. (2012), *Sinema Göstergebilimi*. Ankara: Nirengi.
- Monaco, James. (2009), *Bir Film Nasıl Okunur?*. çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Oğlak Yayınevi.
- Marcause, Herbert. (1985), *Eros ve Uygarlık, Freud Üzerine Felsefi Bir İnceleme*. İstanbul:İdea Yayınları.
- Parsa, Seyide. (2008), *Film Çözümlemeleri*. (ed. Seyide Parsa). İstanbul: Multilingual.

- Saffet, M. Tura. (2007), Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul : Kanat Kitapları.
- Kıran, Ayşe. (2007), Yazınsal Okuma Süreçleri. Ankara: Seçkin.
- Yücel, Tahsin. (1993), Anlatı Yerlemleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gezgin, Ulaş Başar. (2004), 'Psikolog Gözüyle Şiddet ve Saldırganlık' <http://www.izinsizgosteri.net/new/?issue=28&page=1&content=178> (erişim tarihi: 21.02.2019)

6. Bölüm Kaynakçası

- Abrams, J. J. (Dü.). (2007). *The Philosophy of Stanley Kubrick*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Adanur, O. (2013). Göstergebilimsel Film Kuramı. Z. Özarslan içinde, *Sinema Kuramları 2* (s. 13-32). İstanbul: Su Yayınevi.
- Bataille, G. (1986). *Eroticism: Death and Sensuality*. (M. Dalwood, Çev.) San Francisco: City Lights Book.
- Biran, I., & Chatterjee, A. (2004). Alien hand syndrome. *Archives of Neurology*, 61(2), 292-294.
- Boller Jr., P. F. (1987). *Hollywood Anecdotes*. New York: Ballentine.
- Broderick, M. (2017). *Reconstructing Strangelove: Inside Stanley Kubrick's "Nightmare Comedy"*. Columbia University Press.
- Brown, D. (2002, April 24). Henry Kissinger. Mart 04, 2019 tarihinde The Guardian: <https://www.theguardian.com/world/2002/apr/24/derekbrown> adresinden alındı
- de Saussure, F. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual.
- Goodchild, P. (2004). *Edward Teller, The Real Dr. Strangelove*. Cambridge&Massachusetts: Harvard University Press.
- Guiraud, P. (1994). *Göstergebilim*. (M. Yalçın, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- IMDB. (tarih yok). *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). Mart 04, 2019 tarihinde IMDB: https://www.imdb.com/title/tt0057012/?ref_=nv_sr_1 adresinden alındı.
- IMDB. (tarih yok). *Lolita* (1962). Mart 01, 2019 tarihinde IMDB: <http://www.imdb.com/title/tt0056193/> adresinden alındı.
- John, A. A., Pecchenino, R. A., & Schreft, S. L. (1993). The Macroeconomics of Dr. Strangelove. *The American Economic Review*, 43-62.
- Kaplan, F. (2004, October 10). Truth Stranger Than 'Strangelove'. Mart 01, 2019 tarihinde The New York Times: http://www.nytimes.com/2004/10/10/movies/truth-stranger-than-strangelove.html?_r=1 adresinden alındı.
- Kaplan, F. N., & Terek Ünal, G. (2011). *Bilim Kurgu Sinemasını Okumak: Göstergebilimsel Yaklaşım*. İstanbul: Derin Yayınları.

Kosacı, S. (2012). Amerikan Filmlerinde Siyasi Hicvin Temsili ve 1960'lı Yıllardaki Yansımaları. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi, SBE.

Kuberski, P. (2012). Kubrick's Total Cinema: Philosophical Themes and Formal Qualities. London & New York: Continuum International Publishing.

Kubrick, S. (Prodüktör), & Kubrick, S. (Yöneten). (1964). Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb [Sinema Filmi]. ABD.

Linden, G. W. (1977). "Dr. Strangelove" and Erotic Displacement. The Journal of Aesthetic Education, 11(1), 63-83.

Maland, C. (1979). Dr. Strangelove (1964): Nightmare comedy and the ideology of liberal consensus. American quarterly, 31(5), 697-717.

Menand, L. (2005, June 27). Herman Kahn and the nuclear age. Mart 04, 2019 tarihinde The New Yorker: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/06/27/fat-man> adresinden alındı.

Nelson, T. A. (2000). Kubrick, Inside a Film Artist's Maze. Bloomington: Indiana University Press.

Rifat, M. (2014). Göstergebilimin ABC'si. İstanbul: Say Yayınları.

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). Politik Kamera. (E. Özsayar, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.

Tureng Multilingual Dictionary. (tarih yok). Buck. Mart 01, 2019 tarihinde Tureng Multilingual Dictionary: <http://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/turgid> adresinden alındı.

Tureng Multilingual Dictionary. (tarih yok). Guano. Mart 01, 2019 tarihinde Tureng Multilingual Dictionary: <http://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/guano> adresinden alındı.

Tureng Multilingual Dictionary. (tarih yok). La puta. Mart 01, 2019 tarihinde TurengMultilingual Dictionary: <https://termbank.com/tr/ispanyolca-ingilizce/puta> adresinden alındı.

Tureng Multilingual Dictionary. (tarih yok). Turgid. Mart 01, 2019 tarihinde TurengMultilingual Dictionary: <http://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/buck> adresinden alındı.

Urban Dictionary. (tarih yok). Merkin. Mart 01, 2019 tarihinde Urban Dictionary: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=merkin> adresinden alındı.

Whitehead, M., & Rivett, M. (2006). Jack the Ripper. Pocket Essentials.

World Wide Words. (tarih yok). Investigating the English language across the globe. Mart 01, 2019 tarihinde World Wide Words: <http://www.worldwidewords.org/qa/qa-dea5.htm> adresinden alındı.

World Wide Words. (tarih yok). Merkin. Mart 01, 2019 tarihinde World Wide Words: <http://www.worldwidewords.org/articles/merkin.htm> adresinden alındı.

7. Bölüm Kaynakçası

- Abisel, N. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Abisel, N. (2014). *Sessiz Sinema*. Ankara: De Ki.
- Altman, R. (2000). *Film/Genre*. London: British Film Institute.
- Babington, B. (2014). *The Sports Film: Games People Play*. New York: Wallflower Press.
- Bjornlund, L. (2013). *The Civil Rights Movement*. San Diego: Reference Point Press.
- Bouchier, D. (1983). *The Feminist Challenge: The Movement for Women's Liberation in Britain and the USA*. London: Macmillan Press.
- Briley, R. (2005). Basketball's Great White Hope and Ronald Reagan's America: Hoosiers (1986). *Film and History* vol.35, 12-19.
- Briley, R., Schoenecke, M. K., & Carmichael, D. A. (2008). Introduction. R. Briley, M. Schoenecke, & D. Carmichael içinde, *All-Stars and Movie Stars: Sports in Film and History* (s. 1-13). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Calder, L. (1999). *Financing the American Dream: A Cultural History of Consumer Credit*. New Jersey: Princeton University Press.
- Crosson, S. (2013). *Sport and Film*. Oxfordshire: Routledge.
- Cullen, J. (2003). *American Dream: A Short History of an Idea That Shaped a Nation*. New York: Oxford University Press.
- Daniels, D. B. (2008). You Throw Like a Girl: Sports and Misogyny on the Silver Screen. R. Briley, M. K. Schoenecke, & D. A. Carmichael içinde, *All-Stars and Movie Stars : Sports in Film and History* (s. 105-128). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Dwyer, M. D. (2015). *Back to the Fifties: Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*. New York: Oxford University Press.
- Fernandez, L. (2015). Ronald Reagan, Race, Civil Rights, and Immigration. A. L. Johns içinde, *A Companion to Ronald Reagan* (s. 185-203). West Sussex: Wiley Blackwell.
- Grant, B. K. (2007). *Film Genre: From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press.
- Grindon, L. (2011). *Knockout : The Boxer and Boxing in American Cinema*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hochschild, J. L. (1995). *Facing Up to the American Dream: Race,*

Class, and the Soul of the Nation. New Jersey: Princeton University Press.

Jones, G. (2008). In Praise of an 'Invisible Genre'? An Ambivalent Look at the Fictional Sports Feature Film. *Sport in Society* Vol. 11 Issue. 2/3, 117-129.

Kirshner, J. (2013). *Hollywood's Last Golden Age : Politics, Society, and the Seventies Film in America*. New York: Cornell University Press.

Lane, R. E. (1995). *The market experience*. New York: Cambridge University Press.

Martin, J. W. (1995). Redeeming America: Rocky as Ritual Racial Drama. J. W. Martin, & C. E. Ostwalt Jr. içinde, *Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film* (s. 125-133). Colorado: Westview Press.

Noverr, D. (2008). Foreword. R. Briley, M. K. Schoenecke, & D. A. Carmichael içinde, *All Stars and Movie Stars: Sports in Film and History* (s. vii-ix). Kentucky: The University Press of Kentucky.

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

Pearson, D. W., Curtis, R. L., Haney, C. A., & Zhang, J. J. (2003). Sport Films: Social Dimensions Over Time, 1930-1995. *Journal of Sport & Social Issues*, Volume 27, No. 2, 145-161.

Poulton, E., & Roderick, M. (2008). Introducing Sport In Films. *Sport and Society* Vol. 11, No. 2/3, March/May, 107-116.

Rapf, J. E. (2007). Movies and the New Woman. S. Prince içinde, *American Cinema of the 1980's: Themes and Variations* (s. 22-42). New Jersey: Rutgers university Press.

Rushing, J. H., & Frentz, T. S. (1978). The Rhetoric of "Rocky":: A Social Value Model of Criticism. *Western Journal of Speech Communication*, 42:2, 63-72.

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeoloji ve Politikası*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. Ankara: De Ki Basım Yayım.

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House.

Tomasulo, F. P. (2007). Movies and Cultural Contradictions. L. D. Friedman içinde, *American Cinema of the 1970s : Themes and Variations* (s. 157-181). New Jersey: Rutgers University Press.

White, J. K., & Hanson, S. L. (2011). Introduction: The Making and Persistence of American Dream. S. L. Hanson, & J. K. White içinde, *The American Dream in the 21st Century* (s. 1-16). Philadelphia: Temple University Press.

Obama, B. (07.11.2007). Obama's November 7, 2007 Speech on the 'American Dream'. <http://edition.cnn.com/2007/POLITICS/12/21/obama.trans.americandream/> Erişim Tarihi: 10.03.2019

Trump, Donald J. (30.01.2018). President Donald J. Trump's State of the Union Address. <https://www.whitehouse.gov/briefings-statements/president-donald-j-trumps-state-union-address/> Erişim Tarihi: 10.03.2019

8. Bölüm Kaynakçası

Amarger, M. (1996, Octobre). Les Cinéastes Africains Quête d'Alternatives. Les Cahies de la Francophonie, s. 61-68.

Armes, R. (2006). African Filmmaking: North and South of the Sahara. Edinburg: Edinburg University Press.

Armes, R. (2008). Dictionary of African Filmmakers. Bloomington: Indiana University Press.

Brahimi, D. (1997). Cinéma d'Afrique Francophone et du Maghreb. Paris: Edition Nathan.

Cardullo, B. (2012). World Directors and Their Films: Essays on African, Asian, Latin American, and Middle Eastern Cinema. Lanham: The Scarecrow Press, Inc. .

Carter, S. G. (2009). What Moroccan Cinema: A Historical and Critical Study, 1956-2006. Plymouth: Lexington Books.

Chandler, D. (2018). Tür Kuramına Giriş. J. Ö. Dirlikyapan içinde, Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı (s. 15-50). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Diawara, M. (1987, 2e Trimestre). Oral Literature and African Film: Narratology in "Wend Kuuni". Présence Africaine, s. 36-49.

Diawara, M. (1992). African Cinema: Politics & Culture. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

Elsaesser, T. (2005). European Cinema: Face to Face with Hollywood. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Erus, Z. Ç. (2007). Manifestolardan Günümüze Üçüncü Sinema Tartışmaları. E. Biryıldız, & Z. Ç. Erus içinde, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması. İstanbul: Es Yayınları.

Gilbert, E., & Reynolds, J. T. (2016). Dünya Tarihinde Afrika: Tarihöncesinden Günümüze. (M. Demirkaya, Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

Halle, R. (2010). Offering Tales They Want to Hear: Transnational European Film Funding as Neo-Orientalism. R. Galt, & K. Schooner içinde, Global Art Cinema: New Theories and Histories (s. 303-319). New York: Oxford University Press.

Hepkon, Z. (2007). Afrika Birliği Mücadelesinden Postkolonyalizme Afrika'da Sinema. E. Biryıldız, & Z. Ç. Erus içinde, Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünyada Sinema. İstanbul: Es Yayınları.

Higgins, E. (2000). Kaboré, Jean-Marie Gaston. T. Pendergast, &

S. Pendergast içinde, *International Dictionary of Films and Filmmakers - 2 Directors* (s. 495-496). Farmington Hills: St. James Press.

Jorholt, E. (2001). *Africa's Modern Cinematic Griots-Oral Tradition and West African Cinema*. M. E. Baaz, & M. Palmberg içinde, *Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production* (s. 95-118). Stockholm: Nordiska Afrikainsitutet.

Jorholt, E. (2007). *Burkina Faso*. M. Hjort, & D. Petrie içinde, *The Cinema of Small Nations* (s. 198-212). Edinburg: Edinburg University Press.

MacKenzie, S. (2014). *Film Manifestos and Global Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Macrae, S. H. (1999). *Yeelen: A Political Fable of the Komo Blacksmiths/Sorcerers*. K. W. Horrow içinde, *African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings* (s. 127-140). Trenton; Asmara: Africa World Press, Inc.

Magombe, P. V. (1997). *The Cinema of Sub-Saharan Africa*. G. Nowell-Smith içinde, *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide* (s. 667-672). London: Oxford University Press.

Martin, F. (2007). *Tunisia*. M. Hjort, & D. Petrie içinde, *The Cinema of Small Nations* (s. 213-228). Edinburg: Edinburg University Press.

Russell, S. A. (1998). *Guide to African Cinema*. Westport: Greenwood Press.

Schade, C. (2000). *Sembene, Ousmane*. T. Pendergast, & S. Pendergast içinde, *International Dictionary of Films and Filmmakers: Directors* (s. 899-901). Detroit: St. James Press.

Shaka, F. O. (1994). *Colonial and Post-Colonial African Cinema (a Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practises)*. The University of Warwick.

Şaul, M. (2010). *Art, Politics, and Commerce in Francophone African Cinema*. M. Şaul, & R. A. Austen içinde, *Viewing African Cinema in the Twenty-First Century: Art Films and the Nollywood Video Revolution* (s. 133-159). Athens: Ohio University Press.

Thackway, M. (2003). *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Oxford: James Currey.

Ukadine, N. F. (1994). *Black African Cinema*. Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press.

Walsh, B. (2003). *Empires and Citizens Book 1*. Cheltenham: Nelson Thornes .

9. Bölüm Kaynakçası

- Büyükaslan, Ali, (2018). "İletişim Yazıları, Dil-Kültür-İletişim", Çizgi Kitabevi, İstanbul.
- Çankaya, Erol, (2016). "Payitahttan Metropole: Türk Şiirinde İstanbul", Çağdaş Yerel Yönetimler, Cilt: 25, Sayı:4, s.87-117.
- Çelik, Hayat Zengin ve Tezcan, Senem, (2017). "Türk Sinemasında Göç Temalı İstanbul Filmleri Üzerinden Kentlerdeki Mekansal ve Toplumsal Değişimlerin İncelenmesi", Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:2, Sayı:2, ss.619-636.
- Demircioğlu, Mustafa, (2018). "Mor Trampet", Şiiri Özlüyorum Kitaplığı, İstanbul.
- Esen, Şükran, (2000). "80'ler Türkiye'sinde Sinema", Beta Basım, İstanbul.
- Ertürk, Filiz, (2017). "Mimarı: Kök Saldıkça Anlam Bulan Mekanlar", Bellek Tazeler Yanlışları (Ed. N.Pösteki), Umuttepe Yayınları, 1. Baskı, Kocaeli.
- Faigov, Orhan, (2017). "Heykel: Toplum Belleğinde Heykeller, Toplumsal Bellek Oluşumunda Heykelin Rolü", Bellek Tazeler Yanlışları (Ed. N.Pösteki), Umuttepe Yayınları, 1. Baskı, Kocaeli.
- İslamoğlu, Gözde, (2017), "Tiyatro: Belleğin Kırmızı Perdedeki Yansımaları", Bellek Tazeler Yanlışları (Ed. N.Pösteki), Umuttepe Yayınları, 1. Baskı, Kocaeli.
- Kaplan, F. Neşe, (2015). "60'lı Yıllar Aile Sineması", Pales Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.
- Kaplan, F. Neşe, (2003). "Toplumsal Konumu ve Bu Konumunun Değişimiyle Türk Sinemasında Kadın", İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi, Sayı:4, ss.149-173.
- Kaplan, F. Neşe, (2012). "Fictitious Correlation of The Polyphonic Music; Multicultural 'World Capital İstanbul': İstanbul As The Imaginary Location In The Narratives of Tuluyhan Uğurlu", Broken Grounds 1: Mass Communication and Transformation/Media Critiques 2011, 'Prof. Marin Drinov' Academic Publishing House, Sofia.
- Kaplan, Ali Barış, (2017). "Arketipal Topolojiler ve Bilimkurgu", Lambert Academic Publishing, Saarbrücken.
- Pösteki, Nigar, (2017b) "Yeşilçam'ın Belleği: Unutulmuş Filmler Divanı-1", Umuttepe Yayınları, 1. Baskı, Kocaeli.
- Pösteki, Nigar (Ed.), (2017a). "Bellek Tazeler Yanlışları", Umuttepe Yayınları, 1. Baskı, Kocaeli.

Pöstecki, Nigar,(2005). “Yönetmen Sineması”, Es Yayınları,İstanbul.

Pöstecki, Nigar, (2012).“1990 Sonrası Türk Sineması”, Umuttepe Yayınları, 1. Baskı, Kocaeli.

Şimşek, Ayşe, (2013).“1980’lı Yıllar Türk Sinemasının Kentleşme Olgusuna Yaklaşımı”, Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Cilt 5, No 1, ss.42-52.

Torun, Ayla, (2017/I).“Sinema-Kent İlişkisinde İstanbul: İlk Yıllarından Bugüne Türk Sineması’nda İstanbul’un Görünümü”, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, ss.147-166.

Zaim, Derviş, “Yönetmenle Görüşme”, 26 Ocak 2019, Bilim ve Sanat Vakfı (BISAV).

10. Bölüm Kaynakçası

Bostan, A. D. (2018), "Disney Animasyonlarında Toplumsal Cinsiyet: Prenseslik Anlatılarının Göstergebilimsel Çözümlemesi", (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, SBE).

Burns, A. (2013), "The Chick's New Hero: (Re)Constructing Masculinity in the Postfeminist Chick Flicks" içinde (131-149), Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema, Ed. Gwynne, J. & Muller, N., Palgrave Macmillan.

Ehrat, J. (2005), Cinema and Semiotic, University of Toronto Press.

Glitre, K. (2011), "Nancy Meyers and 'Popular Feminism'" içinde (17-31), Women on Screen, Ed. Waters, M., Palgrave Macmillan.

Greimas, A. J. (1987), On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory, University of Minnesota Press.

Greimas, A. J. (1995), Kusur Konusunda, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hollinger, K. (2012), Feminist Film Studies, Routledge.İnceoğlu, Y. & Çokmak, N. (2016), Metin Çözümlemeleri, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Jameson, F. (1987), Foreword, On Meaning Selected Writings in Semiotic Theory içinde (6-22), Greimas, A.J., University of Minnesota Press.

Mehmet, R. (2012), Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Metz, C. (2012), Sinemada Anlam Üstüne Denemeler, (çev.) Oğuz Adanır, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Özuğurlu, A. (2016), 21.Yüzyıl Feminizmine Doğru, Ankara: NotaBene Yayınları.

Radner, H. (2011), Neo-Feminist Cinema, Routledge.

White, P. (2015), Women's Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms, Duke University Press, Durham and London.

11. Bölüm Kaynakçası

- Asker, A. (2012). Nazi Irk Tasnifinde Türkler ve Ortadoğu Halkları. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırma Dergisi*, 7(25), 77-99.
- Babalitaş, R. (2018). Uluslararası Bir Suç Olarak Soykırım. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi (Tez Danışmanı: Gökçe Çataloluk Asal).
- Bakırtaş, İ., & Tekinşen, A. (2004). Dünyas Savaşları ve Büyük Burhan Arasındaki Etkileşimin Ekonomi Politikası. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Dergisi*(12), 83-100.
- Berberer, H. M. (2007). Soykırım Suçu. Adana: Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kamu Hukuku Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Biryıldız, E. (2013). Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002). İstanbul: Beta Yayınları.
- Çimen, A. (2007). Tarihi Değiştiren Savaşlar. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Evans, R. J. (2001). *Lying About Hitler History, Holocaust and The David Irving Trial*. New York: A Member of the Perseus Book Group.
- Goldhagen, D. C. (1996). *Hitler's Willing Executioners Ordinary Germans and Holocaust*. New York: Alfred A. Knopf.
- Hart, L. (1999a). II. Dünyas Savaşı Tarihi 1. (K. Bağrıaçık, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hart, L. (1999b). II. Dünya Savaşı Tarihi 2. (K. Bağrıaçık, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hart, M. H. (2008). Dünya Tarihine Yön veren En Etkin Yüz. (N. Üstüntaş, Çev.) İstanbul: Neden Yayınları.
- Hobsbawn, E. J. (1996). Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı. (Y. Alogan, Çev.) İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- İkinci Dünya Savaşı Ansiklopedisi. (1976). İstanbul: Yener Yay..
- Johnson, P. (2000). Yahudi Tarihi. (F. Orman, Çev.) İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Kabadayı, L. (2013). Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kaplan, N., & Akyol, Ş. (2005). "Hayat Güzeldir" Filminde Küçük Yahudi Gıouse'nin Gözüyle; Seyran Yerine (Oyuna) Dönüşen Nazi Kampı. 2. Uluslararası Çocuk ve İletişim Kongresi.II, s. 1199-1206. İstanbul: İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi.

Krosiak, D. (2015). Nurenberg Laws. Slovakia: University of Trnava.

Kuper, L. (1981). Genocide Its Political Use in the Twentieth Century. New Haven Yale: Yale University Press.

Marriott, E. (2015). Bir Nefeste Dünya Tarihi. (E. Yılgür, Çev.) İstanbul: Maya Kitap.

McNeill, H. W. (2002). Dünya Tarihi. (A. Şenel, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.

Nirun, A. (2014). Adolf'un Kavgası. İstanbul: Wizart Entertainment Yayınları.

Özden, Z. (2004). Film Eleştirisi. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Ryan, M., & Douglas Kellner. (2000). Politik Kamera. İstanbul : Ayrıntı Yayınları.

Ryan, M., & Melissa Lenos. (2012). Film Çözümlemesine Giriş. (E. S. Onat, Çev.) Ankara: Deki Yayınları.

Semelin, J. (2011). Arındırma ve Yok Etme, Katliam ve Soykırımın Siyasi Kullanımları. (M. I. Durmaz, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Steinweis, A. E. (2009). Kristallnacht 1938. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Uçarol, R. (2006). Siyasi Tarih 1789-2001. İstanbul: Der Yayınları.

Waltz, K. N. (1979). Theory of International Politics. Addison: Wesley Publishing Company.

<https://www.sabah.com.tr/roberto-benigni-kimdir> Erişim Tarihi: 11.03.2019

https://www.imdb.com/name/nm0379179/bio?ref_=nm_ov_bi_o_sm, Erişim Tarihi: 11.09.2019

https://www.imdb.com/name/nm0379179/?ref_=tt_ov_dr, Erişim Tarihi: 06.03.2019

Robert Wilde, Adolf Hitler Biography, <https://www.thoughtco.com/adolf-hitler-biography-%201221627>, Erişim Tarihi: 28.03.2019.

Sacks, S. J., & Rabbi, C. (2007). The Dignity of Difference. Holocaust Memorial Day, https://www.hmd.org.uk/sites/default/files/final_2007_theme_paper.pdf, Erişim Tarihi: 27.03.2019

Holocaust Encyclopedia, <https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/gassing-operations>, Erişim Tarihi: 28 .03.2018

<http://www.imdb.com/title/tt0118799/>, Erişim Tarihi: 06.03.2019

<http://www.imdb.com/title/tt0914798/>Erişim Tarihi:06.03. 2019



Film dünyası yaşamın benzeridir. Evreni, insanı yansıtır, olgular arasında ilişkiler kurar, dünya görüşü ve yaşam biçimi sunar, hayatı okur. Bu okuyuşu önce yönetmen yapar ve film yoluyla başkalarına göstermek ister. Tıpkı sanatın her alanının üreticisi gibi. Filmin açtığı kapıdan giren seyirci yepyeni bir dünya ile karşılaşır ve kendisi de ayrı bir okuma yapar. Yorumlar, tahlil eder. Bu kitap da sinemanın bir dil olarak kültürel işlevini anlamaya çalışırken; bir yandan da filmin kılavuzluğunda her detaydan farklı anlamlar çıkarma yolculuğunun keyfini göstermektedir. Film izlemenin çeşitli nedenleri vardır. Eğlenmek, öğrenmek ya da vakit geçirmek için olabilir. Nedeni ne olursa olsun filmi izlemeden önceki halimizle, sonraki halimiz arasında bir fark vardır. Anlatılan, tartışılan, derdini ifade eden filmin okunması, analizi ve eleştirisi ile yaşamın sorgulanması da mümkün hale gelmektedir.

Çalışmada yer alan makaleler ile tarihsel, tür, feminist, ideolojik, göstergebilimsel, toplumbilimsel ve auteur eleştiri gibi farklı eleştiri yöntemleri ile incelenen filmler ve yönetmenler aracılığı ile sinemanın anlaşılması konusunda okuyucuya keyifli bir keşif yolculuğu vaad edilmektedir.

Prof. Dr. Nigar Pösteki



www.urzeniyayinevi.com

978-605-7941-86-2



9 786057 941916

