

TÜRK ÇAĞDAŞ SİNEMASINDAN ÖRNEKLERLE ÇOKLU FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ



ÖZGE NİLAY ERBALABAN

yaz
yayınları

Türk Çağdaş Sinemasından Örneklerle Çoklu Film Çözümlemeleri

Doç. Dr. Özge Nilay ERBALABAN

Editör

Doç. Dr. Gönül CENGİZ

yaz
yayınları

2025

Türk Çağdaş Sinemasından Örneklerle Çoklu Film Çözümlemeleri

Yazar: Doç. Dr. Özge Nilay ERBALABAN

ORCID NO: 0000-0003-4199-3507

Editör: Doç. Dr. Gönül CENGİZ

ORCID NO: 0000-0001-6685-5376

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-5838-47-6

Temmuz 2025 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: Joseph Utku BLACKBURN

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar / AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Giriş	1
Film Çözümlemesi.....	4
<i>CİCİ FİLMİ</i>	12
Psikanalitik Çözümleme Olarak <i>Cici</i> Filminde Baba-Oğul İlişkisi	12
Anlatı Çözümlemesi Olarak Modern Anlatı ve <i>Cici</i> Filmi	27
<i>KIZ KARDEŞLER FİLMİ</i>	39
Feminist Film Çözümlemesi Olarak <i>Kız Kardeşler</i>	39
İdeolojik Film Çözümlemesi Olarak <i>Kız Kardeşler</i> Filmi ve Taşra.....	52
<i>DAHA FİLMİ</i>	67
Sosyolojik Film Çözümlemesi Olarak <i>Daha</i>	67
Toplumsal Cinsiyet Çözümlemesi Olarak <i>Daha</i> ve Göç	77
<i>YUVA FİLMİ</i>	92
Karşılaştırmalı Bir Film Çözümlemesi Olarak <i>Yuva</i>	92
Ekolojik Bir Çözümleme Olarak <i>Yuva</i>	108

KIŞ UYKUSU FİLMİ.....	123
Mizansen Çözümleme Olarak <i>Kış Uykusu</i>.....	123
Auteur Çözümleme Olarak <i>Kış Uykusu</i>.....	138

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

GİRİŞ

Filmleri izleriz çünkü filmlerde hem kendi dünyamızı hem de başka dünyaları görürüz. Bu başka dünyalar bize sorunlarımızın, kaygılarımızın yalnızca bize ait olmadığını göstererek bizi teselli ederken; kendi dünyamızın dışına bir yolculuk imkânı sunar, umut verir, düşündürür. Bu nedenle sinema hala büyüsunü korumaktadır. İster sinema koltuğundan olsun, ister günümüzde olduğı gibi evimizdeki ekrandan ya da cep telefonundan olsun film izlemek yüz yılı aşkın bir süredir insanların hala severek yapmaya devam ettiğı eender etkinliklerden biridir.

Filmleri izlerken film dünyasından bir profesyonel, bu dünyanın dışından amatör bir izleyici ya da bir sinefil olalım film izlemek daima yorumlama süreciyle birlikte yürür. Bu kadın gerçeğı öğrenebilecek mi? Bu adam o gizli dosyayı zamanında iletebilecek mi? Bu savaşçı sağ kalabilecek mi? Her filme sorular sorarız ve filmnden bu soruları cevaplamasını beklerken bir dedektif gibi ipuçlarını toplarız. Sonra bu ipuçlarından kendi cevaplarımızı üretiriz. Bazen filmin kendi cevabı bizim cevabımızdan farklı çıkar. Bu şaşırtma tekniğı çoğı zaman bilinçli bir şekilde yapılandırılmıştır. Filmdeki ipuçları bu şaşırtmaya yol açmak için bilinçli yerleştirilmiştir. Kimi zaman da “ben zaten tahmin etmiştim” duygusunu yaşatmak için filmler uzmanca yapılandırılır. Ama her film izleyicinin zihninde belirli seviyelerde bazı soruları sormasına ya da bazı yorumlar yapmasına neden olmaktadır.

Sinema alan yazınında en çok yer tutan çalışmalar arasındaki film çözümlemeleri için neden yeni bir kitap yazılmıştır? Bu kitap bir filmin birden farklı yaklaşımla nasıl çözümlenebileceğini göstermek için yazılmıştır. Böylece iyi bir filmin çok katmanlı düşünce dünyası sunduğı gösterilecektir. Filmler Türk sinemasının 2010 sonrası yapımlarından seçilmiştir. Bu yolla Türk çağdaş sinemasında üretilen bir kısım filmin

felsefi, düşünsel zenginliği, anlatı yapısı ve sinematografik zenginliği de bir kez daha vurgulanmaktadır. Kitapta *Cici* (Berkun Oya, 2022), *Kız Kardeşler* (Emin Alper, 2019), *Daha* (Onur Saylak, 2017) *Yuva* (Emre Yeksan, 2018) *Kış Uykusu* (Nuri Bilge Ceylan, 2014) filmleri çözümlenmektedir. Her bir film iki farklı yaklaşıma göre çözümlenmiştir. Kitabın yazılma sürecinde yapılan alan yazın araştırmasında gözlemlendiği kadarıyla film çözümlemesiyle ilgili Türkçe ve çeviri eserlerin içinde çoklu çözümlemelere yer verilen bir kaynağa rastlanılmamıştır. Bu, Türkçe yazılan diğer çözümleme kitaplarına göre kitabın özgün yönlerinden biridir. Öte yandan tek bir filme farklı çözümlemelerin yapıldığı derleme ya da özgün yayımlar bulunmaktadır.

Kitapta film çözümlemelerinde yararlanılan bütün yaklaşımlar yer almamaktadır. Bununla birlikte 'karşılaştırmalı film çözümlemeleri' ve 'ekoeleştirel çözümleme' gibi yeni çözümleme yöntemlerine yer verilmektedir. Her bölümde öncelikle yaklaşım hakkında genel bilgiler verilmekte, ardından bu yaklaşıma uygun olarak filmler çözümlenmektedir. Kitap yazılırken en çok yararlandığım kaynaklar arasında, uzun süre önce kaybettiğimiz ve benim de Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi öğrencisi olduğum zamanlarda hocalarımdan Zafer Özden'in *Film Eleştirisi*, *Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi* ve halen Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde görevine devam eden Prof. Dr. Lale Kabadayı'nın *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler* kitapları yer almaktadır. Bir filmi sinema salonu dışında, entelektüel anlamda izlemeye neden olan ilk deneyimim Lale hocanın dersidir. Bu derslerden birinde Lale hocam Ingmar Bergman'ın *Yedinci Mühür*'ünden (1957) bir sahneyi öğrencilerine göstermişti. Ve o bir sahne Bergman'ın filmlerine ilgimi teşvik etmiş, ders geçme sınavındaysa François Truffaut üzerine yazdığım bir 'çözümleme' nedeniyle hocam tarafından takdir edilmiştim. Bu ödev, 'profesyonel' olarak beni filmlerle

ilişkilendiren ilk deneyimdir. Onlara bu vesileyle ayrıca teşekkür ediyorum. Ayrıca Doç. Dr. Gönül Cengiz hocama da okuma desteği için teşekkürlerimi iletmek isterim.

Kitabın ilgili alanda okuyan öğrenciler ve seyirci olmanın ötesine geçerek filmlerin entelektüel ve estetik dünyasını daha detaylı anlamak isteyen sinema severler için alana girişi sağlayacağını umuyorum. Okuyucuların, her şeyden önce bu kitabı filmlerin çok katmanlı dünyasını görmek için okumalarını tavsiye ederim. Öte yandan bir kitap, bir araştırma asla tamamlanmaz. Bu nedenle bu kitabın da bu alanda yazılmış pek çok kitap gibi dışarıda kalan, eksik bilgileriyle birlikte alandaki diğer kitaplarla karşılıklı okuma içinde zenginleşeceğini ifade etmek isterim.

İyi seyirler

Özge Nilay ERBALABAN

Adana, 2024

FİLM ÇÖZÜMLEMESİ

Giriş bölümünde değinildiği gibi, bir film izlemek hangi kimlikle o filmi izlerseniz izleyin (ister sıradan seyirci, ister bir sinefil, ister bir film araştırmacısı, ister bir sinema akademisyeni) filme sorular sormak, filmin bazı soruları cevaplamasını istemek, filmin evrenindeki olayların neden o şekilde geliştiğine ya da olayların nasıl gelişeceğine dair merak duymaktır. Aksi olsaydı filmler hala bu kadar popüler olmazdı. Bir filmi izlememizi teşvik eden nedenler vardır ve bu nedenler filmi nasıl yorumladığımıza da yön vermektedir. Kimi zaman bir filmi yalnızca yönetmenin sanatsal yaklaşımını bildiğimiz için izlemek isteriz. Kimi zaman biraz korkmak, biraz kahkaha atmak için izleriz. Kimi zaman bir filmi görsel dünyasının yarattığı etki için...Bu liste böyle uzayıp gider. Bir filmi izlememizi teşvik eden nedenler çoğu zaman o filmin anlatısına, yönetmenine, konusuna dair bazı bilgiler içerir. Filmlerde yapımlar tarafından bilinçli olarak oluşturulmuş ve izleyicinin bireyselliği tarafından çıkarsanan pek çok anlam bulunmaktadır. Bununla birlikte bir yönetmenin yaşama bakışı, değerleri de filmin içine istemsizce sızabilir. İşte bu bilgileri incelemek, bu bilgilerin nasıl yapılandığına bakmak, aynı filmde farklı bilgilerin olup olmadığını incelemek için belirli yaklaşımlardan ve yöntemlerden yararlanılarak yapılan profesyonel bir değerlendirmedir bir filmi çözümlemek. Ancak özellikle profesyonel çevrenin dışındakiler için bir filmin çözümlemesi (criticism/analysis) ve yorumlanması (review) çoğu zaman birbirinin yerine geçen ifadeler olarak kullanılmaktadır. Hem filmi yorumlarken hem de filmi çözümlemelerken aynı malzemelerden yararlanılması bu ifadelerin birbirinin yerine kullanılmasına yol açmaktadır. Oysa film çözümlemek ve filmi yorumlamak birbirinden farklıdır. Film eleştirisi tarihi de film yorumu ve film çözümlemesi arasındaki farkı görmeyi olanaklı hale getirmektedir.

Sinemanın icadından birkaç yıl sonra uluslararası yayınlarda bu aracın teknik yeniliği gazetelerde aktarılırken, çoğu zaman imzasız bir biçimde filmler hakkında estetik ve sanatsal birikim yerine kişisel beğenilere dayalı film yorumları yapılmaya başlanmıştır (Özden, 2004: 37-38). Bu yorumlarda yorumcu oyuncunun nasıl oynadığı, hikâyenin ilgi çekip çekmediği, sahne tasarımının özellikleri vb. hakkında kendi kişisel düşüncelerinden hareketle, çoğu zaman izleyicinin o filmi neden görmesi ya da görmemesi gerektiğini aktarmaktadır. John Grierson'ın 1920'lerdeki film eleştirisiyle ilgili görüşü de "sektörün geleceği için bir ya da iki kuruştan daha fazla etmediği" şeklindedir (Grierson'dan aktaran Lentz, 1973: 69). Filmlerin, boş zaman eğlencelerinden düşünce, felsefe ve tasarım öğelerini içeren sanat biçimine evrildiği; Sovyet Sineması, Alman Dışavurumculuğu, Fransız avangardının ilk eserlerini ürettiği 1920-1930'lu yıllarda niteliksiz eleştirilerin yanında, film eleştirisinde olgunlaşma da başlamıştır. Bu dönemlerde sinemanın sanatsal özgünlüğünü vurgulayan, sanat ontolojisi açısından sinemayı anlamaya çalışan erken film kuramlarının gelişimiyle film çözümlemelerinin gelişiminin birlikte yürüdüğünü söylemek de mümkündür. Bu düşünceyi, film kuramlarının geneline yaymak da mümkündür. Çünkü bir film kuramının yapılanma süreci öncelikle profesyonel film izleme etkinliğine ve profesyonel film çözümlemeye dayanmaktadır. Gibbs ve Pye, Andrew Britton'dan şu açıklamayı yapmaktadırlar: "Kuram işi ve eleştiri işi pratikte birbirinden ayrıştırılamaz" (Britton'dan aktaran Gibbs ve Pye, 2005: 5). Sinema kuramcısı Siegfried Kracauer de 1930'lu yıllarda film eleştirisiyle ilgili şunları söylemektedir:

"Film seyirci kitlesine ne iletiyor ve hangi anlamda onları etkiliyor? Bunlar sorumluluk sahibi bir gözlemcinin ortalama yaratımlara yöneltmesi gereken asıl sorulardır. (..) Şimdi gerekli yeterliliğe sahip sinema eleştirmeninin sıkça yapmaya çekindiği görevi, benim düşünceme göre, sıklıkla ortalama filmlerde büyük bir gizlilikle

kendini gerçekleştirmeye çalışan sosyolojik amaçları gizli kaldıkları yerden ortaya çıkarmak üzere çözümlemek ve gün ışığına çıkarmaktır... Film eleştirmeninin misyonu, ortalama filmlerde örtülü olarak verilen sosyal temsilleri ve ideolojileri ortaya çıkarmak ve bunlar aracılığıyla filmlerin etkilerinin yarattığı sorunları her yerde aşmaktır” (Kracauer’den aktaran Özden, 2004: 40).

Frey’e göre 1920’lerden itibaren profesyonel film çözümlemesinin ilk örnekleri verilmiştir. Film dergilerinin sayısı çoğalmış, film eleştirisinin çeşitleri artmıştır. Üstelik eleştirmenlerin bir kısmı da tanınmaya başlanmıştır.

“Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, 1920’ler boyunca eleştirel faaliyetler arttı ve çeşitlendi; çoğu ana akım gazete sinema hakkında tutarlı ve ciddi yazılar yazmaya başladı, tanınmış eleştirmenler ortaya çıktı ve *Ciné-pour-tous* (Fransa) ile *Experimental Cinema* (Amerika Birleşik Devletleri) gibi estetik meselelerle ilgilenen yeni film dergileri kuruldu. Bu dönemde, modern film eleştirisinin temelleri oluşmaya başlamıştı: Sinemanın bir sanat dalı ve/veya kitle eğlencesi olarak yaygın kabul görmesi ve film eleştirisinin, haber ya da tanıtımdan farklı, özerk bir söylem olarak benimsenmesi. Artık estetik açıdan daha nitelikli eleştiriler gelişmeye başlamıştı; bunlar, daha önce olduğu gibi sektöre yönelik kusur bildiren raporlardan ziyade, halka hitap eden ve bir ya da daha fazla yapıtı değerlendiren yazılardı. Bu tür yazılar, kamuoyuna tüketim tercihleri konusunda rehberlik ediyor, bazı durumlarda ise izleyiciyi eğitmeyi veya estetik zevklerini geliştirmeyi amaçlıyordu” (Frey, 2015: 28-29)

Türkiye’de sinema eleştirisinin gelişimi de Avrupa ve A.B.D’deki sürece benzerdir. Türk sineması yazını tarihi 20. yüzyılın ilk on yılı içinde başlamıştır. Türk Sineması tarihinde 1914’ten itibaren, savaş dönemlerinde durmasına rağmen tamamen sinemaya odaklanan ya da kültür, sanat yayınlarının içinde yer bulan sinema yazını örnekleri bulunmaktadır (Evren, 1993: 13-14; Yılmaz, 2022: 100-136). Sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo, film ‘yorum’ yazılarının yazılmaya başlandığı 1920’lerdeki eğilimi Fikret Adil’den şu şekilde aktarmaktadır:

“Bizde ilk defa sinema yazısı yazan arkadaş (Burhan) Felek’tir. Onun yazıları sinemanın ehemmiyetle bir devre girdiğini işaret etti. Felek’ten sonra birçok arkadaşlar, sinema yazıları yazmaya başladılar. Fakat çoğumuz sadece filmlerin hülasalarını yazmakla iktifa ettik. Hoş bunları da biz yazmıyorduk ya. Sinemacılar el ilanları için hazırladıkları hülasalardan birer kopya verirler ve bunlar ekseriyetle aynen gazete sütunlarına geçirilir, altına: Artistler fena değil. Her zamanki gibi zarif gibi klişe cümleler ilave edilirdi. Bu usul da eskidi. Hiç yorulmadan iş görmek için bu sefer Avrupa mecmualarına hücum başladı. Öyle zaman oldu ki ayrı ayrı iki gazete aynı resmi bastılar ve ayrı ayrı izahat verdiler. Sonra bu tarzda yazılar sanki karie olandan bitenden malumat vardı: MGM stüdyonlarında Sjöstrom tarafından yepyeni bir tarzda bir film yapılmaya başlanmıştır. Bazı resimler gördük ki, manası yoktu ve atında şu cümle vardı:...nin en son eserinden bir sahne veyahut bir filmin resminin altına şu cümle konulmuştu: Bugün cemre yere düştü” (Adil’den aktaran Scognamillo, 2000)

Film çözümleme tarihinin ilk zamanlarında çözümlemelerde yararlanılacak terminoloji ve kuram eksikliği, çözümlemenin saygın ve para kazandıran bir meslek olarak sayılmaması çözümlemecinin karşılaştığı en önemli problemlerden biridir (Lentz, 1973: 69). Üstelik basında film eleştirisi yapan kişiler yapımcılar, yönetmenler tarafından baskı altına alınmaktadır. Bu tespit Türkiye için de geçerlidir. Scognamillo, 1940’larda *Tasvir-i Efkar*’da film eleştirileri yazan Sezai Sodelli’den şunu aktarmaktadır: “Haftanın Filmleri başlığı altında yazdığım ilk eleştirilerden biri Ha-Ka Film’in Elhamra sinemasında oynayan ‘Kıvırcık Paşa’ adlı filmi idi. Birkaç gün sonra Halil Kamil filmin prodüktörü ile stüdyoda karşılaştık. Sen kim oluyorsun da benim filmimi tenkit ediyorsun” demiştir (Scognamillo, 2000 a).

Frey’in Avrupa’da ve A.B.D’de sinema eleştirisinin “altın çağı” olarak aktardığı 1960-1970 dönemi (Frey, 2015: 24), Türkiye’de de profesyonel anlamda film çözümlemelerinin yapıldığı bir dönemdir (Scognamillo, 2000 a). Bu dönemde pek çok sinema dergisinde ve kültür, sanat yayıncılığında Türk

Sinemasının sektörel durumu, ulusal ve uluslararası yönetmen değerlendirmelerinin yanında film çözümlemeleri de yer bulmaktadır. Scognamillo'ya göre Türkiye'de 1970'lerden sonra film eleştirisi daha olgun, daha kişisellikten uzak bir niteliğe sahip olmuştur.

"1960'ların sonlarına kadar süregelen değişik tartışmalar ve çatışmalar ile de beslenen 'tümüyle olumsuz' yaklaşım tarzı 1970'lerin ortalarına doğru bir arayış içine giriyor, temelde de belirgin bir şekilde politize oluyor. Vurucu eleştirinin anlamı değişiyor, taraf tutmanın boyutları bir esneklik kazanıyor. Türk sinemasının büyük bir kısmı tecimsel sancıları hissediyorsa da dışa açılmanın, dışta kabul edilmenin getirdiği rahatlık (kabul edilme sendromu) Türk sinemasına başka bir 'ciddiyet' kazandırıyor. Öte yandan, eleştirmen/sinemacı, resmi kurum/özel kurum arası çatışmalar kesilince (ve bunları yürütenler biraz yaşlanıp bir nebze daha olgunlaşınca) ortam kişiselliğe ve kırılan umutlara, 'hain dostlar'a dayalı yorumlara bir son verip, sinema olayına, yapıtlarına ve (kısmen) kişilerine daha nesnel ve biçimsel bir şekilde yaklaşma eğilimini gösteriyor. Ve, evet, kadrolar (yine kısmen) değişiyor. Yeni bir eleştiri 'ekol'ü doğmuyor fakat yeni kuşak eleştirmenler, en azından bir kuşak önceki ağabeylerinin aşırılıklarına düşmemeye dikkat ediyorlar, bilinçli ya da bilinçsiz" (Scognamillo, 2000 b).

Günümüzün yeni medya ortamında sayısız sinema forum odalarında, kişisel bloglarda, kişisel web sitelerinde imzalı ya da imzasız bir şekilde filmler üzerine yazılmış binlerce yorum yapılmıştır, yapılmaktadır. Diğer bir ifadeyle, evet; hepimiz filmleri izleriz, filmlere sorular sorarak filmleri değerlendiririz. Bir anlamda hepimiz filmleri yorumlarız. Ancak bir filmi çözümlediğimizde mantıklı, tutarlı olmanın dışında kuramsal temellendirmelerden de yararlanırız. Yine de günümüzde üniversitelerin müfredatlarında ders olarak okutulan, akademik dergilerde yer alan, saygın film ve sanat dergilerinde örnekleri bulunan, kuramsal olarak tartışılan film çözümlemesinin kökenleri sinema icadından hemen sonra gazete ve dergilerde yer alan bu film yorumlarından gelişmiştir.

Ancak Filmleri çözümlemek, filmleri yorumlamanın uzmanlaşmış bir biçimidir. Çözümlerken, filme dair iddialarımızı çeşitli yaklaşımlara, yöntemlere dayanarak temellendirerek, filme bir mesafe alırız ve okuyucuyu bir filmi sevip sevmemeye ikna etmek yerine filme bilişsel olarak yaklaşması için yol haritası sunarız. Kabadayı “Eleştirmen, hazza karşı bilişsel bir yaklaşım taşıdığı için, okuyucusunu, sıradan izleyicinin duymak isteyeceği hazza yönlendirmekten özellikle kaçınır” demektedir (Kabadayı, 2013: 21). Yaklaşımlar, yöntemler bizlere filme sorduğumuz soruları nasıl cevaplayacağımıza dair yol gösterirler.

Film çözümlemesinde kullanılan yaklaşımlar ve yöntemler çoğunlukla edebiyat eserlerinin çözülmesinde kullanılan yaklaşımlar ve yöntemlerden ödünç alınmıştır. Örneğin tarihsel çözümleme, sosyolojik çözümleme vb. gibi. Bununla birlikte bir filmi çözümlemeye dair yaklaşımlarda insani ve sosyal bilimlerin çalışma alanlarıyla köprü kurmak zorundayız. Felsefe, ideoloji, söylem, feminist çalışmalar, toplumsal cinsiyet çalışmaları, ekoloji çalışmaları, sanat akımları vb. film çözümlemelerinde başvurduğumuz çalışma alanlarıdır. Üstelik sosyal ya da insani bilimlerin devingenliği, toplumsal değişimlerin yeni sorunları doğurması; kısaca sosyal yapının değişmesiyle yeni araştırma alanlarının ortaya çıkması da film çözümlemesinde yöntemleri ve yaklaşımları güncellemektedir. Örneğin 2000’lerden bu yana ‘ekosinema’ tartışmaları, ekosinema çalışmalarını gündeme getirmiş, edebiyattan devralınan eko eleştiri filmlerin çözülmesinde de kullanılan bir yaklaşım olmuştur.

Film çözümlemesi yapılırken kullandığımız yaklaşım, filmi değerlendirmede başvuracağımız temel kavramları belirler. Örneğin bir filmi feminist bir yaklaşımla çözümlerken feminist teorilerde kullanılan özel-kamusal alan, ataerkillik, toplumsal cinsiyet, temsil gibi kavramlardan hareket edilmesi olasıdır. Ancak film, bu kavramların dışında başka kavramlarla

da çözümlemeye ihtiyaç duyabilir. Bu nedenle yaklaşımlar filmin genel düşüncesini, felsefesini açıklığa kavuşturmak için temel bilgileri verebilir ancak derinlikli bir film eleştirisi kavramları, soruları başka kavram, sorular ve fikirlerle geliştirir.

Film çözümlemesi her ne kadar çözümleme yapanın belirli mesafe alarak ve kuramsal bir yaklaşımla sürdürdüğü film değerlendirmesi olsa da, çözümleme ne kadar uzağa giderse gitsin yazarın zihinsel sınırlarından kaçamaz. Bu nedenle aşağıda yer alan çözümlemelerde tüm kuramsal yaklaşım ve temellendirmelere rağmen, yazarın zihninin, bakış açısının izleri de bulunmaktadır.

Kaynakça

- Evren, B. (1993). *Başlangıcından Günümüze Türkçe Sinema Dergileri*. İstanbul: Korsan Yay.
- Frey, M. (2015). *The Permanent Crisis of Film Criticism The Anxiety of Authority*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <https://library.oapen.org/bitstream/id/01c8d1f8-e0c4-4fce-82f7-e8975dc7c5c7/576930.pdf>
- Gibbs, J ve Pye, D. (2005). *Style and Meaning Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Lentz, M. T. (1973). Search for Cinema: Film Criticism in the '30s and '40s. *Journal of the University Film Association*. 25 (4), s. 69-84. <https://www.jstor.org/stable/20687223>
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İmge Yay: Ankara
- Scognamillo, G. (2000 a). *Türk Sinemasında Eleştiri – Tarihsel Özet*. 11. 2024 tarihinde Yeni Film.net. <https://yenifilm.net/2000/12/turk-sinemasinda-elestiri-tarihsel-ozet/> adresinden alındı.
- Scognamillo, G. (2000 b). *Eleştirmen ve Türk Sineması*. 11. 2024 tarihinde Yeni Film.net: <https://yenifilm.net/2000/12/elestirmen-ve-turk-sineması/> adresinden alındı.
- Yılmaz, M.M. (2022). *Türk Sinema Eleştirisinin Toplumsal Temelleri: 1948-1960 Dönemi*. (Danışman: Prof. Dr. Mehmet Öztürk). İstanbul: T.C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Ve Sinema Anabilim Dalı Sinema Bilim Dalı (Doktora Tezi).

CİCİ FİLMİ

Psikanalitik Çözümleme Olarak Cici Filminde Baba-Oğul İlişkisi

Filmler; insan karakteri, bilinci, duyguları, arzuları hakkında çok zengin temsiller sunan eserlerdir. Dünya sinema tarihinde hem ana akım filmlerde hem de sanat filmlerinde (art house) karakterlerin iç dünyasını filmin merkezine yerleştirme sıklıkla işlenmiştir. Dünya sinema tarihinin farklı dönemlerinde çekilen ve önemli bir sinemasal etki bırakmış Alfred Hitchcock'un *Sapık* 'ı (1960), Lars von Trier'in *Jack'in Yaptığı Ev'i* (2018), Darren Aronofsky'nin *Black Swan*'ı (2010), Türk sinemasından Ömer Kavur'un *Anayurt Otel'i* (1987), Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı'sı* (2012), Özer Kızıltan'ın *Takva'sı* (2006) insan bilincinin ve duygularının karmaşık ve katmanlı yapısını göstermeyi amaçlayan önemli örneklerdendir. Bu örnek filmlerde olduğu gibi, bazı filmler karakterin iç dünyasını merkezine aldığı için bu filmlerin çözülmesinde psikolojik yaklaşım oldukça işlevseldir. Bu nedenle filmlerin çözülmesinde çok kullanılan yaklaşımlardan biri psikolojik çözümlemedir. Öte yandan bir filme psikolojik bir yaklaşım, Bakır'ın belirttiği gibi sanatta özellikle psikanalitik yöntem söz konusu olduğunda iki koldan ilerlemektedir: ilki sanat eseri ve eser sahibi arasında doğrudan kurulan bağlardır, ikincisi eserin dünyasına yöneltilmiş psikanalitik eleştiridir. Bunu şu şekilde açıklamaktadır:

"Psikanaliz yoluyla sanat eserlerine yaklaşım, özellikle Freud'un açtığı yol üzerinden ilerlenecek ise; hem bir takım kısıtlamalar ve buna bağlı spekülasyonlar, hem de farklı tarzda açılımlar ve yönelimler sunar. Bunlardan birincisi; ortaya konulan eserlerin dolayısıyla sanatçının kendisini çözümlemenin merkezine koymaktır. Böylelikle o analiz için özne konumuna gelir ve eserlerde birer düşe ya da fanteziye indirgenerek, sadece sanatçının olası bir rahatsızlıktan (örneğin nevrozdan) kaçış araçları haline gelir. İkinci noktadaysa eserin yaratıcısı olan sanatçıyı göz ardı edip, merkeze eserin kendisini

aldığımızda, söz konusu eserin zenginliği de artabilir; kuşkusuz bu mutlaka artması anlamına gelmez, ama sanat eseri her defasında böyle bir potansiyeli taşır. Böylelikle ön plana çıkan sanatçıdan ziyade, onun eserinin içindeki 'kurgusal' özneler (karakterler) olur (Bakır, 2008: 36)".

Yukarıdaki açıklamadan hareket edildiğinde, bir filmin yönetmenin iç dünyasına ait dinamikleri ortaya koyan ve bu yolla yönetmeni anlamaya yarayan araçlar olarak görmek mümkündür. Gerçekten de bazı yönetmenler filmlerini kendi iç dünyalarını yansıtan araçlar olarak görmemiz konusunda açıklama yapmaktan çekinmezler, hatta kimi zaman bunu özellikle vurgularlar. Özellikle film çözümlemesinde psikanalitik yaklaşım söz konusu olduğunda, filmlerin Freud'un dikkat çektiği rüyalarda bastırılmış idin ortaya çıkmasına benzer bir ortam kurduğu ve bu yolla hem izleyicinin hem de yönetmenin bastırılmış bilincini ortaya çıkaran bir aracı olduğu düşünülmektedir (Kabadayı, 2013: 75-86). Ancak her filmin yönetmeninin iç dünyasını yansıtan ayna olarak değerlendirmek elbette ki eksiktir ve sinema endüstrisinin gerçekleri açısından uygulanabilir de değildir. Dolayısıyla ikinci bir yaklaşım, Bakır'ın da ifade ettiği gibi eser merkezli olmayı ifade etmektedir.

Eser merkezli yaklaşım, önceki paragraflarda ifade edildiği gibi film dünyasındaki karakterlerin iç dünyasını anlamayı, bu dünyayı yapılandıran unsurları ortaya koymayı amaçlar. Karakterin kişiliğini, zihnini, fantezilerini filmin dünyasında ortaya koyduğu biçimiyle ve ötesi bağlantılar kurarak ortaya çıkarmaya çalışır. Bu noktada psikanalitik film kuramıyla, film çözümlemelerinde psikolojik yaklaşımın hem birbiriyle yer yer kesiştiğini hem de birbirinin yerine kullanılabilecek kavramlar olmadığını belirtmekte fayda var. Psikanalitik film kuramı bir eser olarak filmi, film seyircisini, sinemanın psikanalizm açısından olgusal olarak nasıl açıklanması gerektiğini ele alır. Bu noktada seyircinin bilişsel

süreçleriyle de ilgilenir (Colón, 2008). Tüm film kuramları gibi psikanalitik film kuramının amacı da sinemanın ontolojik olarak ne olduğunu ortaya koymaktır. Psikanalitik film çözümlemesi, psikanalitik film kuramından farklı olarak seyirciyle-film arasındaki ilişkiyi dışarıda bırakabilir. Psikanalitik film çözümlemesinin asıl amacı film içindeki dünyanın ya da film ve yönetmen arasındaki ilişkinin psikanalizmle bağlantılarını ortaya koymaktır. Diğer bir ifadeyle psikanalitik film çözümlemesi izleyicinin bakma eylemiyle kamera arasında özdeşleşme kuran tekniklerin, izleyicinin bilişsel dünyasıyla izleme deneyimi arasında kurulan bağlantıların teorisini kurmaz. Bunu psikanalitik film kuramı yapar.

Lale Kabadayı filmlerin çözümlemesinde psikanalitik yaklaşımın edebiyattan devralındığını ve 1960'ların sonlarında psikanalizm kavramının sinemada yaygınca kullanıldığını belirtir (Kabadayı, 2013: 76). Bu çerçevede film çözümlemelerinde psikolojik yaklaşım film karakterlerinin iç dünyasının yapılanmasıyla ilgili psikoloji bilimindeki kuramlardan faydalanmaktadır. Başta Sigmund Freud olmak üzere, Carl Gustav Jung, Alfred Adler, Jacques Lacan, Melanie Klein psikolojik film çözümlemelerinde sıklıkla başvurulan alanın önde gelen düşünürlerindendir. Bununla birlikte her düşünürün insan bilincinin yapılanmasında veya kimlik edinme sürecinde özellikle odaklandığı bazı temalar ve kullandığı bazı kavramlar vardır. Filmlerin çözümlemesinde film dünyasındaki karakterlerin ruhsal yapılarına, kimliklerine odaklanıldığında bu düşünürlerin fikirleri, temaları ve kavramları kullanılır. Ancak bu bölümde Freud sonrası psikanalizme katkı sunmuş ve kendi kavram, yaklaşımlarını oluşturmuş diğer düşünürlere odaklanılmayacaktır. Yalnızca Freud'un temel kavramlarına odaklanılacak ve bir sonraki bölümde bu kavramlar kullanılarak çözümleme yapılacaktır.

Freud yalnızca bir tedavi yöntemi olarak psikanalitik yöntemi yapılandırmakla kalmamış, kişilik kuramı

oluşturmuştur. Ve bu kuramında çeşitli kavramları ve araçları kullanmıştır. En önemli kavramları id, ego ve süper ego kavramlarıdır. Ancak öncelikle onun psikanalizm üzerine şu açıklamasına bakalım:

“Ruhsal olanın bilinçli ve bilinçdışı olarak ayrılması, psikanalizin temel öncülüdür; ve sadece bu, psikanalizin ruhsal yaşamdaki patolojik süreçleri (ki bunlar hem yaygın hem de önemlidir) anlamasını ve onları bilimin çerçevesinde bir yere oturtmasını mümkün kılar. Farklı bir şekilde, bir kez daha ifade etmek gerekirse: psikanaliz, ruhsal olanın özünü bilinçte konumlandırıamaz, ancak bilinci ruhsal olanın diğer niteliklerine ek olarak mevcut olabilen veya olmayabilen bir niteliği olarak görmek zorundadır” (Freud, 1923: 13).

Freud aynı çalışmada bilinci “ruhsal aygıtın yüzeyi olarak” (Freud, 1923: 19) bilinç dışını ve ön bilinci ise şu şekilde tarif eder:

“Bilinçdışı kavramımızı bastırma (represyon) teorisinden elde ederiz. Bastırılmış olan, bizim için bilinçdışının prototipidir. Ancak iki tür bilinçdışımız olduğunu görüyoruz: biri gizli ama bilinçli hale gelebilen, diğeri ise bastırılmış olan ve kendi başına, daha fazla bir çaba olmadan bilinçli hale gelemeyen. Ruhsal dinamiklere dair bu kavrayış, terminolojiyi ve tanımları etkilemek zorundadır. Sadece betimleyici anlamda bilinçdışı olan, dinamik anlamda olmayan gizli kısmı ön bilinç (preconscious) olarak adlandırırız; bilinçdışı terimini ise dinamik olarak bilinçdışı olan bastırılmış kısma sınırlarız; böylece artık bilinçli (B.), ön bilinçli (Ö.B.) ve bilinçdışı (B.D.) olmak üzere üç terimimiz vardır ve anlamları artık sadece betimleyici değildir” (Freud, 1923: 15).

Daha sonra bu kavramları yapısal kişilik kuramına göre id, ego ve süper ego olarak tartışır. İd, ahlaki kurallardan bağımsızlaşarak hazzın peşinden giden, cinsellik ve saldırganlık enerjisi taşıyandır. Ego, idin bu enerjisini toplumsal ve kültürel yapılar çerçevesinde karşılarken süper egoyla aracılık yapar. Süper ego ise isteklerin karşılanması için toplumsal ve kültürel

normlara itaat eder (Koşar, 2023: 4). İd ve egonun arasında daimi bir müzakere vardır. Çünkü id ne olursa olsun isteklerinin karşılanmasını talep eder. Bu üç terim kişiliğin oluşum sürecine etki eder. Kişiliğin psikoseksüel sürecinde bu üç kavram yeniden devreye girer. Şöyle ki psikoseksüel gelişim süreci oral, fallik ve anal dönem olarak ayrılır. Bir bebek ortalama ilk iki yaşında oral bir dönemdedir. Bu dönem bebeğin anne memesiyle başlayarak tüm ihtiyaçlarını oral yolla karşıladığı bir dönemdir. Bu oral ihtiyaçların karşılanması idin isteklerinin karşılanmasıdır. Anal dönem çocuğun öz kontrolü öğrendiği, egonun gelişmeye başladığı dönemdir. Dışkısını belirli kurallara göre yapmayı öğrendiği dönemdir. Çocuğun 3-5 yaş arasındaki dönemi fallik dönemdir. Bu dönemde çocuğun bilinçsiz bir cinsel yakınlığı ebeveynlerine karşı geliştirip bunu kontrol altına alarak süper egoyu geliştirdikleri dönemdir (Lang & Konisi, 2022). Freud bu psikoseksüel gelişim kuramında pek çok çevre tarafından tartışma yaratacak bir başka karmaşayı daha açıklar: Oedipus Kompleksi (Ödipal karmaşa). Freud, *Rüyaların Yorumu* kitabında çocuk nevrozunu açıklarken bu trajediyi kullanır. Freud, ileride psikonevroz yaşayan her çocuğun diğer çocuklara göre daha yoğun biçimde ebeveynlerinden birine âşık olduğu ya da onlardan birinden nefret ettiği bir dönem yaşadığını belirtir (Freud, 2021: 294-295). Ve bu süreci Sophokles'in *Kral Oedipus* oyunuyla örnekler (Sheakespera'in *Hamlet*'ini de uzak bağlantılar kurarak burada örnek olarak kullanır). Bu oyunda Oedipus, annesiyle evleneceğine dair kendisine söylenen kehanetin kaderinden kurulmak isterken bu kaderi yaşamak zorunda kalır. Freud "Doğumumuzdan önceki bir kehanet bizi de aynı şekilde lanetlemiş olabilir. İlk cinsel dürtülerimizin annemize, ilk nefret ve şiddet eğilimlerimizin babamıza yönelmiş olması belki de kaderimizdir" demektedir (Freud, 2021: 296). Tam da bu dürtüleri ve eğilimleri 'bastırma' yoluyla kontrole alma becerisi kişiliğe yön verecektir. Freud bu bastırmaların en çok rüyalarda sembolik olarak kendini

gösterdiğini de açıklar. Böylece rüyalar egoyla ve arzuyla ilgili bilgi verir. “Rüyaların tamamı bencildir, hepsinde -kılık değiştirmiş olsa da- sevgili ego iş başındadır. Rüyalarda giderilen arzuların tamamı bu egonun arzularıdır” (Freud, 2021: 301).

Rüyalar, Freud’un psikanalitik kuramı açısından son derece önemlidir. Rüyaların uyanık bilinçten izler taşıdığını, uyanık yaşamdan bellekte kalanların rüyalarda değişikliğe uğradığını, rüyanın oluşumunda pek çok uyarının rol aldığını psikologların rüyalarından, rüya deneylerinden ve dönemin rüya teorisi üzerine çalışanlarından örneklerle açıklar (Freud, 2021: 61-79). Rüyalar, arzuları biçim değiştirerek gösterir. Freud’un insanın temel dürtülerinden kabul ettiği haz dürtüsü rüyalarda kendini gösterir. İde ait olan kendini rüyada belli edebilir. Bu nedenle Özden’e göre psikanalitik film çözümlemesinde film bir rüya olarak kabul edilmektedir (Özden, 2004: 182). Ego rüyada baskılardan kurtulmuş biçimde kendini ortaya koyabilir. Burada yine Freud’un temel dürtüler olarak ifade ettiği özgün bir diğer kavram çiftini anmak gerekir. Bunlar yaşam/haz (Eros) ve ölüm/şiddet (thanatos) dürtüleridir.

“Ölüm dürtüsü (thanatos), Freud’un kendi dürtü teorisine nihai biçimini verirken icat ettiği bir kavramdır ve yaşam dürtüsünün (eros) karşısı olarak içimizdeki ölüm, dağılma, ayrılma ve parçalanmaya yönelik temel eğilimi temsil etmektedir. Freud, ölüm dürtüsü kavramı sayesinde, hem zihnin kendine yönelik yıkıcılığını hem de yıkıcılığa ve parçalanmaya yönelik bu içsel eğilimin geçici olarak dışarıya yönlendirilmesiyle ortaya çıkan, o yönlendirmenin ifadesi olan saldırganlığı açıklayabileceğimizi düşünür” (Erdoğan, 2023).

Freud’un hem kişilik kuramı hem de psikanalitik yöntemi pek çok terminolojiyi ve kavramı içermektedir. Bu bölümde yalnızca çok temel kavramlarına bir giriş yapılmıştır. Öte yandan onun piskoseksüel süreç ve kişilik yapılanmasıyla

ilgili tezleri Gilles Deleuze, Felix Guattari gibi düşünürler tarafından, Wilhelm Reich gibi psikologlar tarafından eleştirilmiştir. Freud'un arzuyu cinsellikle ve bastırılması gereken bir dürtü olarak alması ya da kişilik oluşumunu yalnızca aile ilişkileri içerisine yerleştirerek toplumsal yapıyı dışarda bırakması gibi. Öte yandan Laura Mulvey, S. Freud ve J. Lacan'ın kişilik yapılanma süreçlerini feminist film teorisi kurmak üzere eleştirel biçimde kullanır. Bu kuramda Mulvey, hem erkek izleyicinin izleme deneyimini hem de film karakterlerinin yapılanma süreçlerini ilgili düşünürlerin kuramlarından yararlanarak açıklar. Kurama göre izleyici, J.Lacan'ın kimlik teorisinde yer alan bebeğin kendini ilk olarak aynada görmesiyle kendi bedeniyle kurduğu özdeşleşmeye benzer bir özdeşleşmeyi film perdesindeki karakterlerle ilişkilenererek yapar. Öte yandan zaten her izleyicide S.Freud'un tarif ettiği skopofilik bir haz vardır. Erkek egemen yapı filmlerde hem J.Lacan'ın hem de S.Freud'un açıkladığı bu işleyişi erkeğin lehine kullanır ve kadını araçsallaştırır (Mulvey'den aktaran Smelik, 2008: 3-7).

Psikolojik film çözümlemesi psikanalitik kuramdan yararlanabileceği gibi adı geçen diğer düşünürlerin kuramlarından da yararlanabilir. Film üzerine yapılan psikolojik bir çözümleme çoğunlukla niteliksel bir yöntemle yapılır. Filmdeki karakterlerin hangi psikolojik kuramlar ve kavramları temsil ettiği ortaya çıkarılır. Psikolojik film çözümlemesi, film dünyasıyla ilişkilenen, bu ilişkileneceye tepki veren karakterler aracılığıyla izleyicinin kendi ruhsal ve zihinsel haritalarını görmek için kapı aralar.

Cici

Yönetmenliğini Berkun Oya'nın yaptığı *Cici* (2022) filmi Kadir'in (Efe Cülfe, Okan Yalabık) çocukluğunu ve çocukluğuyla ilgili film yapım sürecini anlatmaktadır. Kadir, babası Bekir (Yılmaz Erdoğan), annesi (Funda Eryiğit, Nur

Sürer), ablası Saliha (Çağla Naz Kargı, Ayça Bingöl) , erkek kardeşi Yusuf (Ali Buğra Bıyıkçı, Fatih Artman) ve sonradan ailelerine dahil olan üvey erkek kardeşi Cemil (Olgun Şimşek) ile Anadolu'nun bir köyünde yaşamaktadırlar.

Cici filmi çözümleme açısından iki bölüme ayrılabilir. İlk bölüm Kadir'in çocukluk dönemini, babası ve ailenin diğer üyeleriyle yaşanılanları anlatmaktadır. Bu bölüm psikanalitik açıdan çözümlemeye uygundur çünkü Kadir'in kimlik oluşturma sürecini oluşturan aile ilişkilerine odaklanmaktadır.

Filmde babanın, erken yaşta ebeveynlerinin ölümü nedeniyle kimsesiz kaldığı ve yurt dışında çalışmaya gittiği anlaşılır. Böylece Kadir'in babasının da Freud'un psikanalizm kuramında erkek çocuğun kimliklenmesinde önemli bir figür olan babadan yoksun kaldığı anlaşılmaktadır. Bu noktada Kadir ve Bekir'in ilişkilerini de çözümlemeye yardımcı olması açısından Freud'un kuramında yer alan baba-oğul ilişkisine bakmak faydalı olacaktır.

Her şeyden önce “klasik psikanalitik literatürde de baba genellikle sözle, yasayla, yasakla ilişkilendirilir” (Keser, 2024: 13). Filmde, Bekir'in eşi ve çocuklarının yasa koyucusu ve yöneticisi (elbette bu ataerkil yapılanmadan da kaynaklanmaktadır) olduğu gösterilmektedir. Evde olduğu zamanlar televizyonu izleme, çocukların geleceklerini planlama, evin yönetimi gibi konularda babanın egemenliği evin diğer aile üyeleri tarafından istemsizce kabul edilir. Ancak Kadir'in babasıyla ilişkisinde yasa koyuculuğu gizlice yasayı ihlal etme girişimleriyle karşılık bulur. Özellikle Bekir'in yurt dışından getirdiği kamera bir 'tabu' işlevi görecektir. Bekir, Kadir'in kamerayı ellemesini yasaklamıştır. Ancak Bekir'in uyuduğu ya da evde olmadığı zamanlarda Kadir kamerayı kullanır. Freud *Totem ve Tabu* kitabında ilkel topluluklarda tabunun geniş anlamını açıklar. Yaptığı açıklamalar içinde aşağıdakiler de yer almaktadır:

“Bizce, tabunun karşıt iki anlamı vardır: bir yandan, kutsal, kutsallaştırılmış anlamına; diğer yandan da, korkunç, tehlikeli, yasak, kirli anlamına gelir (...) Tabu kısıtlamaları, sırf ahlaksal ya da dinsel yasaklardan ayrı şeylerdir. Bunlar bir tanrısal emirden gelme olmayıp, kendiliklerinden zorlayıcıdır. Bunları ahlaksal yasaklardan ayıran şey, kaçınılacak davranışları genel bir zorunluluk olarak ve bu zorunluluğun nedenlerini de belirterek kavrayan bir sisteme ait olmamalarıdır (Freud, 2015: 36-37).

Freud, tabuların psikanalizmle ilişkisini nevrotik hastalarla kurmaktadır. Örneğin bir nesneye dokunmaktan duyulan korkunun ve nesneye dokunur dokunmaz kişide doğan arınma isteğinin kökenlerinin tabuda bulunabileceğini ifade etmektedir (Freud, 2015: 48-49). Ama bu kitapta baba-oğul ve tabu kavramı arasında başka bir bağlantı bu çözümleme açısından daha önemlidir. Freud’a göre “hükümdar tabusu” hükümdar olanla halk arasında karmaşık ilişkileri gösterir. Hükümdarın gücü öylesine büyüktür ki ona dokunmak pek çok soruna neden olacaktır (Freud, 2015:68). Çünkü hükümdarın gücü kimseye denk değildir ve bu dengesizlik dokunan kişiye bela getirmektedir. Bu noktada çocuk ve baba ilişkisinde de benzer bir durum söz konusudur. Özellikle paranoya vakalarında ve nevroz vakalarında:

“Çocuk daima babaya böyle bir mutlak güç atfeder ve babaya karşı güvensizliğin, ona atfedilen gücün derecesiyle doğrudan orantılı olduğu görülür. Bir paranoyak, çevresinden bir kimsenin, kendisine ‘eziyet eden’ kişi olduğuna bir kere inanınca, onu hemen babası mevkiine koyar, yani kurbanı olduğunu hayal ettiği bütün felaketlerden sorumlu tutabileceği şartlar içine yerleştirir. İlkel insanla nevrozlu arasındaki bu ikinci kıyaslama, ilkel insanın kralı karşısındaki tavrının, bir oğulun babasına karşı olan çocuksu tavrına ne kadar benzediğini gösteriyor (Freud, 2015: 80)

Kadir için de babası ve kamerası aynı bir tabu gibi işlev görür. Baba, kamera hakkında yasayı koyan kişidir. Onun gücü ve yasa koyuculuğu karşısında Kadir’in boyun eğmesi gerekir

ancak tabular Freud'un da belirttiği gibi ikircikli tepkileri doğurur (Freud, 2015: 36). Kadir, babasının gücünden korkar. Yasaklarından korkar ancak ihlal etmekten de geri durmaz. Bir gece babası televizyonun karşısında uykudayken dolaptan kamerayı alır. Ancak babası uyanır ve " bu dolabı açmayacaksın, yasak demedim mi ben sana" diyerek Kadir'i döver. Yasayı çiğneyen oğul, yasayı koyan baba tarafından cezalandırılmıştır. Baba bir sonraki sahnede eşiyle cinsel birliktelik yaşamak ister ancak eşi tarafından reddedilir. Bunun üzerine eşini yatak odasına kilitler. Yasa koyucu olarak babanın gücünün sınırlarını ortaya koyar bu sahneler. Önce oğlunu dövmüştür sonra da eşini kendisine itaat etmediği için cezalandırmıştır. Ancak Freud'un psikanalizmi bu güç koyan baba figürüne karşı duruşu mitolojiden ve ilkel ritüellerden de yararlanarak çeşitli şekillerde açıklayacaktır.

Freud, *Totem ve Tabu*'nun totemin işlevlerine değindiği bölümünde, Oedipus kompleksinde de tartışacağı baba-oğul ilişkisini ilkelerin totem hayvanını yeme ritüeliyle açıklar. Normal şartlarda yenilmesi yasak olan totem hayvanının bütün bir klan tarafından yenilmesi ritüelidir bu. Freud şöyle söyler:

"Psikanaliz, totem hayvanının gerçekte babanın yerini alan bir ikame objesi olduğunu bize göstermiştir. Bu durum, yukarıda belirttiğimiz çelişkiyi, yani, bir yandan hayvanı öldürmek yasak olurken diğer yandan, onun ölümünü, bir keder patlamasından sonra, neşeli bir festivalin izlemesini bize açıklar. Bugün bile çocuklarımızdaki baba kompleksini karakterize eden ve bazen yetişkin insanın hayatı boyunca sürüp giden ikircikli duygusal tavır, baba için bir ikame objesi işi gören totem hayvanını da kapsamına alıyor demektir" (Freud, 2015: 209).

Oğlan çocuğu kendisi için büyük bir güç ve yasa olan babayı bir biçimde yok etme ya da onunla özdeşleşme yoluyla ilişkiyi dengeye koymak zorundadır. Bu Freud'a göre önceki

bölümlerde açıklandığı gibi çocuğun kimliklenme sürecinin bir parçasıdır.

“Çocukta onu ilk ama gene de en önemli doyumlarında engelleyen yetkeye karşı dikkate değer bir ölçüde saldırganlık eğilimi gelişmiş olmalıdır (ondan ne tür içgüdüsel vazgeçmenin istendiğine bakılmaksızın). Ama çocuk bu öç isteyen saldırganlığın doyumundan zorunlu olarak vazgeçmelidir. Bu ekonomik olarak güç durumdan çıkış yolunu tanıdık bir düzeneğin yardımıyla bulur, çünkü özdeşleşme yoluyla bu saldırılamaz yetkeyi kendisi üstlenir; bu yetke şimdi üst-bene dönüşür” (Freud, 2000: 110).

Ancak Kadir için mücadele etmesi gereken tek kişi babası da değildir. Evlatlık kardeş Cemil’e karşı ablası Havva’nın ilgi duyduğunu anlamasıyla Yusuf’u bir tehdit olarak görecektir. Cemil, evlatlık da olsa bir kardeştir ve ablası Havva’yla olan yakınlaşması kardeşler arası olmaması gereken bir tabu ilişkisidir. Kadir, Oedipus kompleksinde anneye ilişkide babayı rakip görmeye benzer bir tepki verir. Cemil, Kadir için hem tabuyu çiğneyen biri hem de öz ablasıyla babasının kendisine olan sevgisini paylaşmak zorunda kaldığı rakiptir. Bu nedenle Cemil’i küçük düşürmeye çalıştığı bir sahnede bir hortumla Cemil’i sıırıslıklam bırakır. Ancak bir diğer rakibi olan babası onu ıslatıp dışarda bırakarak cezalandırır. Üstelik Kadir’e yasaklanmış olan kamerayla kayıt altına alınır. Anne duruma müdahale etmeye çalışsa da başarısız olur. Gece boyunca Kadir evin kapısının önünde bekletilir. Tam da bu olaydan sonra, babanın yasasına karşı annenin oğlunun yanında yer alarak yasa koyucuyu totem hayvanının yenmesi gibi öldürmeye çalıştığı sahne görülür. Anne, Kadir’in uyuduğu odanın camını açık bırakarak üşütmesine ve hastalanmasına yol açar. Bir süre sonra baba ölür. Ödipal anlamda Kadir’in babaya olan öfkesinin ve onu yok etme arzusunun babayla özdeşleşmeyle sonuçlanıp sonuçlanmadığı görülemez. Çünkü baba sembolik olarak değil gerçekten ölmüştür.

Film, babanın ölümünden sonra zamansal sıçramayla Kadir'in film çekme sahnesine atlar. Anlaşılmaktadır ki bu sahne Kadir'in babası tarafından ıslatılarak kameraya çekildiği sahnedir. Kadir yönetmen olmuştur ve çektiği filmde çocukluğuna ait sahneler bulunmaktadır. Bu sahne psikanalist film kuramında yönetmen ve film arasındaki ilişkiye dair savları görünürleştirir. Hatırlayalım, psikanalist film kuramının bir araştırma alanı filmlerin yönetmenin psikolojik yapılanmasının bir yanısıması olduğunu söylemekteydi (Özden , 2004: 179-191). Böylece film içinde çekilen filmin, Kadir'in kimliklenme sürecinde babasıyla ilişkisinden kaynaklanan travmaları açığa çıkaran psikanalitik bir araca dönüştüğünü söylemek mümkündür. Freud psikalanizm ve sanatçı arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar “Çocukluk izlenimleriyle bunların uyarılarına karşı tepkiler olarak sanatçının yaşıntıları ve yarattığı eserler arasındaki ilişki psikanaliz çalışmalarının en çekici konularından biridir” (Freud, 2000: 86-87). Kadir'in kardeşi Yusuf bir akşam yemeğinde abisine 'olayların' onu filmini çekecek kadar derinden etkilediğini söyler. Kadir cevap vermese de psikanalitik kuram açısından Yusuf'un söyledikleri anlamlıdır. Kadir, babasıyla hem kişisel ilişkisinde hissettikleri hem de kız kardeşinin sevgisini Cemil'le paylaşmak zorunda kaldığı için bastırdıklarını film yoluyla açığa çıkarmıştır. Ancak Kadir'in psikanalitik bir aracı olarak çektiği film annesi için travmatik bir yüzleşmedir. Geçmişte eşiyle yaşadıklarının tekrarından oluşan bazı sahnelerde kimseye itiraf etmediği ve gizlediği suçluluk duygusu çeşitli şekillerde açığa çıkar. Annenin bilincinde bastırdıkları yüzeye çıkararak kendini tokatlamasına, kızmasına neden olur. Kadir'in çektiği film başka bir düzeyde annenin psikolojik dünyasını açığa çıkarır. Freud 1905 tarihli bir konuşmasında duyguların ve heyecanların bastırılmasının travmalara neden olduğunu ifade eder (Freud, 2000: 16). Annenin geçmişte bastırdıkları bu sahnelerin çekiminde annede tramvaya yol açar. Bu yüzden anne, geçmişle yüzleşmesine

neden olan bu sahnelerde istemsizce oynar. Öyle ki bir sahne çekilirken duygusal bir krize girerek Kadir'i tokatlar. Film çekim süreci tüm aile üyelerinin geçmişe ait anılarını ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle filmin içindeki film çekiminin de psikanalitik bir katman oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Bakır, B. (2008). *Sinema ve Psikanaliz*. İstanbul: Hayal Et Kitap.
- Colón, P. S. (2008). Films from the Couch: Film Theory and Psychoanalysis. *JMM*, 4-11.
- Erdoğan, Ö. (2023). Ölüm Dürtüsünün Dolambaçları Haz ve Zevk. 10. 2024 tarihinde Birikimdergisi.com: <https://birikimdergisi.com/haftalik/11449/olum-durtusunun-dolambaclari-haz-ve-zevk> adresinden alındı
- Freud, S. (2021). *Rüyaların Yorumu*. (Çev., D. Muradoğlu) İstanbul: Say Yay.
- Freud, S. (2000). *Bir Yanılsamanın Geleceği, Uygarlık ve Hoşnutsuzlukları*. (Çev., Yardımlı) İstanbul: İdea Yay.
- Freud, S. (2000). *Psikanaliz Üzerine*. (Çev., K. Şipal) İstanbul: Cem Yay.
- Freud, S. (2015). *Totem ve Tabu Büyü, Gelenek, Korku ve Yasak*. İstanbul: Kabalcı Yay.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Keser, V. (2024). Baba İşlevi. Ed.,F. Torun içinde, *Psikanaliz Yazıları* (s. 13-31). Ankara: Bağlam.
- Koşar, E. (2023). Oedipus Kompleksi ve Saplanma Kavramına Çok Yönlü Bakış. F. İkiz içinde, *Psikolojik Danışma ve Psikoterapide 5 Temel Kavram* (s. 1-35). Lyon: Livre De Lyon.
- Lang, D., & Konisi, N. (2022). *Psychodynamic Theory: Freud*. Iowa State University Digital Press, https://iastate-pressbooks-pub.translate.goog/individualfamilydevelopment/chapter/freuds-psychodynamic-theory/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=tc: Iowa State University Digital Press.

- Özden , Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Sigmund , F. (1923). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923-1925). The Ego and the Id and Other Works*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIX (1923- 1925). 10. 2024 tarihinde The Ego and the Id and Other Works. adresinden alındı
- Smelik, A. (2008). *Feminist Sinema ve Film Teorisi ve Ayna Çatladı*. (Çev.,D. Koç) İstanbul: Agora Kitaplığı.

Anlatı Çözümlemesi Olarak Modern Anlatı ve Cici Filmi

Anlatılar her yerdedir. Uyurken gördüğümüz bir rüyada, bir gazete haberinde, tarihte yaşanmış ya da bir arkadaşımıza ilettiğimiz başımıza gelmiş bir olayda ve tabii ki kurmaca filmlerde... Bir anlatının ne olduğu ve nasıl işlemesi gerektiğiyle ilgili kuramsal ilk yaklaşım iki bin yıl önce Aristoteles'in *Poetika* eserinde tartışılmıştır. Bugün anlatı kuramı (poetika/poetik) olarak disiplin halini alan çalışmalar bütünü de poetika kapsamında ifade edilmektedir. Ancak toplumsal yapılar ve uygarlıklar değiştikçe Aristoteles'in anlatı kuramının sormadığı ve cevaplamadığı sorular yeni araştırmalarla geliştirilmiştir.

Günümüze ulaşan *Poetika* kitabı Aristoteles'in derslerinin derlenmesinden oluşmakta ve orijinalinden eksik veriler içermektedir (Aristoteles, 2017: VI). Aslında bu kitapta şiir anlatısı (komedy ve tragedya) üzerine bir yapı kurulmaya çalışılsa da, bugün yazılı ve görsel kurmaca anlatılar için de en temel öğeleri oluşturmuştur. Bu bağlantıyı daha iyi kurmak için antik Yunan'daki şiir sanatının bugünkü anlamda çoğunlukla bireysel okuma etkinliği gibi anlaşılmaması gerektiğini, şiirin dramaya yakın olduğunu bilmek gerekir. Aristoteles, bu kitabında klasik anlatının temellerini yapılandırarak bir anlatının (tragedya) bir bütünlük taşıyarak; başlangıç, orta ve sondan oluşması gerektiğini ifade etmiştir (Aristoteles, 2017:19). Şöyle söyler "Öyküleri iyi kurmak isteyenler rastgele yerde başlatıp bitirmemeli, bu söylenen biçimleri kullanmalıdır" (Aristoteles, 2017:19). Aristoteles bu kitabında dramanın özü, karakter yapısı, tragedyanın ve komedinin özelliklerini de açıklamakla birlikte bizim için önemli olan klasik anlatının özünü, bir anlatının başlangıç (giriş), orta (gelişme), son (son) bölümlerini tanımlamasıdır. Bu dizgeye üç perdeli anlatı denilmektedir.

Klasik anlatının ne olduğuna tekrar dönmek üzere; anlatının ne olduğuna bakalım. Robert Kolker filmde anlatıyı şu şekilde tanımlar: “Öykünün yapısıdır” (Kolker, 2011: 64). Seymour Chatman, yapısalcılara ve biçimcilere göre anlatının öğelerini sıralarken anlatının ne olduğuna dair de bilgi vermektedir. Yapısalcılar için anlatı öykü, olaylar, katakterler ve söylemden oluşmaktadır. Biçimciler ise anlatıyı olaylar bütünü (fabl) ve olay örgüsü (sujet) olarak açıklamaktadır (Chatman, 2008: 17-18). Yapısalcıların söylem olarak ifade ettiği bir anlatının ‘nasıl’ gerçekleştiği, biçimcilerde olay örgüsünün nasıl yapılandırıldığı olarak düşünülebilir. Ancak bugün anlatı bilimi dışında söylem, çoğunlukla hem iletişim alanında hem de sosyal bilimlerde ideolojiyle içiçe geçmektedir. Dolayısıyla bir anlatının söylemine dair yapılan çözümlemelerde anlatının nasıl yapılandırıldığı olay örgüsünün nasıl geliştiğiyle birlikte, olay örgüsünün gelişiminin hangi ideolojik konumlanadirmayla ilintili olduğunu da araştırır. Bu çerçevede, bu bölümde daha çok ‘olay örgüsü’ ifadesi kullanılacaktır.

Ali Karadoğan, *Senaryo ve Anlatı* (2016) kitabında anlatının ne olduğu ile ilgili yapısalcılık sonrası tanımlamalara da yer verir. Buna göre anlatı yalnızca öykü, olaylar, katakterler ve söylemden oluşmamaktadır. Çünkü bir anlatıyı mümkün hale getiren bir anlatıcının da olmasıdır. Bu noktada Karadoğan, Onega ve Landa’nın ‘temsil’i odağına aldıkları tartışmayı aktarır. Onega ve Landa’dan şu alıntıyı yapar “Bir anlatı metninde bulduğlarımız, olay olarak olaylar değil, göstergelerdir; olayların temsil edilişleridir” (Onega ve Landa’dan aktaran Karadoğan, 2016: 19). Temsil ediliş varsa, temsil eden vardır. Gerard Genette’den de yaptığı alıntıda anlatının üç anlamından biri şöyle tanımlanır “(anlatı) yine bir olaya göndermede bulunur, fakat bu kez nakledilen olaya değil, birilerinin bir şeyleri nakletmesiyle meydana gelen olaya göndermedir bu: Başka bir deyişle, anlatılama edimi kendi içinde ele alınır” (Genette’den aktaran Karadoğan, 2016: 22). Dikkat edilebileceği

gibi bu alıntı hem bir anlatıcıya hem de anlatılamaya vurgu yapmaktadır. Buradan hareketle anlatı kuramları içinde iki yaklaşımın antik Yunan'dan günümüze gelişerek tartışıldığını söyleyebiliriz. Biri Aristoteles'in *Poetika* kitabında da yer verdiği mimesistir (Aristoteles, 2017: 1-18). Mimetik anlatı göstermeye, taklit etmeye dayanırken; diegetik yöntem anlatıcının aracı olarak yer aldığı, başkasının başından geçenlerinin bir aracı tarafından anlatıldığı yöntemidir.

Bu bölüm anlatı kuramlarını tek tek derinlikli bir biçimde açıklamak amacıyla değildir. Amaç bir filmin anlatı çözümlemesinin dayandığı yaklaşıma ait genel bilgileri göstermektir. Bu nedenle anlatı kuramının yapısalcılar, biçimciler, post yapısalcılar vb. çok geniş çalışma dalları olduğunu akılda tutarak klasik anlatının filmler açısından ne anlama geldiğine dönelim.

David Bordwel, Hollywood'un klasik anlatı biçimini tanımladığı metninde,

"Herhangi bir kurgusal anlatı filminin üç sisteme sahip olduğunu varsayacağız: Hikaye olaylarına ve aralarındaki nedensel ilişkilere ve paralelliklere dayanan bir anlatı mantığı sistemi; bir sinematik zaman sistemi; ve bir sinematik alan sistemi (...)Anlatı mantığı, zaman ve mekan birbirleriyle etkileşime girer" demektedir (Bordwell, 1998: 69).

Hollywood'un hem sinema endüstrisi hem de film anlatılarının kurulum ve geliştirilmesinde belirleyiciliği düşünüldüğünde, Bordwell'in Hollywood kapsamındaki tespitlerinin evrensel olarak filmlerdeki klasik anlatıyı da içerimlediğini varsayabiliriz. Çalışmasının ilerleyen sayfalarında da klasik bir anlatının bir dizi motivasyon için konumlandırılmış bilgi içeren, oldukça anlaşılabilir bir biçim olduğunu açıklar (Bordwell, 1998: 23-32). Bu çerçevede klasik anlatıya dayalı bir film mekanın, zamanın, karakterlerin ve nedenlerin açık bir biçimde tanımlanması ve bu tanımlamaların olayların dramatik

yapısının kurulmasında seyirci tarafından takip edilebilir bir sistem yaratmasıdır. Kolker şöyle açıklamaktadır: “Klasik stil bizim biçimin ve yapının farkında olmamamızı, buna karşılık etkilerinin farkında olmamızı ister” (Kolker, 2011: 65). Klasik anlatıya dayalı bir filmde olaylar giriş, gelişme ve sonuç yapısını takip eder. Klasik anlatıya dayalı bir film devamlılıklar sistemidir (Kolker, 2011: 65).

Modern anlatı sinemasının kökenleri on dokuzuncu yüzyıl modern romanlarına, avangard sanata ve deneysel filmlere dayanmaktadır. Kovacs, modern sanat sinemasını çeşitli dönemlere ayırır: Modern sinemanın ilk dönemi henüz sinema geleneğinin olmadığı, Sovyet biçimcilerden Fransız avangardlarına kadar sinema olanaklarının araştırıldığı bir dönemdir (Kovacs, 2010: 17). İkinci dönem, ikinci dünya savaşı sonrasında Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçiliği gibi akımlarla da beslenir; Fransız yeni romancılığının etkisi vardır ve Antonioni, Alain Resnais, J.L. Godard, Ingmar Bergman gibi auter yönetmenlerin anlatımında ortaya çıkar (Kovacs, 2010: 225). John Orr, modern sinemanın bu ikinci dönemini “neo-modern” dönem olarak tanımlamaktadır (Orr, 1997: 19).

Modern anlatı, klasik anlatının neden-sonuç bağlantılarını ve zamansal dizgesini yapı bozumuna uğratan anlatılardır. Klasik anlatıda izleyicinin olay örgüsünü takip etmesi amacıyla kullanılan motivasyon teknikleri yerine belirsizlik, anlatı boşukları yapılandırılır. Gilles Deleuze klasik anlatı sinemasını tartıştığı *Sinema I Hareket-İmge* kitabının son bölümünde, yeni imge kategorileri barındıran sinema anlayışının II.Dünya Savaşından sonra devreye girdiğini anlatır ve bu yeni anlatıda (modern anlatı) imgelerin dağınık, karakterlerin çoklu, gerçekliğin boşluklu, bağlantısallıkların zayıf, karakterlerin olaylar karşısında kayıtsız olduğunu ifade eder (Deleuze, 2022: 261). Kovacs da modern sanat sineması hakkındaki ayrıntılı çalışmasında şu tanımlamayla yapar:

“Tür kurallarının fazla motive etmediği, bu nedenle yaygın bir türle ilişkilendirilemeyecek bir öykü, epizodik yapı, olay örgüsünün zamansal motivasyonu olan zaman sınırlarının ortadan kaldırılması, olay örgüsünden çok karaktere ve insanın durumuna yoğunlaşma; düşler, anılar fantezi gibi farklı zihinsel durumların kapsamlı temsili, stilistik ve anlatsal tekniklerde özbilinç, anlatı motivasyonunda ve zamandizininde sürekli yarıklar, ertelenen ve dağınık açıklama, öyküyle ilişki kuran öznel gerçeklik, olay örgüsündeki neden-sonuç zincirinin gevşemesi” (Kovacs, 2010:64-65).

Modern anlatı yapısı izleyicinin filmdeki olayları ana karakterle özdeşleşerek takip etmesi yerine, izleyiciyi filmdeki dünyanın boşluklu anlatısı yoluyla film üzerine düşünmeye teşvik eder. Filmin dramatik kurgusu sıçramalar, geriye dönüşler-ileri atlamalar şeklinde aktarılır. Ve bu zaman dizindeki sıçrama zihnin anımsama ve hayal kurma yetisini çağırıştırır. Epizodik anlatı da zamansal dizgeyi kıran bir yöntem olarak kullanılır. Epizodik anlatı ister bir filmin içindeki tek bir öyküye ait epizodlar olsun ister bir temanın epizodlar aracılığıyla farklı bakış açılarının aktarılmasıyla olsun, hem özdeşleşmeyi kırar hem de çokluklar oluşturur. Fikirsal çokluklar...

Anlatı çözümlemesi bir filmin nasıl yapılandığını ortaya çıkarmak için anlatı kuramlarından yararlanır. Ancak filmlerin anlatı çözümlemesinde kuramlara ek olarak filmin yapılanmasındaki tekniğin kullanımı da devreye girer. Biçim analizi anlatı çözümlemelerinden biridir. Yine burada bir filmin biçimsel çözümlemesinin filmin içeriğinden, diğer bir ifadeyle olaylardan, olayların diziliminden, zaman ve mekan kullanımından faydalanılarak yapıldığını hatırlamak gerekir. Örneğin bir filmde kamera açıları ya da ölçekleri o sahnenin niteliklerini ortaya koymak için seçilir. Dolayısıyla filmin teknik anlatısı (biçimi) anlatılanlarla içiçedir.

Bir filmin anlatı çözümlemesi, olayların dramatik yapısının, karakterlerin gelişim süreçlerinin, hangi bakış açısının

hakim olduğunun, sinematografisinin özelliklerinin ilgili kuramlara uyup-uymadığı üzerinden işler. Adı geçen öğelerden biri ya da birkaçına odaklanılabilir. Eğer bir filmde ana karakterin film boyunca kahramana dönüşüm süreci çözümlenecekse çoğunlukla Otto Rank ve Lord Raglan'ın kahramanlık yapısı, Joseph Campbell'in monomiti, Carl Jung'un arketipleri, A.J. Greimas'ın eyleyenleri kuramsal dayanak olarak kullanılır. Elbette klasik anlatı ve post yapısalcı anlatı kuramları bunlarla sınırlı değildir. Vladimir Propp, Tzvetan Todorov, Roland Barthes anlatı kuramlarının önemli isimleri arasında yer almaktadır. Bütün bu çözümleme kuramları dışında filmlerin modernist anlatısı üzerine film çalışmalarında yapılan araştırmalar da bir filmin yapısının çözümlenmesinde kullanılmaktadır. Filmlerin anlatısının II. Dünya Savaşından sonra bazı yönetmenler tarafından klasik yapıyı dönüştürecek biçimde kurulması bu çözümleme yaklaşımını doğurmuştur. Casetti'ye göre 1966'da film düşünürü Christian Metz, film çözümlemelerinde yeni bir yaklaşım olarak modern sinemayı tartışmıştır (Casetti, 2018: 185). Gerçekten de Metz tartışmasını pek çok yönetmen filmi üzerine özellikle de modern sinemanın ikinci dönemin yönetmenlerinden Federico Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (8½, 1963) çözümlemiştir. Modern sinemanın yapısını şiirsel sinema, çekimler, yönetmen sineması, gerçekçilik, dramanın ortadan kaldırılması, doğaçlama, tiyatro ve sinema ilişkisi, gösteri ve sinema gibi kategorilerle araştırır (Metz, 1991: 185-228). Bu çerçevede aşağıda *Cici* filmi 'modern film'in yapısal özellikleri açısından çözümlenecektir.

Cici

Yönetmenliğini Berkun Oya'nın yaptığı *Cici* (2022) filminde Anadolu'nun bir köyündeki bir ailenin farklı zamanlarda geçen, değişen aile ilişkileri ve yaşamları anlatılmaktadır. Film epizodik olarak bölümlere ayrılmasa da,

film evreninde olayların geçtiği zaman açısından iki bölüme ayrıldığını söylemek mümkündür. İlk bölüm geçmişte yaşanan olayları göstermektedir. Bu bölümde anne (Funda Eryiğit, Nur Sürer), baba (Yılmaz Erdoğan), abla (Çağla Naz Kargı, Ayça Bingöl), küçük erkek kardeş (Ali Buğra Bıyıkçı, Fatih Artman) ve ortanca çocuk Kadir'in (Efe Cülfe, Okan Yalabık) gündelik yaşamları, Kadir'in babasıyla ilişkisi, ablanın ilk aşkı ve annenin bastırdığı istekleri ve babayla olan öfkeli ilişkisi anlatılmaktadır. İlk bölüm klasik film anlatısına uygun olarak karakterleri, mekanı ve aile içi ilişkilerde yaşanan olayları anlatmaktadır.

Bu bölümde Kadir'in babasının kimsesiz olduğu için göçmen işçi olarak bir süre yurt dışında yaşayıp köyüne geri dönmüş biri olduğu bilgisi verilir. Baba, Kadir'e bazı konularda yasaklar koyan, otoriter biridir. Anne, çocuklarının şehirde okumasını arzulayan, babanın otoritesine gizliden karşı koyan, mutsuz bir kadındır. Kadir, hem annesine hem de kendisine davranışları yüzünden babasını sevmeyen, babasının yurt dışından getirdiği kamerayla çekim yapmayı seven bir çocuktur. Abla, ilk gizli aşkını yaşamaktadır ve annesinin kendisi için şehirde eğitim görme planlarına rıza göstermez. Bütün bu bilgiler üç perdeli klasik anlatının ilk perdesinde verilmesi gereken bilgilerdir. Bu bir yapıdır ve Robert McKee'nin belirttiği gibi "Yapı belirli duyguları uyandırmak ve belirli bir yaşam görüşünü ifade etmek için karakterlerin yaşam öykülerinden derlenmiş, stratejik bir sıraya sokulmuş olaylar seçkisidir (McKee, 2011: 30). Klasik yapıya göre bu bilgiler izleyicinin film dünyasını anlamasını, karakterleri tanımasını ve karakterlerin davranışlarının nedenlerini görmesini sağlamak amacıyla filmin girişinde verilen bilgilerdir. Böylece film ilerledikçe ortaya çıkan çatışmalara karşı karakterlerin tepkilerini ve davranışlarını anlamayı kolaylaştırır.

Filmin bu bölümünde Kadir'in babası tarafından diğer kardeşlerinin önünde bir davranışından dolayı cezalandırıldığı gösterilir. Kadir, üvey kardeşiyle ablası arasındaki ilişkiyi bildiği

için bir gün bahçede üvey kardeşini ıslatır. Bunu gören baba da Kadir'i hem ıslatır hem de bunu kameraya çeker. Kadir, kapı önünde ıslak kıyafetleriyle bekletilir. Bir sonraki sahnede de babanın yattığı odanın penceresinin açık bırakıldığı, şöminenin söndürüldüğü gösterilir. Baba bu nedenle bir süre sonra ölmüştür. Bu bölümdeki olaylar klasik anlatı yapısına uygun bir dizgede verilir. Kadir ablasını üvey kardeşiyle görür, üvey kardeşini ıslatır, baba Kadir'e ceza verir, babaya da ceza verilir. Anlaşılabileceği gibi karakterlerin davranışlarına yol açan nedenler bu bölümde çoğunlukla açık biçimde seyirciyle paylaşılır.

“Klasik anlatılarda olaylar belli bir bölüşümle meydana gelir: her olay bir diğerine neden sonuç ilişkisiyle bağlıdır, sonuçlar başka sonuçlara neden olurlar. İki farklı olay birbiriyle belirgin bir ilişki içinde görünmese bile, bir ilişki olabileceğini çıkarsarsınız ve daha genel bir kural olarak bu ilişkiyi daha sonra keşfederiz” (Chatman, 2008: 42)

*Cici'*nin ilk bölümü bu bakımdan klasik anlatı yapısına çoğunlukla uymaktadır. Ancak bu bölümde klasik anlatı yapısının zamansal dizgesinde kırılmalar gerçekleştirilir. Klasik anlatı yapısında zaman dizgiseldir. İster olaylar belirli bir zamandan geleceğe doğru yönelsin, ister gelecekte geçmişe doğru anlatılsın kronolojik bir sırayı takip eder. Olaylar, zamanın dizgesine paraleldir. Neden-sonuç yapısı da bu sayede kurulmaktadır. Ancak *Cici'*nin bu ilk bölümünde bu zamansal dizgeyi kırarak, göz kırpması süresinde ‘anlam verilemeyen’ görüntüler gelir. Film ilerledikçe bu görüntülerin filmin ikinci bölümüne ait olduğu anlaşılacaktır. Filmin evrenine ait olmayan bu görüntüleri izleyici ancak ikinci bölümü izlediğinde anlamlandıracaktır. Bu çekimler adeta film içinde bir çeşit gelecek vizyonlarıdır. Film evreninin şimdiki zamanında geleceğe yönelik kehanetlerdir. Ancak izleme sürecinde bunu anlamak için filmin ikinci bölümüne geçmek gerekir. Filmin ilk yarısında aniden ilgisiz gibi görülen çekimler izleyicinin izlediği

öyküden uzaklaştırılmasına yol açmaktadır. Bu izleyicinin film dünyasıyla özdeşleşmesini kesintiye uğratar. Aristoteles'ten bu yana klasik anlatının en önemli stratejisi olan özdeşleme yerine yabancılaştırma geçirilmiş olur. Bertolt Brecht'in epik tiyatrosundan kullanılan yabancılaştırıcı tekniklerin pek çok türü vardır. Mutlu Parkan, yabancılaştırma tekniğiyle ilgili Brecht'in şu alıntısını yapar: "Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu öncelikle, kendiliğinden-anlaşırlığından, tanınırlığından, görünür şeklinden uzaklaştırıp, şaşkınlık ve merak uyandıracak bir duruma sokmaktır" (Brecht'ten aktaran Parkan,1983:41). Bu teknik yoluyla filmin dizgisel anlatısı bulanıklaşır, izleyici bir göz kırpması süresinde ekrana gelen görüntüyü gerçekten görüp görmediğinden bile şüphe edebilir.

Bu zamansal sıçramalar ve belirsizlik modern anlatının en temel özelliklerinden biridir. Klasik anlatının devamlılığa dayalı yapısı modern anlatıda çeşitli biçimlerde devamsızlığa dönüşmüştür. Kovacs modern anlatıdaki devamsızlık ya da parçalanma yönteminin modern sanatın en önemli özelliklerinden biri olduğunu şu şekilde belirtir: "Modernist sanat gerçekliğin parçalı bir görünümüne sahiptir" (Kovacs, 2010: 127). Filmlerde bu parçalı yapı bilinçli bir şekilde yönetmen tarafından kurulur. Metz de modern sinemanın bilinçli bir şekilde oluşturulmuş "belirsizlik sineması" olduğunu ifade etmektedir (Metz, 1991: 200).

*Cici'*de bu zamansal sıçramalar filmin ikinci bölümünde de devam edecektir. Bununla birlikte 'filmin ikinci bölümü' ifadesi de bir yorum, bir varsayımdır. Ve bu varsayımın nedeni filmin neredeyse ilk bir saatinde gördüğümüz kronolojik olay dizgesinin bir anda sıçrama yapması ve Kadir'in babası tarafından ıslatıldığı sahneden, Kadir'in bu olayı filme çektiği sahneye geçmesidir. Filmde 'kesme' kullanılarak ama içerik anlamında bağlantılı bir kurguyla bu sahneye geçildiğinde sahneyi çekenin Kadir olduğu anlaşılır. İlk bölümde Kadir'in

çocukluğunda ailesiyle yaşadığı evde film çekilmektedir. İzleyicinin kronolojik zamana dayalı olay dizgesine uyum sağladığı bir sürede bu zamanda sıçrama (zamansal eksiltme) izleyiciyi içine girdiği anlatıdan çekip alır ve neredeyse 'uyandırır'. Chatman şöyle söylemektedir: "Eksilti İlyada kadar eskidir ancak birçok eleştirmenin dile getirdiği üzere, özellikle geniş ve beklenmedik biçimde eksilteler, modern anlatılara özgüdür" (Chatman, 2008: 65). Elbette eksiltme klasik anlatıda da sıklıkla kullanılmaktadır ancak eksiltinin geriye dönüşlerle birlikte anlatılması modernist bir tekniktir.

Zamanda sıçramalar, belirsizlikler kurma, yabancılaştırma gibi teknikler dışında *Cici*'nin anlatısını klasik'ten bir sapma ve modern anlatı olarak değerlendirmeye yol açan bir başka özellik 'kendine gönderme yapmadır'. Bu teknik filmi şeffaflaştırarak filmin çekimini, film hakkında yönetmenin düşüncelerini ses yoluyla ya da bizzat yönetmenin filmde yer alması yoluyla izleyiciye göstermektedir. "Geç modern dönemde kendini yansıtmaya basitçe kendine gönderme yapma anlamına gelir, ancak aynı zamanda da içinde gerçekleştiği ortam (film) karşısında temel bir eleştirel yaklaşımdır" (Kovacs, 2010: 238). Bu teknik çoğu zaman film izlemeye dair eleştirel bir izleme bilincinin geliştirilmesine hizmet eder. Bu durum *Cici*'de Kadir'in kendi geçmişini, çocukluk yaşamını filme çekmesinin izleyiciye gösterilmesi olarak yapılandırılmıştır. Böylece meta-sinematik bir anlatı kurulmuştur. Filmin içinde film çekimi gösterilerek izleyiciye dolaylı yoldan izlenen filmin bir yapı, kurgu olduğu hatırlatılmaktadır. Klasik film anlatısı filmin bir yapılandırma, kurgu olduğunu izleyiciden gizleyerek yanılmalı bir gerçeklik sunarken, modern anlatı bu yanılmalı gerçekliği yıkmaya çalışır. Öte yandan kendine gönderme yapmanın bir diğer biçimi, film yönetmeninin sesle ya da bizzat filmin içinde film dizgesini bozacak biçimde yer almasıdır. *Cici*'de bu tekniğin bir yorumunu görmektediriz. Kadir'in çektiği filmle geçmiş

arasındaki ilişki izleyicinin izlediği filmidir. Diğer bir ifadeyle Kadir'in çektiği filmin malzemesi izleyicinin izlediği filmidir. Katmanlı bir anlatıyla klasik anlatının dizgesinden sapma meydana getirilmektedir. Öte yandan filmde Kadir'in yaşam deneyimlerini, kimliklenme süreçlerini kendi çektiği filme yansıtması da modern sanat sinemasının özelliklerinden biridir. Özellikle bir zamansal eksiltmeyle daha, Kadir'in film çekme sürecinden sonrasına geçildiğinde, Kadir'in geçmişini ve yaşadığı anı kavrayışı filmin merkezi meselesi haline gelir. Kadir, kendi filmine yabancılaşmış, geçmişiyile barışamamış kişisel sorunlarını çözememiş biri olarak gösterilir. Bu tam da Orr'un 1960'ların modern sineması için yaptığı tespite uygundur. Orr'a göre 1960ların modern sineması burjuva bireyinin tüm kültürel, sanatsal doyumlara rağmen sınıfsal ve kişisel tedirginliklerini yansıtmaktadır (Orr, 1997: 19-20). Ancak bu anlatının yapısına, söylemine ait bir özellik olmaktan çok anlatının içeriğine ait bir özelliktir. Yine de filmlerde anlatı yapısının çoğu zaman içeriği de kapsadığını unutmamak gerekir.

Cici filminin bütünüyle modern bir anlatıyla kurulduğunu söylemek uygun olmasa da, yukarıda ele alınan özelliklerinden dolayı yapısının klasik anlatıdan daha çok modern anlatıya yakın olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Aristoteles. (2017). *Poetika Şiir Sanatı Üzerine*. (Çev., A. Çokona, & Ö. Aygün) İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1998). The Classical Hollywood Style, 1917–60. D. Bordwell içinde, *The Classical Hollywood Cinema Film Style & Mode of Production to 1960* (s. 1-72). London: Routledge.
- Casetti, F. (2018). Christian Metz and the Codes of Cinema Film Semiology and Beyond. M. Tröhler , & G. Kirsten içinde, *Christian Metz and the Codes of Cinema Film Semiology and Beyond* (s. 185-201). Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev.,Ö. Yaren) Ankara: De ki.
- Deleuze, G. (2022). *Sinema I Hareket İmge*. (Çev., S. Özdemir) İstanbul: Norgunk.
- Karadoğan, A. (2016). *Senaryo ve Anlatı*. Ankara: De ki Yay.
- Kolker, R. (2011). *Film, Biçim ve Kültür*. (Çev., F. Ertınaz , A. Güney, Z. Özen, & vd.) Ankara: De ki Yay.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev., E. Yılmaz) Ankara: De ki Yay.
- McKee, R. (2011). *Öykü Senaryo Yazımının Özü Yapısı, Tarzı ve İlkeleri*. (Çev., N. Yılmaz, E. Yılmaz, & F. Kınalı) İstanbul: Plato Film Yayınları.
- Metz, C. (1991). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. (Çev., M. Taylor) Chicago: The University of Chicago Press.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve Modernlik*. (Çev., A. Bahçivan) Ankara: Bilim ve Sanat Yay: Ark.
- Parkan, M. (1983). *Brecht Estetiği ve Sinema*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

KIZ KARDEŞLER FİLMİ

Feminist Film Çözümlemesi Olarak Kız Kardeşler

Filmlerde kadınların temsil edilmesinin sorunsallaştırılması feminist hareketin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Kadın hakları hareketlerinin tarihi 18. yüzyılda giyotinle idama mahkûm edilen Olympe de Gouges'ın "*Kadın ve Yurttaş Hakları Bildirgesi*" şeklinde bilinen broşürü bir mektupla birlikte kraliçe Marie Antoinette'e göndermesiyle başlar. Olympe, Kraliçeyi siyasal değişime katılması ya da tahtı terk etmesi konusunda uyarır ve ardından 'karşı devrimci' olmakla suçlanarak idam edilir (De Gouges, ty). Bu metinde on yedi maddede kadın hakları konusunda fikirleri ve yapılması gerekenleri aktarmıştır. Metnin girişinden sonra ilk maddesinde şunu söylemektedir "Kadın özgür doğar ve haklardan erkeğe eşit kalır. Sosyal ayrımlar yalnızca ortak faydaya dayanabilir" (De Gouges, ty). Bu metnin yazılmasından yalnızca bir yıl sonra Mary Wollstonecraft, "*Kadın Hakları Savunusu*" metnini kaleme almıştır ve on üç bölümde ahlak, ön yargılar, ulusal eğitim ve kadının özel ya da kamusal alandaki varlığıyla ilgili ataerkil görüşleri tartışmıştır (Wollstonecraft, 2020). Eski bir papaza adanan ve ona yazılmış bir önsözle başlayan metninde sorduğu sorulardan biri şudur:

"Eğer erkeklerin soyut hakları tartışmaya açık, açıklama isteyen ve açıklanabilen bir konu ise muhakememiz bize aynı şeyin kadınların soyut hakları için de söz konusu olması gerektiğini söylemez mi? (...) kadın akıl melekesini erkekle paylaşıyorsa, erkeği bu konuda tek hakim güç yapan nedir?" (Wollstonecraft, 2020: 3-4).

1848'de yine 'haklar' üzerinde Elisabeth Cady Stanton'un "*Duygular Bildirgesi*" yayımlanır (Donovan, 2014: 29). Feminist hareketin ilk dalgası olarak adlandırılan dönemdeki metinlerin alıntılarında da anlaşılabilceği gibi, ilk dönem haklar, sorumluluklar, yurttaşlık görevleri vb.

kamusal alanda kadınların cinsiyetlerinden kaynaklanan dışlamalara karşı mücadele ettikleri bir dönemdir. Feminist hareketin ikinci dalgası Donovan'ın "kültürel feminizm" olarak tarif ettiği tartışmaların yapıldığı dönemdir (Donovan, 2014: 319). Kadının kamusal alanda evrensel haklara dayalı olarak önceki yüz yıllarda elde ettiği kazanımlarının gündelik yaşamdaki cinsiyet eşitliğini sağlamada yetersizliği üzerinden tartışmalar yürütülmüştür. Bu dönem kadın epistemolojisinin oluştuğu, kadının siyasal iktidar meselelerinden üretim süreçlerindeki konumuna, ev içi rollerinden bedensel farklılıklarına (örneğin aylık kanama döngüsü) kadar pek çok tartışmanın yürütüldüğü bir dönemdir. Üstelik bu dönem, kadının toplumsal olarak 'cinsiyetlendirilmesi' konusunun tartışıldığı ve bu noktada kadına cinsiyetinden dolayı yüklenmiş rollere benzer şekilde erkeğe de cinsiyetinden dolayı roller yüklendiğinin olgusal ve felsefi düzeyde tartışıldığı bir dönemdir. Bu tartışmalar Freud'cu psikanalizmden, kültürel kuramlardan, antropolojiden, edebiyattan beslenerek ve ilgili alanlardaki temel metinleri eleştirel olarak yorumlayarak yapılmıştır (Donovan, 2014: 319-347). Hem birinci ve hem ikinci dalga feminizm kamusal alandan özel alana doğru ataerkil yapının eşitsizliğinin giderilmesi için mücadele etmiştir ki bu feminizmin farklı biçimlerine rağmen (radikal feminizm, Marksist feminizm, ekofeminizm, anarko-feminizm vb.) en temel ortaklıktır. Üçüncü dalga feminizmin ilk iki dalgaya kattığı sorunsal her türlü ön kabullerin feminizmin içinde entelektüel, kuramsal ve yaşamsal olarak tartışılmasıdır. Kristeva'dan aktaran Bora, dalgaların zamansallıkta değil 'tutumlarda' olduğunu belirtir ve şu açıklamayı yapar: "Buna göre birinci tutum eşitlik, ikinci tutum farklılık odaklıydı. Üçüncüsü ise, sabitliklerin sorgulanmasını içeren tutumdur; bu sabitlikler arasında kadın ve erkek olmak da vardı" (Kristevadan aktaran Bora, 2020: 506). Dördüncü dalga feminizm ise eşitlikler, farklılıklar ve

akışkanlıklara ek olarak dijital dünyadaki cinsel kimlikler, dijital dünyadaki toplumsal cinsiyet eşitsizlikleri, aktivizm konularına odaklanmaktadır.

“Birçok yorumcu, internetin kendisinin ‘üçüncü dalga’ feminizminden ‘dördüncü dalga’ feminizme geçişi sağladığını savunuyor. Kesin olan şey, internetin cinsiyetçiliğin veya kadın düşmanlığının ‘ortaya çıkarılabileceği’ ve meydan okunabileceği bir ‘çağrı’ kültürü yaratmış olmasıdır. Bu kültür, mikropolitikaya odaklanması ve gündelik söylemde, reklamcılıkta, filmde, televizyonda ve edebiyatta, medyada vb. görüldüğü kadarıyla cinsiyetçiliğe ve kadın düşmanlığına meydan okumasıyla üçüncü dalganın devam eden etkisinin göstergesidir” (Munro, 2013).

Feminist film eleştirisi bu kapsamda toplumsal cinsiyet rolleri, kadının filmlerde temsil ediliş biçimi, kadınlığa ve erkekliğe dair filmlerde yer alan kodların kültürel temelleri, filmlerdeki ataerkil yapılanma vb. feminist teorinin tartışma konularının nasıl kurulduğunu açığa çıkarmaya çalışır. Gledhill’den aktaran Kabadayı feminist film eleştirisi için şu açıklamayı yapar: “Kadının ‘gerçek’ haliyle sinemada neden temsil edilmediği, yer alan kadın karakterlere rağmen filmlerde erkek söyleminin nasıl devam ettirildiği, bu söylem içinde kadınların nasıl resmedildikleri ve gerçek yaşamdaki kadın deneyimlerinin filmlerde neden göz ardı edildiği gibi soruların yanıtını aramaktadır” (Gledhill’den aktaran Kabadayı, 2013: 98). Bu çerçevede feminist film kuramlarından da yararlanılabilir.

“Feminist film teorisi tartışmasına tamamen adanmış ilk kişiler arasında, feminist film yapımcısı ve eleştirmen Helke Sander tarafından 1974’te kurulan Batı Alman dergisi *Frauen und Film* vardı. Marksist önyargısıyla dergi, kadınların kültürel ayrımcılığını kınamaya odaklanan makaleler yayınladı (...) ve ayrıca kadını filmde temsil etmek için alternatif sinematik kodları ve gelenekleri belirlemeyi amaçlayan feminist bir yanıt formüle etmeye odaklandı. *Women and Film* (1972-75 yılları arasında Berkeley, Kaliforniya’da

yayınlandı) ve daha sonra feminist dergi m/f'nin, temsil politikaları hakkında daha fazla tartışma başlattığı ve geliştirdiği söylenebilir. Daha önce *Women and Film* üzerinde çalışanlar tarafından 1976'da kurulan *Camera Obscura: feminism and film theory* dergisi, feministlerin filmle olan ilişkisinin dinamiklerini ve aciliyetini gösterdi. İlk endişelerin (...) hızla ötesine geçmek isteyen editörler, ilk sayıda feminist film tartışması için radikal bir platform sunma niyetlerini bildirdiler" (McCabe, 2004:15)

Laure Mulvey'in *Screen* dergisinde 1975'te yayınlanan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" kuramı bu dönemdeki feminist film kuramlarından biridir. Mulvey makalesinde film izleme deneyimini ve film biçimini, Freud'un ve Lacan'ın kimlik teorilerinden yararlanarak 'erkek bakış'ının merkeze alınmasıyla ilişkilendirerek açıklamıştır (Mulvey, 2018). Ana akım sinemanın erkeğin bakışına, erkeğin Freud'cu anlamda kimlik oluşturma süreçlerindeki yapılanmasına hizmet ettiği var sayılır ve Alfred Hitchcock'un filmlerinden örneklerle bu sav temellendirilir (Mulvey, 2018). Elpeze Ergeç, Butler'dan aktararak Mulvey'in "eril bakışın ötesine geçemediğini," "dişil bakışın da mümkün olduğunu belirtir" (Butler'dan aktaran Elpezer Ergeç, 2019: 13).

Feminist kuramlar eleştirel kuramlar arasında yer alır ve bir filmin feminist çözümlemesi yapılırken eleştirel kuramların doğası gereği çoğunlukla pek çok disiplinden de faydalanılır. İdeoloji çalışmaları, erkeklik çalışmaları, kültürel kuramlar vb. Öte yandan anlatının yapısı, sinematografik gösterenlerden de yararlanılabilir. Özden şu açıklamayı yapmaktadır:

"Feminist film eleştirisi, altmışlı yıllar içindeki karşı kültürel hareketlerin arasındaki feminist hareketin sinemadaki karşılığı olarak ortaya çıkmış ve benzer politik ve kuramsal kaygılar içinde uygulamada bulunmuştur. Bu nedenle feminist film eleştirisini tarihsel gelişim içindeki düşünce akımları, kuramsal gelişmeler ve politik ortamlarla ilişkili olarak; politik hareket, eşcinsel hareket ve

siyah hareketle ilgili bir biçimde düşünmek gerekir. Aynı tarihsel dönem içinde ortaya çıkmış olmalarına rağmen, feminist eleştiri terminolojisi ve yöntembilimiyle diğer karşı kültürel hareketler arasında en fazla etki sağlayanı ve etkisini sürdüreni olarak kalmıştır” (Özden, 2004: 191)

Feminist film çözümlemeleri niteliksel yöntemle yapılır. Bir filmin feminist film çözümlemesinde film evrenindeki temel problemin ne olduğu, bu problemin kimin lehine (erkek ya da kadın) çözümlendiği, kadının, erkeğin ya da diğer cinsel yönelimli bireylerin nasıl temsil edildiği, filmin feminizmin lehine ya da aleyhine bir ideolojik konumlanmaya sahip olup olmadığı, filmin feminist bilinçlenmeye katkı sağlayıp sağlamadığı sorularından yola çıkılır. Kabadayı feminist eleştirinin kapsamını şöyle ifade etmektedir:

“feminist eleştiride temel olarak şu konular dikkate dikkate alınmaktadır: Cinsel kimlik, cinsel farklılaşma, özne, nesne, aile, kamusal alan, özel alan, bakış, özne-izleyici, evlilik, boşanma, yalnız kadın teması, namus kavramı, masumiyetin egemen ideolojideki karşılığı, cinsel arzu, aşk, yasak aşk, sevgi, fedakarlık, psikanlizden gelen penis kıskançlığı yaklaşımı üzerine düşünceler ve diğer kavramlar” (Kabadayı, 2013: 101).

Feminist eleştiri toplumsal yapılar ve uygarlık biçimleri değiştikçe kapsamını genişletir ve toplumsal cinsiyete ve ideolojilere dair ortaya çıkan yeni sorunlara bu çerçevede cevap arar, kavramlar üretir, olguları sapsar. Örneğin biyo teknolojilerin gelişmesiyle gündeme gelen transhümanizm kavramının feminist eleştiride yer bulması gibi.

Kız Kardeşler

Kız Kardeşler (Emin Alper, 2019) bir dağ köyünde babaları (Şevket, Müfit Kayacan) ve evin en büyük kızının eşiyle (Veysel, Kayhan Açıkgöz) birlikte yaşayan üç kız kardeş Reyhan (Cemre Ebüzziya), Nurhan (Ece Yüksel) ve Havva'nın

(Helin Kandemir) hayatına odaklanmaktadır. Filmin isminin feminist mücadelede sıkça kullanılan ‘kız kardeşler’ ilişkisine gönderme yaptığı söylenebilir. Feminist kuramcı Bell Hooks “Kız kardeşliğin değeri ve gücü toplumumuzdaki kadınların geneli tarafından unutuluyor. Yenilenmiş feminist hareket, bir kez daha bayrağını yukarılara kaldırıp ‘kız kardeşlik güçlüdür’ diye haykırmalı” demektedir (Hooks, 2023). Kız kardeşlik ifadesi sınıf, etnisite gibi kimliklerin ötesinde ataerkil sistemde ‘kadın’ olmanın ortak sorunlarına vurgu yaparak, dayanışmanın önemine odaklanmaktadır. Öte yandan ‘kız kardeşlik’ söyleminin farklı etnik kimlikteki kadınların ilişkilerindeki güç dengesizliğinin görülmesine engel olduğu gibi çeşitli eleştirileri de feminist kuramcıların tartıştığını belirtmekte fayda var. Buna rağmen kızkardeşliği olumlayan Mitchell şöyle söylemektedir:

“kadınların gündelik hayatta kurdukları ilişkilerde erkek kardeşlikten dışlanmışlığa yanıt olarak kızkardeşlik geliştirme eğiliminde olduklarına, feminist mücadelede de bunu sürdürdüklerine ve kızkardeşliğin kadın özgürlük hareketini yükselttiğine dikkat çekti. Üremeye dayalı olmayan ve ailede anne-babanın dikey hiyerarşisine karşı yatay bir ilişki biçimi olarak kızkardeşlik hep vardı. Mitchell’a göre feminizm de bir kızkardeşlik pratiği ve kardeşlik içindeki eşitlik iddiasıydı (Mitchell’dan aktaran Taylı, 2020: 514).

Feminist kuram açısından filmin ana karakterlerinin kadın olarak seçilmesi tek başına filmin feminist bir tartışma yürütmesi açısından yeterli olmamakla birlikte, kadınlara yönelik bir anlatının kurulması önemlidir. Öte yandan ilerleyen sayfalarda da görülebileceği gibi film ataerkil ideolojinin mağduru olan kadın anlatısı kurduğu için feminist bir tartışma yürütmektedir. Kadın anlatılarının kültürel yaşamda dolaşıma girmesi özellikle ataerkil sistemde bastırılmış ve görünmez olan kadının görünürleştirilmesine hizmet etmektedir. “Feminist perspektifte kadın anlatıları özellikle önemlidir, çünkü kadınların kendi hayatlarındaki koşullara ve olaylara

yükledikleri öznel anlamlar kadın anlatılarında kendini gösterir; böylece toplumsal ve kültürel süreçler araştırmacılar için yeni anlamlara kavuşur” (Birer, 2019: 13). Film anlatısı kurmaca bir öyküye dayansa da, bu kurmaca dünyadaki üç kız kardeşin gündelik yaşamı gerçek yaşamdaki olasılıkları içermektedir. Bu nedenle filmdeki kız kardeşlerin anlatısı özellikle kent dışında ataerkil sistemin ahlaki, kültürel, toplumsal ve ekonomik kurallarının geçerli olduğu coğrafyalardaki kadınların olası sorunlarını kurmacanın diliyle gündeme getiren bir anlatı olarak değerlendirilebilir.

Film kasabada bir ailenin yanında çalışmakta olan Havva’nın baba evine getirilmesiyle başlar. Havva’nın dönüş yolunda ağladığı gösterilir. İlerleyen sahnelerde Havva’nın ağlamasının nedeni açıklanır. Havva evin çocuğunun vefatı nedeniyle evden geri yollanmıştır. Bir bebek sahibi Reyhan, Havva’yı şefkatle karşılar. Filmin ilerleyen sahnelerinde ataerkil sistemin yalnızca kadınlar üzerinde değil, erkekler arası güç ilişkilerini düzenlemesi açısından erkekler üzerinde de baskı kurduğu eşinin ailesiyle birlikte yaşayan Veysel karakterinin filmde konumlandırılmasında görülür. Veysel; kız kardeşlerin babası, eşi, eşinin kız kardeşleri ve komşu erkekler tarafından aşağılanır ya da hor görülür. Feminist çalışmaların özellikle üçüncü dalgasında toplumsal cinsiyetle ilgili söylemlerin erkekleri de etkilediğine yönelik kuramsal ve akademik tartışmalar yapılmıştır. Ve bu tartışmalarda güç ilişkilerinin erkekler içinde de cinsiyetçi bir söylem taşıdığı vurgulanmıştır. Erkeklerin içinde bazı erkekler de eksik erkekler olarak görülür ve bu nedenle erkeklerin kadınları ötekileştirmesine benzer pratikler erkeklerden diğer erkeklere uygulanır. Sancar şöyle söylemektedir:

“Erkekliğin, diğer toplumsal cinsiyet konumlarında olduğu gibi, bir iktidar ilişkisi bağlamında inşa edilip farklı bağlamlara eklenilerek hareket edebilmesi için sahip olunan/yitirilen bir meta gibi düşünülmesi ve ‘erkek olan erkek’ ile ‘erkek olamayan erkek’ arasında bir ayrım yapmayı olanaklı kılması gerekir. Diğer deyişle erkeklik, sınırları ve kaybedilme koşulları her zaman belirsiz, değişken, geçişli ve gündemde olan bir iktidar inşa stratejisi olmak durumundadır” (Sancar, 2009: 19).

Veysel, hayvanları otlatmak için çıktığı arazide gece ateşin başında tanımadığı iki adam tarafından sürülerle ilgili sorguya tutulduğunu anlattığı bir akşam yemeğinde, Şevket tarafından korkaklığı nedeniyle mizah konusu edilir. Şevket, Veysel’in babasının da korkak olduğunu anlatarak “aynı baban gibisin. Baban da korkaktı” der. Korkunun erkeklikle bağdaşmadığına dair genel bir kültürel yapılanmayı yansıtan bir sahnedir bu. İlerleyen sahnelerde Veysel’in kendi ailesine ayrı bir ev sağlayamaması da kayın pederi tarafından horlanmasının nedenlerinden biri olarak gösterilmektedir.

Film, kız kardeşlerin her birinin çeşitli zamanlarda kasabaya ya da kente evlatlık verilmelerinin nedenleri ve sonuçlarıyla ilgili sahnelerle yer verir. Bu sahneler genel olarak toplumda ve özel olarak taşrada kadının artık emeğin üretiminde bir araca dönüşümüne dair feminist tartışmaları hatırlamaya olanak verir. Yaman, kadınların hane içi emeğinin feminist kuramcılar tarafından iki başlıkta tartışıldığını belirtir. Tartışmanın bir başlığı, hane içi emeğin karşılıksız bir değer üreterek sermayeye hizmet ettiğidir, diğer başlık ise hane içi emeğin karşılıksız bir biçimde erkeğe hizmet etmesidir. İkinci başlık ataerkiyi aynı zamanda cinsiyetçi bir ekonomik sömürü biçimi olarak değerlendirmektedir (Yaman, 2020: 604). Film süresince kız kardeşlerin odun kırmak, yemek yapmak, hayvanlara bakmak gibi farklı işleri yerine getirdikleri gösterilir. Taşra ataerki yapısına özgü bir biçimde kadınların üstlendikleri görevlerin çeşitliliği dikkat çekmektedir. Hayvanlara bakım ve

odun kırmak gibi işler kent coğrafyasında yerine kadının hane dışı çeşitli mesleklerde çalışmasına bırakmaktadır. Ancak kadınlar, taşradaki kadınlar gibi haneye döndüklerinde bu işlere ek olarak hanenin günlük işlerini (aile üyelerinin yeme, temizlik gibi ihtiyaçlarının giderilmesi) çoğu zaman tek başlarına yerine getirmektedir.

Film, Nurhan'ın Havva gibi 'besleme' olarak gittiği aile tarafından baba evine geri yollanmasıyla üç kız kardeşin tramvatik geçmişlerini de ortaya koymaya başlar. Reyhan, Nurhan'ı da Havva gibi şefkatle karşılamıştır. Film ilerledikçe 'kız kardeşlik' feminizmdeki tartışmaları hatırlatacak sahneleri gösterir. 'Baba evinden' gitmenin, köyden kasabaya yerleşmenin tek yöntemi iyi bir aileye 'besleme' olarak gitmektir. Ve bu 'iyi aile' tarafından seçilmek için kız kardeşler arasında özellikle Nurhan'ın başlattığı tartışmalar yaşanacaktır. 'Kız kardeşlik' dayanışması, ancak böyle bir dayanışmaya yol açacak bilinçle mümkündür. Bu bilinç bireysel özgürleşmeye dayalı niyetler ve amaçlar tarafından çözülmektedir. Bununla birlikte filmin olay örgüsünde kız kardeşlerin, köyün cinsiyetçi düzeninden kurtulmak için tek seçenek olarak 'besleme' adıyla kasabadaki evlere işçi olarak gönderilmesi taşradaki kadınların 'kaderini' tartıştırmak için önemlidir. Eğitimden ve fırsat eşitliğinden yoksun kalan taşradaki kadınlar, kentte yaşayan kadınlara göre ekonomik bağımsızlaşmaya ulaşmada daha az avantajlı durumdadırlar. Öte yandan Nurhan'ın geldiği gün Reyhan'la yaptığı bir tartışmada Reyhan'ın yıllar önce aynı eve 'besleme' olarak gidip evin babası tarafından hamile bırakıldığı bilgisi izleyiciye verilir. Cinsel sınır ihlali görmezden gelinmiş, evin babasına hukuki bir yaptırım uygulanmamış ancak Reyhan hamile olmasıyla nedeniyle hor görülen Veysel'le evlendirilmiştir. Mor Çatı Sığınma Evi'nin 2017 raporuna göre kayda geçen cinsel şiddet vakalarında şu bulgular ortaya çıkmıştır: "Diğer şiddet türlerinde de görüldüğü üzere cinsel şiddeti uygulayanlar çoğunlukla koca, baba, abi, amca, partner,

eski partner, eski koca, arkadaş gibi kadınların tanıdığı kişilerdir” (Sakallı, Doğan, Günel, & vd., 2017: 6). Bu durum çoğunlukla filmde de yer aldığı gibi saldırının ya da tecavüzün üstünün örtülmesi, saldırganın cezasız bırakılması, cinsel saldırı ya da tecavüzden mağdur olmuş bireyin ataerkil toplum, gelenek ve kültürel normlar yüzünden psikolojik ve kültürel şiddet sarmalına girmesiyle sonuçlanmaktadır. Üstelik filmde kız kardeşlerin babasının tüm bunları bilmesine rağmen Reyhan’ı hamile bırakan kişiye karşı saygı duyduğunu gösteren sahneler yer verilmektedir. Reyhan’ın eşinin de bu durumdan haberdar olduğu ve bu kişiden iş istediği gösterilmektedir. Erkekler arasındaki iktidar ilişkileri bu sahnelerde tekrar edilmektedir. Baba da bu kişiye Nurhan yerine Havva’yı almasını önerir. Kız çocuklarının kişilikleri yok sayılarak bir meta gibi, bir üretim aracı gibi ‘el değiştirilmesi’ söz konusudur. Tecavüz, cinsel saldırı yok sayılmaktadır. Bu nedenle feminist politikalar içinde cinsel saldırı, taciz ve tecavüz her zaman gündemde tutulan, ataerkil ideolojinin hesap vermesi gereken bir olgu olmuştur.

“2000’lerde feminist hareketin en önemli gündemlerinden biri en yakınlar tarafından gerçekleştirilen cinsel taciz ve saldırı oldu. Ortak alanlarda, çoğunlukla da ortak siyasi ve/veya sosyalleşme alanlarında vuku bulan bu taciz ve saldırılara karşı ne tür feminist tutumlar geliştirileceği konusu yıllar içerisinde çeşitli tartışmalara yol açtı” (Baytok, 2020: 477).

Filmde kız kardeşler ‘trajik’ karakterler olarak gösterilir. Köyün olanaksızlıkları ve ataerkil sistem kız kardeşlerin ‘kaderini’ belirlemiş, cinsel ve ekonomik olarak istismar edilmiş, istenmeyen evliliklere ve ilişkilere zorlanmışlardır. Kız kardeşlerin yaşadıklarıyla ataerkil düzen arasında bağlantılar kurulmuştur. Böylece aslında ‘kader’in toplumsal yapının kendisi olduğu vurgulanmıştır. Filmin ilerleyen sahnelerinde Havva, bir zamanlar Reyhan’ın cinsel istismara uğradığı eve

yine besleme olarak verilir. Nurhan ise hastalığa yakalanmıştır. Havva'nın bebeği Veysel'in bir öfke krizinde kaynar suyun kazayla devrilmesiyle ölmüştür. Kız kardeşler kendileri dışında toplumsal ve ekonomik olarak belirlenmiş bir yasanın mağdurlarıdır ve tek başlarına bu yasayı değiştiremezler. Filmi bu açıdan toplumsal bir trajedi olarak da değerlendirmek mümkündür. Terry Eagleton, trajedinin siyasi ve toplumsal boyutunu Henrik İbsen'in oyunları ile açıkladığında, bu oyunlarda ele alınan aile ilişkilerinin "daha derin toplumsal ilişkileri" tartıştığını ifade eder (Eagleton, 2021: 16). Filmde de 'özel hayat' hikayesi feministlerin sıklıkla vurguladığı gibi 'politik' diğer bir deyişle yaşamın düzenlenmesiyle sıkı bir ilişki içindedir. Coğrafi olarak neredeyse çevresinden yalıtılmış bir köyde komşu ilişkileri dahi gösterilmediği için bu ilişkilerden de yoksun olduğu düşünülen üç kız kardeş, babanın ve sınırlı sayıda ilişkilerinin içinde küçücük bir dünyaya hapsolmuşlardır. Köyün mekansal açıklığına rağmen kız kardeşler çoğu sahnede evin içinde, klostrofobik bir evrendedirler. Birbirlerinden ve kurtuluş olarak gördükleri besleme olarak gittikleri evden başka ilişkileri yoktur. Bu koşullarda sınıfsal, kişisel ya da cinsel bir müstakillğe sahip olmaları mümkün değildir. Film olay örgüsü, karakterler, mekan aracılığı ile izleyiciyi bu toplumsal trajedi üzerine kız kardeşler lehine düşünmeye teşvik etmektedir. Bu nedenle filmin feminist bir konumlanmaya sahip olduğunu yorumlamak mümkündür. Öte yandan filmin kız kardeşler dışındaki tek kadın karakterinin akli dengesinin yerinde olmaması da pek çok yoruma açıktır. Dağlarda özgürce gezdiği gösterilen bu kadının akli dengesizliği onu ataerkil yasadan muaf mı yapmaktadır?

Kaynakça

- Baytok, C. (2020). "Kadının Beyam Esastır" : 2000'lerde Yakınların ve Yakın Çevrenin Cinsel Tacizi ve Erkek Şiddetiyle Feminist Mücadele. M. Ahıska, N. Akgökçe, F. Akınerdem, & vd. içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 10 Feminizm* (s. 477-487). İstanbul: İletişim.
- Birer, B. A. (2019). Kimlik-Mücadele İlişkisi: Feminist Kadınların Anlatılarında Ev İçi Emegın Bölüşümü. *Kültür ve İletişim*, 22(2), 10-31.
- Bora, A. (2020). Feminizmin "Dalgaları". M. Ahıska, F. Akınerdem, N. Akgökçe, & vd. içinde, *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 10 Feminizm* (s. 506-512). İstanbul: İletişim Yay.
- De Gouges, O. (tarih yok). 11. 2024 tarihinde *Olympe de Gouges, The Declaration of the Rights of Woman (September 1791). Liberte, egalite, fraternite:* <https://revolution.chnm.org/items/show/557> adresinden alındı
- Donovan, J. (2014). *Feminist Teori*. (Çev., A. Bora, M. Ağduk Gevrek, & F. Sayılan) İstanbul: İletişim Yay.
- Eagleton, T. (2021). *Trajedi*. (Çev., C. Alpan) İstanbul: Tellekt.
- Elpezer Ergeç, N. (2019). Feminist Anlatı Yaklaşımıyla Mustang Filmi ve Dişil Dilin Kurulmasında Bir Yöntem Değerlendirilmesi; Dijital Hikâye Anlatım Atölyesi. *Sinefilozofi Dergisi*, 4 (7), 10-27. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.514971>
- Hooks, B. (2023). *bell hooks: "Kız Kardeşlik" Hâlâ Güçlü*. 11. 2024 tarihinde *Bilim ve Ütopya:* <https://toplumveutopya.com/bell-hooks-kiz-kardeslik-hala-guclu/> adresinden alındı
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yay.

- McCabe, J. (2004). *Feminist Film Studies Writing The Woman into Cinema*. London and New York: A Wallflower Paperback.
- Mulvey, L. (2018). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*. 11. 2024 tarihinde CineRitüel: <https://www.cinerituel.com/gorsel-haz-ve-anlati-sineması-laura-mulvey/> adresinden alındı
- Munro, E. (2013). *Feminism: A Fourth Wave?* 11. 2024 tarihinde Political Studies Association: https://www-psa-ac-uk.translate.google/psa/news/feminism-fourth-wave?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=tr&_x_tr_hl=tr&_x_tr_pto=wa adresinden alındı
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisine Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sakallı, A. E., Doğan, D., Günel, H., & vd. (2017). *Mor Çatı Deneyimi Kadına Yönelik Şiddete Dair Neler Anlatıyor? Kadına Yönelik Şiddet Değerlendirme Raporu*. Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı. İstanbul: Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: imkansız i ktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yay.
- Taylı, Ü. (2020). Kızkardeşliğin Feminist Dalgalarda Çalkantılı Yolculuğu. M. Ahıska, N. Akgökçe, F. Akınerdem, & vd. içinde, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 10: Feminizm* (s. 512-519). İstanbul: İletişim Yay.
- Wollstonecraft, M. (2020). *Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi*. (Çev., D. Hakyemez) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Yaman, M. (2020). Karşılıksız Ev İçi Emek: Teorik ve Politik Tartışmaların İzini Sürmek. M. Ahıska, L. Akgökçe, F. Akınerdem, & vd. içinde, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce Cilt 10: Feminizm* (s. 602-612). İstanbul: İletişim.

İdeolojik Film Çözümlemesi Olarak Kız Kardeşler Filmi ve Taşra

İdeoloji, sosyal bilimlerde sıklıkla kullanılan kavramlardan biridir. Bununla birlikte gündelik hayatımıza da girmiştir. Gündelik hayatımızda ideoloji kelimesini bir kişinin, bir topluluğun, kurumların vb. fikirlerini ve değerlerini ifade etmek için kullanırız. Dünyaya karşı bakış açılarımızı tanımlayan en genel ifadelerden biridir ideoloji. Sosyal bilimlerde de ideoloji kavramı pek çok çalışmanın konusu olmuştur. Bu nedenle ideoloji hakkında yazılanların farklı teorileştirmeler olduğu söylenebilir. Terry Eagleton sosyal bilimlerde ve gündelik yaşamda ideolojinin kullanımındaki çeşitliliği uzun bir listeyle açıklar. Bu listeden alınmış bazı maddelere göre ideoloji aşağıdaki gibi tanımlanmaktadır:

“a) toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci; (b) belirli bir toplumsal grup veya sınıfa ait fikirler kümesi; (c) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler; (d) bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırma hizmet eden yanlış fikirler; (e) sistemli bir şekilde yapılan iletişim; (f) özneye belirli bir konum sunan şey; (g) toplumsal çıkarlar tarafında güdülenen düşünme biçimleri; (...) k) içinde, bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam; (1) eylem-amaçlı inançlar kümesi” (Eagleton, 1996: 18).

İdeolojinin kavramsal bir biçimde ele alınmasının tarihi 18. yüzyılda başlar. Bu yüzyıl Aydınlanma Dönemi yüzyılıdır. Ve hem toplumların hem de fiziki dünyanın bilgisinin insan aklı tarafından bilinebileceğine dair fikirler geçmişin geleneksel fikirlerini yıkıp yerine yenilerini getirmektedir. Toplumların ve insanların kökenlerine dair araştırmalar, coğrafya ve biyolojiyle ilgili yeni gözlemler, siyaset felsefesi vb. çok farklı bilim alanlarında (ki bu bilim alanları bu dönemden sonra ayrı birer uzmanlaşmaya doğru yöneleceklerdir) bilmeye, anlamaya dair pek çok gelişme yaşanmıştır. İşte ideoloji kelimesinin kavramsal

olarak ele alınması böyle bir düşünsel ortamın ihtiyaçlarına cevap vermek içindir. Amaç fikirleri oluşturan nedenlere, fikirlere yön vererek ilkelere ulaşmaktır. Fikirler doğa bilimlerindeki gibi ele alınmıştır.

“Türetilmiş bir sözcük olan ideoloji, ilk kez 1796’da Destutt de Tracy tarafından *Mémoire sur la faculté de penser* adlı kitabında tanıtıldı.[1] ‘Ontoloji’ye benzer şekilde, kesin doğa bilimini (özellikle, fizyolojiyi) örnek alarak fikirleri –Yunancada görsel imge anlamındaki *eidos*’tan yapılan türetmeyle ideleri– en temel bileşenlerine ayırmayı ve üzerine kurulmuş oldukları algıları soruşturmayı amaçlayan analitik bir bilim olarak tasarlandı” (Rehmann, 2015: 5).

İdeoloji kavramı sosyal bilimlerde pek çok dönüşüm geçirmiştir. Buna rağmen kavramın ilk kaynağı olan fikirlerin kaynaklarını ‘bilimsel’ bir şekilde araştırma amacını da korumaya devam etmektedir. İdeoloji teorilerindeki farklılaşmalarda bunun bir sonucudur. Teorisyenler insanların fikirlerini oluşturan nedenleri kendi kuramsal bakış açılarına göre açıklamaktadır.

İdeoloji kavramını, ekonomi politik ilişkiler çerçevesinde ele alarak kendinden sonraki pek çok sosyal bilimciye ve politik doktrine zengin bir kavramsal miras bırakan Karl Marx ve Friedrich Engels’tir. Yazarların 1845-46 yıllarında hazırladıkları *Alman İdeolojisi* metninde ideolojinin kavramsal kullanımlarından ‘yanlış bilinç’le ilgili pek çok açıklama vardır. Bu kullanımda ideoloji, egemen sınıfın fikirlerini ve değerlerini benimsetmeye yarayan yanlış bilincin üretimine hizmet etmektedir. Bu nedenle halk toplumsal yapıyı çözümleyemez. Filozoflar şöyle söylemektedir:

“Fikirlerin, analizlerin ve bilincin üretimi her şeyden önce , doğrudan doğruya insanların maddi faaliyetlerine ve karşılıklı maddi ilişkilerine (Verkehr), gerçek yaşamın diline bağlıdır. (...) Yaşamı belirleyen bilinç değil, tersine bilinci belirleyen yaşamdır. Birinci durumda sanki canlı bir bireymiş gibi bilinçten yola çıkılmaktadır; gerçek yaşama tekabül eden ikinci durumda ise gerçek yaşayan bireyin kendisinden yola çıkılır ve bilince de o bireyin bilinci olarak bakılır” (Marx & Engels, 2013: 235-236).

Bu çerçevede fikirleri ve bilinci oluşturan maddi faaliyetlerdir. Ancak insanlar kapitalist üretim biçiminde üretim faaliyetlerini bütüncül olarak anlamaktan uzaklaştıkları için gerçeklikten kopar. Bu nedenle yaşamın zihinsel izdüşümü terstir (Marx & Engels, 2013: 235-236). Jan Rehmann’a göre filozofların ideoloji hakkında yazdıkları ideoloji teorilerinde üç eğilimin gelişmesine kaynak oluşturmaktadır. Bunlardan ilki ‘yanlış bilinç’ ve ‘çarpık fikirler’ olarak ideoloji. Bu görüş ideolojiyi eleştirel olarak inceler. İkincisi Lenin’in Marksizm-Leninizm çerçevesinde sınıfsal bir konumlanma olarak kabul ettiği ideoloji kavramı. Bu kavrama göre Marksizm de bir ideolojidir. Üçüncüsü bireylerin kendileriyle ve dünyayla ilişkilerini uygulamada ve teoride belirleyen uygulamalar ve aygıtlar bütünüdür (Rehmann, 2015: 15-16).

İdeoloji kuramları içinde medya içeriklerinin eleştirisinde en çok kullanılan Antonio Gramsci, Louis Althusser ve Michel Foucault’nun kuramlarıdır.

Antonio Gramsci’nin ideoloji kavramını ele alma biçimi onun hegemonya kavramını kullanma biçimiyle anlaşılabilir.

“Hegemonya kavramı, Gramsci’nin siyaset ve ideolojiyle ilgili düşüncesinin örgütleyici odağıdır ve kavramı farklı kullanması, genel olarak Gramscici yaklaşımın alameti farikasıdır. Hegemonya, en iyi, rızanın örgütlenmesi olarak anlaşılır -bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreçler. Gramsci’ye göre egemen blok, sadece siyasal alanda değil toplumun bütününde etkili olur. Gramsci, ‘daha düşük’ -daha az sistematik- bilinç ve

dünyayı kavrama düzeylerini vurgulamış ve özellikle, ‘popüler’ bilgi ve kültürün nasıl egemen blokun projesine kitlelerin katılımını güvenceye alacak şekilde geliştiğiyle ilgilenmiştir” (Barett, 2004: 79-80).

Barett’in açıklamasından çıkarılabileceği gibi kültürün ve popüler bilginin oluşturulmasında ve iktidarın egemenliğinin onaylanmasında rıza oluşturmak, hegemonik bir güç elde etmek stratejiktir. İktidarlar bu noktada şiddet ve baskı araçları dışında kültürel yapılanmayla da iktidarlarını ‘doğallaştırırlar’. Diğer bir ifadeyle basın, edebiyat, sinema vb. kültür endüstrileri iktidarın fikirlerini ve uygulamalarını alımlayıcıların fikirlerini, düşüncelerini vb. uyumlulaştırma alanları olarak işler. Ancak Gramsci’nin hegemonyayı kullanma biçimi aşırı belirlenimci değildir. İlgili alanlarda iktidar ve muhalifler arasında hegemonik mücadeleler yaşanır. Bir “konum savaşı” hiç durmadan devam eder (Barett, 2004: 81). Marksist bir düşünür olmasına rağmen Gramsci’nin ideoloji hakkındaki görüşleri Marx’a ve Engels’e göre bütünüyle olumsuz değildir. Oysa eleştirel teorinin en önemli kurumlarından Frankfurt Okulu düşünürü Theodor Adorno’nun kültür endüstrisi yaklaşımında medya içerikleri ideolojinin yanlış bilinç üretmesi çerçevesinde katı bir belirlenimcilikle incelenmektedir. Adorno, kültür endüstrisi çalışmasını yayınlamadan önce Frankfurt Okulu’nun bir diğer düşünürü Max Horkheimer ile yazdığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde (1947) kültür endüstrisinin teorik temellendirmelerini tartışmıştır. Bu kitapta kapitalizme eklenmiş “pozitivist-teknokratik” ideolojiyi tartışmaktadırlar (Rehmann, 2015: 117). Adorno’ya göre kapitalist kültür endüstrileri Aydınlanma felsefesinin karşıtı bir şekilde yapılır. Çünkü alımlayıcılarını eleştirel bir biçimde düşünmeye değil, sistemle uyumlu fikirler üretmeye yönlendirir. “Bütün dünya kültür endüstrisinin süzgecinden geçirilmektedir” (Adorno, 2011:55). Adorno, kültür endüstrilerinin bütün ürünlerinin sistemin ekonomik mantığıyla

uyumlu olduğunu, ürünlerde görülen farklılıkların dahi belli bir ekonomi modeline göre yapılandırıldığını düşünmektedir. Ona göre “Kültür endüstrisinin her dışavurumu, kaçınılmaz olarak, insanları bütünü onları dönüştürdüğü biçimde yeniden üretir” (Adorno, 2011: 56). Bu çerçevede Adorno’ya göre medya ve kültür ürünleri Gramsci’nin ortaya koyduğu gibi hegemonik konum mücadelesi içindedirler ve sistemle uyumlu fikirler ürettikleri için ‘yanlış bilinç’ oluşmasına hizmet eden ideolojik araçlardır.

İdeoloji teorileri içinde özellikle kültür ürünlerinin çözümlenmesinde en çok yararlanılan bir diğer kuram Louis Althusser’in ‘ideolojik aygıtlar kuramıdır’. Althusser’in kuramı Gramsci’nin hegemonya kavramıyla benzerlikler taşımaktadır. Althusser de iktidarın (devletin) yalnızca baskı-zor (güvenlik mekanizmaları vb.) aygıtlarıyla kendini meşrulaştıramayacağını, bu noktada uyumlu ideolojiler üretmek için okul, aile, din, hukuk, siyaset basın gibi alanlarda da rol aldığını düşünmektedir (Althusser, 2010: 169). Bunlar iktidarın (devletin) ideolojik aygıtlarıdır. İktidarlar hem baskı hem de ideolojik araçları birlikte kullanarak egemenliklerini sürdürürler.

Filozofa göre “Tüm DİA’lar (Devletin İdeolojik Aygıtları), hangisi olursa olsun, aynı hedefe yönelir: Üretim ilişkilerinin yeniden-üretimi, yani kapitalist sömürü ilişkilerinin yeniden üretimi” (Althusser, 2010: 179). Dolayısıyla, Althusser’in kuramı çerçevesinde düşünüldüğünde günümüzde özellikle ana akım filmlerin ‘ideolojik aygıt’ gibi yapılandırıldığı yorumlanabilir. Ancak İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolü akademisyenleri Marksist gelenekten gelen Adorno’dan ve Althusser’den farklı olarak, medya içerikleri karşısında izleyicinin onların varsaydıkları gibi edilgen bir alımlayıcı olmadıklarını düşünürler. Diğer bir ifadeyle medya içerikleri hangi amaçla yapılandırılırsa yapılandırılsın, alımlayıcı bu amaçlarla göre davranmayabilir. John Fiske, medya içeriklerinin

izleyici tarafından anlamlandırılmasının daima bir müzakere olduğunu, alımlayıcının bir içeriği tek başına değil farklı içeriklerle düşünerek de yorumladığını ifade eder (Fiske, 1996: 211-238).

Fransız filozof Michel Foucault, ideoloji kavramını 'söylem' kavramıyla birleştirerek kültürel içeriklerin çözümlenmesinde çok zengin bir kuramsal kaynak oluşturmuştur. Eagleton, ideolojiyi söylemle birlikte düşünmenin hem ideolojinin maddiliğine hem de anlamlandırılmasına vurgu yapmak olduğunu ve daha maddi, pratik bir uygulamayı kapsadığını ifade eder (Eagleton, 1996: 269). Söylem, göstergeler yoluyla ideolojileri kurar. Göstergeleri incelemek, söylemin yapısını incelemek ideolojiyi ortaya çıkarmaktır. Sovyet filozof V. N. Voloshinov söylem analizi yapan ilk kişilerden biridir (Eagleton, 1996: 270-271).

Barett, Foucault'nun ideoloji çalışmalarının üç hattı takip ettiğini ifade eder: İlki "hakikat iddialarının" araştırılmasıdır. İkincisi "hümanist bir özne" anlayışına dayandığıdır. Üçüncüsü Marksist alt yapı- üst yapı belirlenimciliğin eleştirisidir (Barett, 2004: 172). Burada "hakikat iddialarının" araştırılması söylem çalışmalarının içinden ortaya çıkmaktadır. İktidarların, dil ve göstergelerden yararlanarak 'hakikati' belirli bir ideoloji oluşturacak şekilde kurduğu savı Foucault'nun araştırma konularından biridir. Örneğin 1966'da yayımladığı *Kelimeler ve Şeyler*'de epistemolojilerin değişiminin farklı söylemlerle nasıl kurulduğunu tartışır. Bu çalışmasını şöyle tarif eder: "Yaşam üzerine, doğa tarihi üzerine, ekonomi politik üzerine bilimsel bir söylem sürdürülmek isteniyorsa, belli bir dönemde hangi kurala uymak zorunda kalınır?(...)bir söylemden diğerine bir modelden diğerine iktidar etkileri nasıl meydana gelir" (Foucault, 2019: 170-171). *Cinselliğin Tarihi* (1976) kitabında iktidarın cinsellik üzerine yapılandığı söylemlerle nasıl bir cinsellik ideolojisi kurduğunu araştırır. Hakikati dil, bilim, tarih ve çeşitli pratiklerle kuran söylem özneleri de kurmaktadır.

İdeolojik film çözümlemesi film içinde hangi ideolojilerin nasıl yapılandırıldığını ortaya çıkaran çalışmalardır. Bu çözümlemede çoğunlukla filme ait göstergelerin nasıl bir söylem kurduğu araştırılır. İdeolojik film çözümlemesinde sosyal bilimlerin farklı disiplinleriyle ilişki kurulur. Tarih, felsefe, sosyoloji, siyaset bilimi, kültür, güncel tartışmalar filmin ideolojik yapısını ortaya çıkarmak için kullanılır. İdeoloji kuramları ideolojik film çözümlemesinde yol göstericidir ancak kuramlar ideolojinin kavramsal olarak ne olduğunu, nasıl işlediğini, amacını tartışan kaynaklar olduğundan filmin ideolojisinin ortaya çıkarılmasında tek başına yeterli değildir. Bu nedenle diğer disiplinlerden yararlanılır. Örneğin bir filmde feminizm, milliyetçilik, kapitalizm, sosyalizm gibi ideolojilerin nasıl kurulduğunu araştırmayı amaçlayan ideolojik bir çözümlemede tarihten, iktisattan, felsefeden, kültürden, gelenekten yararlanabilir.

Michael Ryan ve Melisa Lenos ideolojik film çözümlemesini 'eleştirel çözümleme' yöntemlerinden biri olarak değerlendirmiştir (Ryan & Lenos, 2014). Çalışmaları kapsamında ele aldıkları filmlerin ideolojik çözümlemesini Marksist ideoloji kuramıyla çözümlerler.

"Filmler, toplumsal mahrumiyetler ve potansiyel öfkeler en üst seviyede yaşamaya başladığı anda en ideolojik düzeylerine ulaşırlar ve hem boş vaatler ve nafiye arzular yaratırlar hem de toplumun kurumlarının -yarattıkları eşitsizlikleri görmezden gelerek- doğru ve adil olduğu duygusunu yayarlar" demektedirler (Ryan & Lenos, 2014: 221-222).

Burada filmlerin ekonomi politik bir işlevi olduğu tezinden hareket edilmektedir. Örneğin A.B.D'de müzikallerin, hem Dünya Savaşları hem de A.B.D.'nin Büyük Bunalımlı yıllarında (1930-60) popülerleşmesi yazarların açıklamasına sinema tarihinden bir örnektir. Zafer Özden, ideolojik film eleştirisi için şunları ifade etmektedir: "İdeolojik film eleştirisi

filmlere oldukça geniş bir perspektif içinde yaklaşmaktadır; filmler kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyoekonomik, tarihsel bir boyuta sahip olan bir anlamlandırma ve güdümlenme aracı olarak ele alınmaktadır” (Özden, 2004: 165). Öte yandan filmlere ideolojik bir çözümleme yapmak günümüzde eleştirel ideolojileri de içine alan daha geniş bir yaklaşımı da kapsamaktadır. Diğer bir ifadeyle filmler yalnızca egemen ideolojileri yansıtan kültürel araçlar olarak görülmemektedir. Egemen ideolojileri sorgulayan, eleştiren kültürel araçlar olarak da kavranmaktadır.

Kız Kardeşler

Bu bölümde *Kız Kardeşler* filmi ideolojik olarak çözümlenecektir. Ancak ideoloji kavramsal olarak Eagleton’ın yukarıda yer verilen tanımlamalarından “a) toplumsal yaşamdaki anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci” olarak ele alınacaktır (Eagleton, 1996: 18). Diğer bir ifadeyle *Kız Kardeşler* filminde karakterlerin dünyayla ve birbirleriyle ilişkilerinde dünyayı, hayatı ve kendi ilişkilerini nasıl anlamlandırdıkları ve bu anlamlandırmaların ‘taşra’lı olmakla arasında nasıl bir bağ kurulabileceği incelenecektir. Taşra ve taşralılığın kendi anlam ve değerlerini ürettiği varsayımından yola çıkılacaktır.

Türk Dil Kurumu’na göre taşra: “Bir ülkenin başkenti veya en önemli şehirleri dışındaki yerlerin hepsi; dışarılık, dışarılık” anlamına gelmektedir (Türk Dil Kurumu, 2024). İdari anlamda merkezin dışına gönderme yapmaktadır. Sosyolojik olarak da Türkiye’de taşra yaltılmışlık, yalnızlık, muhafazakarlık, modernleşme hamlelerinden geri kalmışlık, az gelişmişlik mahrumiyet gibi sorunlarla anılmaktadır. Taşrada yaşam deneyimleriyle ilgili yapılan pek çok araştırmada da benzer sonuçlara ulaşılmıştır. Örneğin Burak Şahin’in Ardahan’da taşra yaşamını araştırdığı çalışmasında katılımcılar

taşranın zorluklarını “gelişmemişlik, sosyal ve kültürel etkinliklerin yetersiz olması, sosyal ve coğrafi izolasyon, alışveriş imkanlarının kısıtlılığı” başlıklarıyla değerlendirmişlerdir (Şahin, 2025: 462). Taşra yaşamıyla ilgili bir başka araştırmada Karaman’da ana akım siyasal ve ideolojik görüşe sahip olmayan katılımcıların yaşam deneyimleri aktarılmaktadır. Bu araştırmada Karaman örneğiyle taşralılık, muhafazakar ve milliyetçi ideolojilerle yaşamı anlamlandırma olarak değerlendirilmiştir (Bayraktar & Kaynar, 2023). Bu nedenle muhafazakar ve milliyetçi ideolojinin dışında bir ideolojik görüşe sahip olmak hatta metropolden gelmek bile ötekileştirmeye yol açmaktadır. Bir kadın katılımcı deneyimlerini şöyle anlatmaktadır:

“Ötekileştirmelerin kaynağı olarak tüm halk diyebilirim. İdarecisinden tut, eğitilmiş, eğitimsiz, esnaf, dayılar, teyzeler, komşular hepsi rahatsız edici bir şekilde hep bakıyor. Yani dünya güzeli olmaya gerek yok, dışarıdan gelen, başı açık biri olduğun için hep bakılıyor, tanıdığın erkekler bir süre sonra flört etmeye hatta taciz etmeye çalışıyor” (Bayraktar & Kaynar, 2023: 575).

Tanıl Bora da taşrayı muhafazakar ideolojinin “yurdu” olarak tanımlar (Bora, 2005: 52). Şükrü Arğın ise taşrayı Türkiye’nin modernleşme hamlelerinden ayırmadan şu şekilde tarif eder:

“Taşra için en uygun niteleme, onun -paradoksal bir biçimde ‘içerideki dışarı’ olduğunu söylemektir. Tayin edilmiş’, yani ayrılmış ancak aynı zamanda da vazifelendirilmiş bir statüye sahiptir taşra. Değiş yerindeyse, ‘boyun eğdirilmiş’, ‘evcilleştirilmiş öteki’dir. Bu nedenle ‘dışarı’da, ‘öte’de kalan, gerçek anlamda ‘öteki’ dediğimiz mekan ya da kimliklerden farklı, en azından onların tehdit ediciliğinden uzak ‘sakin’ bir mekana işaret eder taşra” (Arğın, 2005: 279).

Anlaşılabileceği bir yanıyla muhafazakar, bir yanıyla merkezin ötekisi, bir yanıyla kendi ötekileştirme pratikleri de olan ama şehrin ve merkezin olanaklarından uzakta olanı işaret eder taşra.

Kız Kardeşler (Emin Alper, 2019) filminde de taşralılıkla ilgili en belirgin gösterge kasabadan, kentten uzak olmak, istemeyerek izole edilmiş bir yaşam sürdürmektir. Filmde üç kız kardeş Reyhan (Cemre Ebüzziya), Nurhan (Ece Yüksel), Havva (Helin Kandemir); baba (Şevket, Müfit Kayacan) ve en büyük kızın eşi Veysel (Kayhan Açıkgöz) dağlarla çevrili, neredeyse hiçbir komşu ilişkisinin görülmediği bir yaşamı sürdürmektedir. Film, arabanın penceresinden yapılan bir çekimle kasabadan evine götürülen kız kardeşin yolculuk sahnesiyle açılır. Ortalama uzunluktaki bu planda, görkemli bir dağ yolundan geçilerek, kasabadan epey yukarıda olduğu izlenimi veren kız kardeşlerin evinin yalıtılmışlığı özellikle izleyiciye gösterilir. Bu yalıtılmışlık, uzaklık kız kardeşlerin eğitim ve sağlık hizmetlerinden, kendi yaşlılarıyla sosyalleşmesinden de uzak kalmalarına yol açmaktadır. Sumer, şöyle söyler: “Taşra kadınlar için kapalılık, mahkûmiyet demektir (Sumer, 2006: 313). Kız kardeşler çamaşır makinesi, buzdolabı, televizyon gibi basit teknolojik araçlardan da yoksundurlar. Dolayısıyla filmdeki ailenin yaşama dair bilgisi, dünyayı anlama biçimi kendi sosyo-kültürel coğrafyalarının sınırları dahilindedir. Ancak kasaba ve kent kültürüyle sınırlı biçimde etkileşime fırsat veren ‘besleme’ olarak bir ailenin yanında yaşama deneyimi, farklı yaşam biçimlerini görmelerine imkân verir. Bu nedenle kendi ‘taşralı yoksunluklarını’ taşralı olmayan biri gibi aşağılama, hor görme eğilimindedirler. Kız kardeşler birbirlerini sıklıkla taşralı alışkanlıklarından dolayı eleştirirler. Bir tür negatif self oryantalistik tutum geliştirirler. Ama bu tutumun sosyolojik karşılığı da vardır. Çünkü Ahmet Çiğdem’in açıklamasıyla

“Taşrayı kuran şey kendisi değildir, kendisi dışındaki bir çekim gücüyle, hadi anlatım kolaylığı olsun diye söyleyelim, merkezle ilişkisi, hatta bizatihi merkezdir. Sadece siyasi bir merkezden değil, başka çağrışımları da olan bir merkezden söz ettiğimizi hatırlatalım; zira taşraya sinen yoksunluk duygusu, merkezin, kendisini hükümran bir kabalıkla öne çıkaran bu çağrışımların gücüne yenik düşmenin duygusudur” (Çiğdem, 2005: 104).

Kız kardeşler bir yanıyla taşradan kurtulmak isterler ancak kasabalı gibi davrandıklarında, örneğin küçük kız kardeş besleme olarak bulunduğu evin hijyen kurallarını kendi evinde uygulamak istediğinde eleştirilir. Çiğdem, taşralı olmanın “arada bir varoluş” olduğunu ifade eder (Çiğdem, 2005: 104). Bu çerçevede de filmin bazı sahnelerinde kız kardeşlerin bu arada varoluşları gösterilir. Özellikle kendi yuvalarının yoksunlukları yüzünden başka evlere gönderilmelerinde bu gerilim çeşitli şekillerde gösterilmiştir. Küçük kız kardeş bir rüyasında kasabada baktığı bebeğe hamile olduğunu ve onu doğurduğunu göz yaşları içinde anlatır. Öte yandan kasabadan gelen bir iki tanıdığa karşı büyük bir saygı vardır. Sadece kasabalı oldukları için değil, yüksek tahsil görüp meslek sahibi oldukları için. Veysel kasabadan gelen doktora kendisinin cahil olduğunu, büyük şehre ya da kasabaya gidemezse çocuğunun da yoksunluklar yüzünden okuyamayacağını ifade eder. Dolayısıyla filmde taşranın mahrumiyetleri karakterlerin arzularını, korkularını ve arada kalmışlıklarını belirleyen en önemli olgudur. Bu nedenle hem kız kardeşler hem de Veysel’in en büyük isteği yaşadıkları dağ köyünden kurtulmak, kasabaya ama eğer mümkünse daha büyük bir şehre yerleşmektir. Veysel oğlunun okuması, kendisi gibi çoban olmaması için şehre gitmek zorunda olduğunu düşünür. Kız kardeşler de güzel giyinmek, temiz ve bakımlı olmak için şehre gitmek isterler. En büyük kız kardeş de oğlunun yüksek eğitim görmesini istediği için şehre gitmek ister. Kasabadan getirilen bir dolma kalem, ikinci el bir bebek elbisesi karşısında kız kardeşler büyük sevinçler yaşarlar.

Bu bakımdan filmin taşrası da mahrum bırakılmış bir coğrafyadır. Ne çalışmak için doğru düzgün bir iş vardır ne de okumak için okul. Veysel'e göre tek geçim kaynağı çobanlıktır ama o bile artık güvenlik eksikliği nedeniyle yapılacak gibi değildir. Eşkiyalar geceleri dağlarda dolaşmaktadır. Bu mahrumiyet ve uzaklık aile bireylerinin dünya görüşünü sınırlandırır. Hayatı yaşanır hale getirmek için neredeyse tek motivasyonları taşradan uzaklaşmak arzusudur. Bu nedenle özellikle kız kardeşler için hayat, kendilerini oradan 'kurtaracak' tek olasılık olan kasabadan ve şehirden bir aileye besleme olarak gitmek için çabaya dönüşmüştür. Bu açıdan hayatın tek boyutlulaşması söz konusudur. Kentin olası 'modern' olanaklarından yoksunluk, bir tür sosyo-coğrafi sıkışmışlık çeşitli biçimlerde öfke patlamalarına yol açmaktadır. Veysel kentte olmasa bile en azından kasabada çalışma arzusunu dile getirdiğinde yeterliliği sorgulanır. Bunun üzerine kayınpederiyle kavga eder. Tanıl Bora, taşranın merkez tarafından marjinalleştirilmesinin, görmezden gelinmesinin 'taşra öfkesi'ni çeşitli biçimlerde tetiklediğini ifade eder (Bora, 2005: 47-48). Kız kardeşlerin de birbirlerine öfkelenmeleri çoğunlukla kasabaya gitme olasılıklarının ellerinden alınmasıdır. Öyle ki besleme olarak gidecekleri aile için iki kız kardeşden biri diğerini 'yerinde gözü olmakla', 'arkasından plan yapmakla' suçlar. Veysel kasabada çalışma isteğinin mizah konusu edilmesine öfkelenir.

Film taşranın gelenekleri ve sözlü kültürüne dair herhangi bir kod içermez. Bu durumu günümüzde taşranın 'yitişine' dair bir yorum olarak da düşünmek mümkündür. Filmdeki karakterlerin kıyafetleri de büyük kız kardeşin yazması ve pazen elbiseleri dışında 'taşra'nın yerelliğini göstermemektedir. Ahmet Turan Alkan, günümüzde taşraya dair görsel ve sosyolojik kodların yok olduğunu belirtir. Kıyafetler, ağız, tüketim kültürleri gittikçe merkezleşmekte ya da merkezler gittikçe taşralaşmaktadır Turan'a göre (Alkan,

2005: 74-76). Dolayısıyla filmdeki karakterlerin dünyayı anlamlandırmalarında taşranın otantik kültürel kodlarından yararlandıklarını söylemek mümkün değildir.

Kız Kardeşler filminde taşralılıkla özdeşleşen muhafazakarlık ideolojisi de geleneğin korunması anlamında kendini göstermez. Ahmet Çiğdem, muhafazakarlığın geleneğe yaslandığını, gelecekte bir kopuş olduğunu ama aynı zamanda farklı ideolojilere de eklemlenen bir ruh hali olduğunu ifade eder (Çiğdem, 2001: 36-39). Filmde muhafazakar tavır geleneğin sürdürülmesinden çok taşra toplumsallığının baskısından kaçmak için ahlaki yozlaşmayı gizleyen bir örtüdür. En büyük kız kardeş gönderildiği evin erkeği tarafından hamile bırakılmasına ve tüm aile üyeleri bunu bilmesine rağmen Veysel’le evlendirilmiştir. Bu herkesin bildiği bir ‘sır’dır. Dolayısıyla filmin taşra dünyasında muhafazakarlık değer üreten bir konumlanma olarak gösterilmemiştir.

Kız Kardeşler’in tüm karakterleri taşrada yaşarken, ‘taşralı olmaya’ direnenlerdir. Ama taşranın yoksunlukları onları taşralı olmaya hapseder. Bu gerilim filmdeki karakterlerin dünyayı anlamlandırmalarının temelini oluşturmaktadır.

Kaynakça

- Adorno, T. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (Çev., N. Ülner, M. Tüzel & E. Gen) İstanbul: İletişim Yay.
- Alkan, A. T. (2005). Memleketin Taşra Hali. T. Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 67-76). İstanbul: İletişim Yay.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. (Çev., A. Tümerterkin) İstanbul: İthaki.
- Argın, Ş. (2005). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün müdür? T.Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 271-297). İstanbul: İletişim Yay.
- Barett, M. (2004). *Marx'tan Foucault'ya İdeoloji*. (Çev., A. Fethi) Ankara: Doruk Yay.
- Bayraktar, Ö., & Kaynar, M. K. (2023). Taşrada Öteki Olmak, Milliyetçi-Muhafazakâr Çerçevenin Dışında Kalanlar: Karaman Örneği. *KMLÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 25 (44), 556-583.
- Bora, T. (2005). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye.T. Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 37-67). İstanbul: İletişim Yay.
- Çiğdem, A. (2001). *Taşra Epiği Türk İdeolojileri ve İslamcılık*. İstanbul: Birikim Yay.
- Çiğdem, A. (2005). Taşra Karalaması Küçük Bir Sosyolojik Deneme. T.Bora içinde, *Taşraya Bakmak* (s. 101-115). İstanbul: İletişim Yay.
- Eagleton, T. (1996). *İdeoloji*. (Çev., M. Özcan) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (Çev., S. İrvan) Ankara: Bilim Sanat Yay/ Ark.
- Foucault, M. (2019). *Foucault İktidarın Gözü Seçme Yazılar*. (Çev., I. Ergüden & O. Akınhay) İstanbul: Ayrıntı.

- Marx, K., & Engels, F. (2011). *Fikir Mimarları Marx* (Çev., S. Belli). Der: B. Parkan, İstanbul: Say Yay.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Rehmann, J. (2015). *İdeoloji Kuramları Yabancılaşma ve Boyun Eğme Güçleri*. (Çev., Ş. Alpagut) İstanbul: Yordam Kitap ve Yay.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam*. (Çev., E. Onat) Ankara: De Ki Yay.
- Sumer, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yay.
- Şahin, B. (2025). Taşra Sıkıntısını Sosyolojik Olarak Anlamak: Ardahan'da Taşra Deneyimi. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 1(15), 452-471.
- Taşra. (2024). 10. 11 tarihinde *Türk Dil Kurumu Güncel Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr> adresinden alındı.

DAHA FİLMİ

Sosyolojik Film Çözümlemesi Olarak *Daha*

İnsan tek başına yaşayan bir tür değildir. İhtiyaçlarının tümünü tek başına karşılayamaması insanları topluluklar oluşturmaya, birlikte yaşamaya yönlendirmiştir. Bu yönelim tarih içinde aileye dayalı topluluklardan, uluslara dayalı ulus-devlet modeline kadar genişlemiştir. Topluluklaşma ve toplumsallaşma süreci değerler, kurumlar, yasalar geliştirilmesine yol açmıştır. Toplumun belli yasalara, kurumlara, değerlere dayanması insanların bu yasalarla, kurumlarla, değerlerle nasıl ilişkilendiği sorununu gündeme getirmektedir. Sosyoloji bu ilişkileneyle ilgili tüm nedenleri ve sonuçları araştıran bilim dalıdır. Anthony Giddens sosyolojiyi şu şekilde tanımlamaktadır:

“Sosyoloji insanın toplum yaşamının, insan grupları ile toplumlarının bilimsel incelenmesidir. Sosyoloji sosyal varlıklar olarak bizim kendi kendi davranışımızı ele aldığından, başdöndürücü ve zorlayıcı bir girişimdir. Sosyolojik incelemenin kapsamı son derece, sokakta bireyler arasında gerçekleşen karşılaşmalardan, İslami köktendincilik gibi küresel toplumsal süreçlere yayılacak kadar geniştir” (Giddens, 2012: 38).

Sosyalleşmeyle birlikte ortaya çıkan sorunların araştırılmasının tarihi çok eskidir. Aristoteles’ten İbn Haldun’a kadar kurumların ve yasaların var olduğu her toplumda düşünürler hem kurumlara, yasalara dair hem de insanların toplumla ve toplumu oluşturan bu öğelerle nasıl ilişkilendiğine dair çağa uygun sistemler ve yöntemlerle fikirler üretmiştir. Ancak modern sosyoloji biliminin gelişmesi Batı’da kentlerin ortaya çıktığı, çalışma yaşamının dönüştüğü, nüfusun çoğaldığı 19. yüzyılda başlamıştır. Feodalizmden kapitalizme geçişle birlikte üretim biçimlerinde yaşanan gelişmeler ve kırsaldan kente işçi göçleri kentlerin büyümesine, kurumların dönüşümüne yol açmıştır. İnsanların bu dönüşümler karşısında

verdiği tepkileri anlama isteğini doğurmuştur. Üstelik bu değişimler cevaplanması gereken yeni sorunların ortaya çıkmasına da neden olmuştur. 1789-1857 Arasında yaşamını sürdüren Auguste Comte sosyolojiye adını veren kişidir. Comte, metafiziği sosyolojiden ayıran ilk kişidir.

“Comte’un sistemi, insan bilgilerinin bir sayımıyla ve genel bir bilim kuramıyla işe girer. Artan karmaşıklık oranına göre altı bilim vardır: matematik, astronomi, fizik, kimya, biyoloji ve sonunda, hepsini taçlandıran yeni bir bilim: sosyoloji; yani toplumların nesnel ve pozitif incelenmesi” (Bouthoul, 1992: 55-56).

Auguste Comte, pozitivist bir sosyoloji anlayışına sahip bir düşünürdür. Doğa bilimleri doğayı anlamak ve bilmek için uyguladığı yöntemlerle nasıl kesin sonuçlara ulaşıyorsa, toplumların incelenmesinde de aynı bakış açısına sahip olmak gerektiğini düşünmektedir. Sosyoloji, toplumların var olmasının değişmeyen koşullarını incelemesi açısından statik ancak toplumların gelişmesinin nedenlerini incelemesi açısından da dinamik bir yaklaşımı benimsemelidir düşünöre göre (Bouthoul, 1992: 57).

Modern sosyoloji disiplinin gelişmesinde Karl Marx, Emilie Durkheim, George Simmel, Max Weber vb. pek düşünür farklı bakış açıları ve farklı çalışma konularıyla pek çok katkı sunmuştur. Emilie Durkheim toplumda ‘intihar olgusu’, Karl Marx modern üretim biçimlerinin çalışanlar üzerinde yarattığı ‘yabancılaştırma’ olgusu ve ‘toplumsal sınıflar’ olgusu, Max Weber modern toplumsal yaşamın bürokrasi ve kurumlar aracılığıyla bireyler üzerinde oluşturduğu ‘demir kafes’ olgusu, George Simmel kent yaşamı ve paranın toplumsalı dönüştürme olgusu üzerine felsefi ilişkilerden de yararlanarak hala ufuk açmaya devam eden çalışmalar yapmıştır. Üstelik bu düşünürler Comte’un pozitivist sosyoloji yaklaşımının sınırlandırıcılığı yerine yorumsamacı ve eleştirel bir sosyoloji yaklaşımının da gelişmesine katkı sağlamıştır.

Bu çerçevede sosyolojik film çalışmaları, filmlerin toplumsal bir olgu olarak nasıl değerlendirilmesi gerektiğinden izleyici araştırmalarına kadar geniş bir araştırma alanını kapsamaktadır. Medyanın toplumsal etkilerini inceleyen ilk araştırmalar arasında filmlerin etkileriyle ilgili araştırmalar da bulunmaktadır. 1914 Yılında Emilie Altenlo, *A Sociology of the Cinema: The Audience* çalışmasında dört sinema salonunda, farklı mesleklerden iki bin dört yüz izleyiciyi kapsayan araştırmasında filmlerdeki toplumsal temsiller ve filmlerin sosyal gruplar, eğlence ve kültürel ilgilerle ilgili doğasını anlamaya yönelik bir araştırma yapmıştır (Cuciumeanu, 2024: 86). A.B.D.'de 1929-1932 tarihlerinde Payne Vakfı'nın sponsorluğunda filmlerin çocuklar üzerindeki etkilerini incelemek için başka bir araştırma daha yapılmıştır. Farklı başlıklarda yapılan bu araştırmanın bir bölümünde izleyici kitlesinin demografik özellikleri ortaya konulmuştur. Diğer bölümünde ise filmlerin içeriklerine (konu, tema vb.) ait özellikler araştırılmıştır (Özçetin , 2018: 95-96). Anlaşılabileceği gibi ilk araştırmalar daha çok izleyicinin film izleme deneyiminin nedenleri, izleyici profilleri çerçevesinde yürütülmüştür. Bu ve bu gibi araştırmalar sinemanın toplumsal bir olgu olarak sosyolojik niteliklerini ortaya koymaya çalışır. Ancak sosyolojik film çözümlemesi, film dünyasını toplumsal bir ortam olarak kabul eder. Dolayısıyla bu toplumsal ortamın sosyolojik temsillerini ve bu temsillerin gerçek dünyayla bağlantılarını ortaya koyar. Örneğin 1947'de Siegfried Kracauer tarafından yazılan *Caligari'den Hitlere Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* her ne kadar 'psikolojik bir tarih' alt başlığını taşısa da, filmlerin toplumsal psikolojik göstergeler olarak Hitler'i iktidara getiren koşulları erken bir tarihte yansıttığı savına dayanır. Kracauer, hem kolektif bir üretim hem de kitlesel izleme deneyimine dayanmasından ötürü filmleri bir ülkenin zihniyetini yansıtmaları açısından diğer sanatlardan daha üstün olduğunu düşünür (Kracauer, 2010: 5). Çalışmasında filmlerin içeriklerini ve konularını toplumsal dönemlerle ilişkilendirir.

Böylece filmlerin ekonomik, politik, sosyolojik ve psikolojik olarak toplumsallığı yansıtması üzerine odaklanır. Bu tür araştırmalarda “film sadece bir izlenim olmaktan çıkıp toplumsal anlamlarla kurulu yoğun bir anlatıya dönüşür. Bu anlatıyı çözümlemek, içinde yaşadığımız kültürün de irdelenmesine aracı olacaktır” (Kabadayı , 2013: 56).

Sosyolojik film eleştirisi filmleri, ister kaynağı doğrudan yaşanmış bir olaya dayansın ister kurmaca bir dünyayı yansıtın bir temsil olarak kabul eder. Yine de bu temsiliyet sosyolojik olguları ve kavramları tartışabilir. *Filmlerle Sosyoloji* kitabının girişinde Bülent Diken ve Carsten Bagge Laustsen “Toplumsalla ilişkisi bağlamında sinema sanal, gelecek bir topluma işaret eder; bu toplum mevcut değildir ama fiili toplumla el ele gider .(...) Bu bakımdan sinema toplumsal teşhise değerli bir kakıda bulunur; bulunabilir” demektedir (Diken & Laustsen, 2010: 22-23).

Sosyolojik film eleştirisi tarih, kültür, ekonomi, politika, ideoloji gibi araştırma alanlarıyla ilişkili bir film çözümlemesidir. Filmlerin içindeki sosyolojik anlamları açığa çıkarmak ya da görünürde olan anlamları kuram ve kavramlarla ilişkilendirmek bu ilişkiyi zorunlu hale getirmektedir. Zafer Özden şöyle açıklamaktadır: “Sosyolojik yaklaşım, filmlere temel olarak temaları ve rol modelleri sunan, belirli sınıfsal özellikler arz eden karakterleri aracılığıyla yaklaşmaktadır. Bu temalar ve karakterler toplumsal yaşamdan kaynaklanmaktadır ve bunları sosyal bir ortamın ilişkileri bağlamında ortaya çıkarmaktadırlar” (Özden, 2004: 161).

Sosyolojik film eleştirisinde sosyal sınıflar, yoksulluk, yabancılaşma, kurumlar, aile, akrabalık ilişkileri, çalışma yaşamı, şiddet, ötekileştirme, göç, kentleşme, taşra, toplumsal adalet, savaş, kültür, gelenek vb. temalar ve konular üzerinde durulabilir. Filmlerde bu temaların nasıl temsil edildiği, temsilin

hangi fikirleri üretmeye yol açtığı çoğunlukla niteliksel araştırma yöntemiyle yapılır.

Daha

Daha (Onur Saylak, 2017), Hakan Günday'ın 2013'te yayımlanan aynı isimli romanının bir uyarlamasıdır. Film, Gaza (Hayat Van Eck) ile babası Ahad'ın (Ahmet Mümtaz Taylan) hayatını anlatmaktadır. Ancak onların hayatları sıradan değildir. Baba, insan kaçakçılığı yapmaktadır ve bu süreç Gaza'nın gündelik yaşama dair adaletsizlikleri, eşitsizlikleri, şiddeti, ötekileştirmeyi, yoksulluğu daha yakından görmesine neden olmaktadır. Genç bir erkek olarak Gaza'nın toplumsallaşma deneyimleri onu dönüştürerek, 'masumiyetini' yok edecektir. Böylece film bir yandan insan kaçakçılığı diğer yandan insanın toplumsallaşması ve kimliklenme süreçleri arasındaki ilişkileri tartışmaya olanak verir.

Film, Gaza'nın sesi olduğunu düşündüğümüz bir üst sesle şahit olduklarını izleyiciye anlatacağını söyleyerek açılır. Yaşadıklarının yükünden kurtulmak isteyen, bir kez anlattıktan sonra bir daha olanları anmak istemediğini hissettiren sözcüklerdir bunlar. Bir sonraki sahnede siyah ekran üzerine kırmızı renkli puntolarla "insanın ilk kullandığı alet başka bir insandır" yazısı gösterilir. Bu çerçevede insan kaçakçılığının araçsallaştırma ve sömürü ilişkisinin bir biçimi olduğu filmin en başında dile getirilmiş olur. İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü'nün *Türkiye İnsan Ticaretiyle Mücadele Yıllık Raporu'*na göre insan ticareti şu şekilde tanımlanmaktadır:

"Kuvvet kullanarak veya kuvvet kullanma tehdidi ile veya diğer bir biçimde zorlama, kaçırma, hile, aldatma, nüfuzu kötüye kullanma, kişinin çaresizliğinden yararlanma veya başkası üzerinde denetim yetkisi olan kişilerin rızasını kazanmak için o kişiye veya başkalarına kazanç veya çıkar sağlama yoluyla kişilerin istismar amaçlı temini, bir yerden bir yere taşınması, devredilmesi, barındırılması veya teslim

alınmasıdır” (T.C. İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü, 2020: 10).

Filmde özellikle savaş mağduru yabancıların ‘çaresizliğinden yararlanılarak’, hayati güvenlikleri yok sayılarak, insan onuruna aykırı biçimde ticaret konusu haline getirilmesi gösterilmektedir. Dolayısıyla insan kaçakçılığının bir başka biçimi olarak göçmen ticaretine odaklanılmaktadır. İnsan ticareti (Smuggling) ve göçmen kaçakçılığı (Trafficking) birbirlerine benzemekle birlikte göçmen kaçakçılığı “doğrudan veya dolaylı olarak, mali veya diğer bir maddi çıkar elde etmek için, bir kişinin vatandaşlığını taşımadığı veya daimi ikametgâh sahibi olmadığı bir Taraf Devlete yasadışı girişinin temini” dir (Aktaran Yenidünya & Alşahin , 2009: 2). Bu çerçevede Gaza’nın günlük yaşamı yasa dışılık gibi hukuki bir olguyla, göçe zorlanmış insanların toplumsal koşullarına tanıklık arasında, toplumsal normların dışındadır. Film bu açıdan toplum yaşamının görünmeyenlerini görünürleştirmektedir. Böylece sıradan izleyiciyi bu görünmeyenler üzerine düşünmeye teşvik etmektedir.

Filmin ilk sahnelerinde Gaza, bir göçmen topluluğunu gece yarısı sazlıklardan karşılayarak babasının kamyonuna götürür. Buarada babasının göçmen kaçakçılığı ‘işini’ büyütme isteğine dair planları olduğu anlaşılır. Ortadoğulu olduğu anlaşılan kadın ve çocuklardan oluşan göçmen grubu kabaca kamyonundan indirilerek bir evin bodrum katına kilitlenir. Bu sahnelerde Gaza’nın ‘işini’ herhangi bir meslek gibi yürüttüğü ve vicdani bir sorgulama içinde olmadığı gösterilir. Baba, ısıklık ve hava almayan bodrum katında göçmenlere bir kova gösterir ve ihtiyaçlarını ona yapmaları gerektiğini söyler. Filmde bu ve benzeri sahneler yasa dışı göçmenlerin göç sürecinde maruz kaldıkları sorunları temsil etmektedir. *Göç Araştırmaları Derneği’nin 2021 Raporu* Ortadoğu’dan Türkiye’ye yasa dışı olarak gelmeye çalışan göçmenlerin deneyimlerini

aktarmaktadır. Bu raporda Afganistan’da yaşanan toplumsal sorunlar nedeniyle Türkiye’ye göç etmek zorunda olan bir göçmen İran’dan Türkiye’ye geçiş sürecinde yaşadıklarını şöyle anlatmaktadır:

“O [kaçakçı] bize su verdi ama yiyecek vermedi. İran’da 10 gün geçirdikten sonra kişi başı 250 tümen verdik, bir Toyota araca bindik, yine 28 yolcu, ve Türkiye’ye doğru yola çıktık. Maku dağlarına vardık, orada 2 gece geçirip yeni kaçakçımızla öğleden sonra saat 4 gibi yola devam ettik. Konvoyumuzda aileler ve çocuklar vardı. Çocuklardan biri gece yürürken göle düştü ama arkadaşlarımız hemen kurtardı. Sınırı geçmek için dikenli teli zorladık, bacağımda yara oldu. İşte burası. Sınırı geçerken İran polisi bize ateş açtı, o da Türk polisine uyarı oldu. O yüzden dağlara geri gidip o geceyi Maku’da geçirdik. İnsanlar ‘Türk polisi bizi almıyor, geçemeyiz’ diyorlardı. Bazı yolcular korkup Türkiye’ye gitmemeye karar verdiler. Ben de onlardan biriydim. Geçiş çok zordu. Kaçakçıya paramızı alıp bizi Tahran’a geri götürmesini söyledik. ‘İmkânsız’ dedi. Kürt’tü. Geri dönmek isteyenleri dövdü. “Öyle yaparsanız başkaları gelmez” dedi kaçakçı. Söz verdiler, bu sefer sınırı geçebilecek” (Karadağ, 2021: 21).

Filmde, gerçek yaşamda yasa dışı göç deneyimini yaşamış kişilerin deneyimleriyle uyumlu temsillerin olduğu izlenmektedir. Bununla birlikte göçmen kaçakçılığı yapan kişilerle de ilgili film dünyası bazı temsiller sunmaktadır. Baba Ahad, elli yaşların ortalarında, kaba, oğluyla birlikte yaşayan biridir. Eğitimli biri olmadığı ve oğlunun da ileri bir eğitim almasını engellediği görülmektedir. Diğer kaçakçılar da hem birbirlerine hem de göçmenlere karşı insani nezaketten uzaktır. Üstelik hem Ahad hem de filmde yer alan diğer göçmen kaçakçıların göçmenlerin can güvenliğiyle ilgili sorumluluk almadıkları gösterilmektedir. Kaçakçılar yalnızca kazançlarını ve kendi güvenliklerini dikkate değer bulmaktadır. Filmde Ahad dışında farklı göçmen kaçakçılara yer verilmesi önemlidir. Böylece göçmen kaçakçılığı trafiğinin gerçek yaşamda olduğu gibi farklı ağlarla örüldüğünü de göstermiş olmaktadır.

Film süresince Ahad'ın göçmenlere 'köle' gibi davrandığı, kadınlara tecavüz ettiği gösterilir. Üstelik göçmenleri sakladıkları bodrum katında havalandırmayı açmaya unuttukları için göçmen bir çocuk ölmüştür. Film ilerledikçe, filmin isminin göçmenlerin kapalı tutulduğu gün sayısını ifade eden ve göçmenlerin insanlık dışı yaşamaya mahkum eden "78 gün daha" ara yazısına gönderme yaptığı anlaşılabacaktır. Gerçek yaşamda da yasa dışı göç, sonunun nereye varacağı belli olmayan bir yolculuktur. Göç Araştırmaları Derneği özellikle Afgan göçmenlere odaklandıkları çalışmalarında yasa dışı göçü "güvencesizliğin sürekli yeniden üretimi" olarak ayrı bir başlık olarak inceler (Karadağ, 2021: 17). Yasa dışı göç, yolda başlayarak yeni ülkede yasal statü edinene kadar göçmenleri can, mal, ekonomik ve psikolojik güvencesizlikle karşı karşıya getiren bir süreçtir. *Daha* filminin tecavüz, ölüm, şiddet vb. sahneleri de bu süreçte karşılaşılabilecek güvencesizlik hallerini temsil eden olay örgüsüne sahiptir. Alpman, filmin yasa dışı göç olgusunun yol açtığı psiko-sosyal ruh halini yansıtmamasıyla ilgili şunları söylemektedir:

"Fantazi ile paranoyanın iç içe girdiği ve birbirini beslediği yerde öteki (göçmen, mülteci), daha fazla hazzın elde edilmesini sağlayan nesneye dönüşür. Her türden şiddete, aşağılanmaya, horlanmaya, kötülüğe açık hale getirilen, başına gelen bütün fenalıklar nedeniyle kurbanın kendisinin suçlanabildiği yeni yasanın gücü, adaletin, bir medeniyet talebi olarak ortadan kalkmasıyla mümkün hale gelir. Egemen, -sembolik düzene ihtiyaç duymayan- yasanın gücünü kendi ihtiyaçları için kullanana dönüşürken kurban fantazinin ve paranoyanın nesnesine dönüşür" (Polat, 2018).

Filmde Ahad'ın haberlerde Türkiye'deki göçmenlerle ilgili bilgileri dinlediği sahne önemlidir. Çünkü bu sahne Suriye iç savaşından kaçan iki milyondan fazla göçmenin Türkiye'ye sığındığı bilgisini veren gerçek haberlere dayanmaktadır. Böylece filmin kurmaca dünyasının toplumsal gerçekleriyle,

gerçek yaşam birbiriyle içiçe geçirilir. Filmin toplumsal olanı yansıtıcılığı vurgulanmış olur.

Gaza'nın bir diğer göçmen grubundan Ahra'yla (Tuba Büyüküstün) yakınlaşması bu sürecin tüm yozlaşmışlığını hissetmesine neden olur. Bu sahnelerde aynı zamanda babanın göçmen kaçakçılığı yaparken yerel güvenlik güçleriyle iş birliği yapıldığı gösterilmiştir. Babaya ilk karşı çıktığı sahne de bu bölümdedir. Gaza babası tarafından öldüresiye dövüldükten sonra İstanbul'da kazandığı okula gitmek için yola çıkar. Ama babasının işbirliği yaptığı jandarma tarafından zorla geri döndürülür. Gaza'nın diğer kaçakçıların yardımıyla babasını öldürmesi ve babasının yerine geçmesiyle film biter.

Daha, yaşadığımız çağın en önemli problemlerinden biri olan yasa dışı göç sorununu, toplumsal yaşamdaki gerçek deneyimleri yansıtacak biçimde aktarmıştır. Film evreni, olaylar ve karakterler izleyicinin, göçmenlerin yaşadığı ölümcül sorunlara karşı duyarlılık geliştirmesini teşvik etmektedir.

Kaynakça

- Bouthoul, G. (1992). *Sosyoloji Tarihi 1*. (Çev., C. Süreyya) İstanbul: İletişim Yay.
- Cuciumeanu, R. (2024). *Work, Ideology, and Film under Socialism in Romania*. e-kitap: Brill.
- Diken, B., & Laustsen, C. B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji*. (Çev., S. Ertekin) İstanbul: Metis Yay.
- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. (Çev., A. Sönmez, Z. Mercan, İ. Yılmaz, & vd.) İstanbul: Kırmızı.
- Kabadayı , L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Kracauer, S. (2010). *Caligari'den Hitler'e Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi*. (Çev., E.Yılmaz) Ankara: De Ki Yay.
- Karadağ, S. (2021). *İstanbul'un Hayaletleri Güvencesizliğin Kıyında Afganlar*. İstanbul: Göç Araştırmaları Derneği (GAR).
- Müdürlüğü, T. İ. (2020). *Türkiye İnsan Ticaretiyle Mücadele Yıllık Raporu*. Ankara: T.C. İçişleri Bakanlığı Göç İdaresi Genel Müdürlüğü Yayın No: 60.
- Özçetin , B. (2018). *Kitle iletişim Kuramları Kavramlar, Okullar, Modeller*. İstanbul: İletişim Yay.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Yay.
- Polat, A. S. (2018). *Daha: Yerli Bir Hikaye*. 11. 2024 tarihinde Birikim:
<https://birikimdergisi.com/haftalik/8732/daha-yerli-bir-hikaye> adresinden alındı
- Yenidünya, A., & Alşahin , M. (2009). Göçmen Kaçakçılığı Suçu (TCK. m.79). *Türkiye Barolar Birliği Dergisi* (82).

Toplumsal Cinsiyet Çözümlemesi Olarak Daha ve Göç

Toplumsal cinsiyet çalışmaları (gender studies) bireylerin biyolojik kimlikleriyle toplumsal rolleri arasında bağ kuran her türlü özcü ideoloji, uygulama, kuram ve yaklaşımları eleştirir. Cinsiyetlendirilmiş rollerin kültürel ve politik yapılanmalar olduğu savı merkezdedir.

“Toplumsal cinsiyetin kullanılışı, biyolojik açıklamaları açıkça reddeder. Kadınların çeşitli tahakküm altına alınma biçimlerinin ortak paydası olarak kadınların doğurma yetisinin olması ve erkeklerin daha fazla kas gücüne sahip olması gibi açıklamaların sunulması, buraya örnek olarak verilebilir. Bunun aksine toplumsal cinsiyet, kadınlara ve erkeklere ilişkin uygun roller hakkındaki fikirlerin tamamen toplumsal olarak yaratıldığını ifade eden ‘kültürel inşalar’a işaret etmenin bir yoludur. Toplumsal cinsiyet, erkeklerin ve kadınların öznel kimliklerinin yalnızca toplumsal kökenlerine işaret etmenin bir yoludur. Bu tanımlamada toplumsal cinsiyet, cinsiyetli bir bedene zorla yüklenen toplumsal bir kategoridir. Cins ve cinsellikle ilgili çalışmaların hızla çoğalmasıyla birlikte toplumsal cinsiyet, özellikle faydalı bir terim haline gelmiş gibi görünüyor çünkü bu terim cinsel pratiği, kadınlara ve erkeklere atfedilen toplumsal rollerden farklılaştırmak için bir yol önermektedir” (Scott, 2010: 116).

Ataerkillik, aile, farklılıklar, performans, kadınlık, erkeklik, LGBTİ+ gibi yönelimsel kimlikler araştırma alanlarıdır. Toplumsal cinsiyet çalışmaları feminist hareketin içinden gelişen bir araştırma sahasıdır. İkinci dalga feminist hareketin içinde genelleştirilmiş bir kadın tanımının problemleştirilmesi bu açıdan önemlidir. Kadınların kültürel, sınıfsal, etnik kimliklerinin yok sayılarak tek bir ‘kadın’ tanımının yapılması ataerki yapının göz ardı ettiği iktidar ilişkilerine benzer iktidar pratiklerini yeniden üretme tehlikesi taşıyordu. Örneğin sömürge sonrası toplumlardaki kadınlarla Batı’nın ileri kapitalist toplumlarında kadınların rolleri, aile ilişkileri, politik konumları genelleştirilmiş, kavramsal bir kadın çerçevesinde incelenebilir miydi? Farklı ekonomik-politik toplumsallıklar

farklı iktidar ilişkilerine yol açıyorsa farklı toplumsal rollerin biçimlendirilmesini etkilemez miydi? Üstelik cinselliğin politik alan tarafından düzenleniyor olması yalnızca kadının değil erkeğin ve diğer cinsel yönelimli bireylerin üzerinde farklı iktidar uygulamalarına neden olmaktadır. Bu bakımdan feminist araştırma sahasındaki deneyimlerin, teorik birikimin ve insani ve toplum bilimlerinde yeni teorilerin kazanımlarıyla toplumsal cinsiyet araştırmaları iç içe geçmiştir. R.W. Connell toplumsal cinsiyet araştırmalarının tarihiyle ilgili olarak 1970'lere gelindiğinde alanı şöyle tarif etmektedir:

“İktidar ve eşitsizlik temaları etrafında geniş bir entelektüel alanın yeniden şekillenmesi söz konusuydu. Bunun itici gücü ise büyük ölçüde akademikleşmiş olan teori ile radikal politika arasında yeniden kurulan bağlantıydı. Cinsel özgürleşme hareketlerinin varlığı ve stratejik sorunları, yeni bir teorisyen kuşağının temel konularını tanımladı. Böylelikle toplumsal cinsiyet teorisi, toplumsal cinsiyeti barındıran toplumsal ilişkilerin nasıl ve ne ölçüde dönüştürülebilecekleri sorunu üzerinde yoğunlaşarak, stratejik bir teori biçimine de büründü, oysa bir anlamda bunu daha önce pek az başarmıştı. Ele aldığı konuların çoğu uzun süredir biliniyor olsa da, artık toplumsal cinsiyete dair toplum analizini kültür sahnesinin bütününde en korkutucu güç kılacak denli bir yoğunluk ve derinlikle sorgulanıyorlardı” Connell, 2019: 64-65).

Bu kapsamda toplumsal cinsiyet çalışmalarının erkeklik çalışmaları, queer çalışmaları, feminizme ilişkin tartışma problemlerini içine aldığını, her bir çalışma alanının da toplumsal cinsiyete ait sorunsalları alanın doğası gereği araştırdığını söylemek mümkündür. Örneğin feminizm aile içinde ve toplumda kadınlara cinsiyetlerinden dolayı yüklenen rolleri tartışır ya da erkeklik çalışmaları, erkeklikle ilgili üretilmiş kültürel söylemleri inceler.

R.W. Connell toplumsal cinsiyet rejimlerinin uygulanmasında aile, devlet, sokak ilişkilerinin yapısal analizini yapar. Bu analize göre toplumsal cinsiyet rejimleri yalnızca

kadınlara uygulanan bir dizi iktidar stratejilerini içermez. Örneğin Connell'e göre

"Devlet baskıcı bir aygıt olarak ele alındığında, fiziksel baskının asıl nesnelerinin erkekler olduğu açıktır (...) Burada da çok etkin bir toplumsal cinsiyet süreci, bir erkeklik politikası söz konusudur. Devlet hem hegemonik erkekliği kurumsallaştırır hem de onu denetlemek için çok büyük çaba sarf eder" Connell, 2019: 192-193).

Toplumsal cinsiyet çalışmaları içinde erkeklik ve queer çalışmaları önemli bir yer tutar. *Daha* filminin çözümlenmesinde özellikle 'erkeklik' temsillerine odaklanılacağından bu kapsamda erkeklik çalışmaları hakkında bilgi verilecektir.

Erkeklik çalışmaları, 1980'li yıllardan itibaren cinsellik, atletizm vb. konularda erkeklik inşasında kullanılan kavramlarla ilgili İngiltere, A.B.D. ve Avustralya'da erkeklerle yapılan bir dizi deneysel araştırmadan beslenmiştir (Connell, 2005: 9-10). Erkeklik araştırmaları aile içinde erkeklik rolleri ve inşasıyla, şiddet ve iktidar olgularıyla erkeklik ilişkilerini derinlemesine inceleyen bir çalışma alanıdır. Öte yandan feminizmde 'kadın' yerine 'kadınlar' tanımlamasıyla tartışılan farklılıklar, erkeklik çalışmalarında da benzer biçimde 'erkek' yerine 'erkeklikler' tartışmasını gündeme getirmiştir. Sancar

"Erkeklik araştırmaları sonucu, erkeklik davranış ve değerlerinin biyolojik bir zorunluluktan kaynaklanan kültürel oluşumlar olarak değil, toplumsal bağlamlarda gerçekleşen iktidar örüntüleri içinde şekillenen farklı farklı sosyal tarzlar, "inşa"lar olduğu kabulüne doğru kayan bir yaklaşımın egemen olmaya başladığını görüyoruz" demektedir (Sancar, 2009: 29) .

Ataerkil ideoloji yalnızca kadına değil erkeğe de cinsiyetinden dolayı bazı roller ve sıfatlar yükleyerek ataerkil bir 'erkeklik' modeli kurmaktadır. Bu model tek biçimli bir erkek kimliği oluşturur. Ve erkeklerden bu modele uygun, biyolojik cinsiyete dayalı bir performans talep eder. Erkeklik çalışmaları,

tarih içinde değişse de erkeğin ataerkil ideolojide tanımlanmasıyla ilgili şunları söylemektedir: “a) “hanım evladı olmamak”- yani kadınsı tüm özelliklerden kaçınma; b) “temel dişli olmak”- yani başarı, statü kazanımı ve ailenin geçimini sağlama; c) “kaya gibi sağlam olmak”- güçlülük, güven ve bağımsızlık; d) “göster gününü” tavrı sergilemek -saldırganlık, şiddet ve cesaret bileşenlerine vurgu yapmaktadır” (Scully ve Brannon’dan aktaran Çelik (Çelik, 2016: 2-3). Bunun dışında cinsel açıdan güçlü olmak, gerektiğinde başka erkeklerle rekabet edebilmek de erkekliğe yüklenen rollerdendir. Bu modele uymamak, bu sıfatların gereklerini yerine getirmemek erkeğin ‘erkekliğini’ tartışmalı hale getirmektedir. R.W. Connell “hegemonik erkeklik” kavramını böylesi bir stereotipleştirmenin toplumsal cinsiyet açısından problemlerini tartışmak için kullanmaktadır. Connell hegemonik erkekliğin sabit olmadığını “belirli bir cinsiyet ilişkileri modelinde hegemonik konumu işgal eden” ve “tartışılabilir” pozisyonda olan bir erkeklik olduğunu ifade eder (Connell, 2005: 120). Bu kavramın her zaman en güçlü olanı tanımlamadığı, tarih içinde hegemonik olanın değişim gösterebileceğini belirtir (Connell, 2005: 121). Yine de normatif erkeklik hegemonik erkekliğe dair bazı fikirler verir. Sancar ise hegemonik erkekliği şu şekilde tanımlar :

“Hegemonik erkeklik izinin aranacağı genel harita aşağı yukarı şöyle çizildi: Genç, kentli, beyaz, heteroseksüel, tam zamanlı bir iş sahibi makul ölçülerde dindar, spor dallarının en azından birisini başarılı olarak yapabilecek düzeyde aktif bedensel performansa sahip erkeklerin temsil ettiği erkeklik” (Sancar, 2009: 30)

Yukarıda adı geçen araştırmalar göstermektedir ki, toplumsal cinsiyet çalışmaları erkekliği kültürel, ideolojik ve politik inşaya dayalı; bedenle, söylemle ve performansla ilgili gösterge olarak incelemektedir. Normatif erkeklik çoğunlukla ataerkil ideolojinin tanımladığı bir erkekliktir ve bu normun dışında kalan erkeklerle ilişkide hegemonik bir pratiğe yol

açmaktadır. Normatif erkeklik yaklaşımına göre “ erkeklik ideolojisi birey olarak erkekleri kültürel erkeklik ideali ile ilişkilendirir; erkeklerin kendilerini toplumsal rollere göre tanımlamalarından ziyade, toplumdaki ideal erkeğin nasıl olması, davranması veya düşünmesi gerektiğini dikte eden kuralları ne kadar benimsediğini/uyguladığını gösterir” (Sakallı & Türkoğlu, 2019: 55). Normatif erkeklik güç ve şiddetle ilgili ilintilere de sahiptir. Öte yandan hegemonyayı biçimlendiren kodlar değişebilir ya da normun içinde kalan her erkek hegemonik bir ilişki pratiği kurmayabilir.

Toplumsal cinsiyet yaklaşımı film çözümlemeleri kadınlık, erkeklik ve cinsel yönelimin diğer çeşitlerinin filmlerde nasıl temsil edildiğine odaklanan çözümleme biçimidir. Odaklanılan temalar içinde aile, şiddet, boşanma, aşk, cinsellik, militarizm, beden-cinsiyet-cinsel kimlik vb., eşcinsellik, biyoiktidar, erkeklik, kadınlık vb. bulunmaktadır. Feminist çözümlemede olduğu gibi ilgili kuramlardan, kültürel çalışmalardan, söylem çalışmalarından, tarihten, insani ve sosyal bilimlerin diğer disiplinlerinden beslenir. Film dünyasında cinsiyete dayalı rollerin nasıl kurulduğuna bu rollerin hangi ideolojileri temsil ettiğine odaklanan eleştirel bir çözümleme yöntemidir. Ryan ve Lenos şöyle söylemektedirler :

“Toplumsal cinsiyet ile biyoloji arasındaki ilişkinin ihtimale dayalı ya da rastlantısal karakteri toplumsal cinsiyet ve biyoloji arasındaki doğal bağlantıya ait dış görünüşün korunmasını garanti altına almak adına devamlı bir eğitimi ve beyin yıkamayı gerektirir. Filmlerde, erkekler ve kadınlar toplum içinde saygın statüleri sahip erkekler ve kadınlar olarak kalmak istiyorlarsa erkekler eril erkek, kadınlar da feminen kadın olarak temsil edilmelidir. Yani ‘erkek’ güçlü ve bağımsız, diğer yandan kadın ise güçsüz ve bağımlı olmalıdır” (Ryan & Lenos, 2012: 231).

Ancak yukarıdaki alıntı filmlerin yalnızca egemen, normatif, ataerkil cinsiyet rollerini yeniden ürettiği savına

odaklanmaktadır. Oysa filmler ataerkil ideolojiyi, normatif erkeklik imajlarını temsil edebileceği gibi bunları yerinden eden temsiller de kurabilir. Örneğin Reha Erdem'in *Korkuyorum Anne* (2004) filmine yapılan toplumsal cinsiyet çözümlemesi sonucunda şu bulgulara ulaşılmıştır:

"Korkuyorum Anne filminde yer alan erkek karakterler, geleneksel ataerkil cinsiyet rollerini ve aynı zamanda burjuva ataerkilliğinin temsil ettiği ideal erkek kimliğini reddeden özneler olarak karşımıza çıkmaktadır. Film, beden sağlığına, kültürel ritüellere, modern dünyanın çalışma ideolojisine de dayanarak kurulan ve yüceltilen erkekliklerin yerine hem anatomik hem de kültürel olarak bu normların dışında kalmış erkekliklere odaklanmaktadır" (Erbalaban Gürbüz, 2016: 140).

Toplumsal cinsiyet çözümlemesi yalnızca erkek ve kadınların cinsiyetlendirilmiş kimliklerinin temsillerine odaklanmaz. Kadınların kendi aralarındaki kadın varoluşuyla ilgili temsilleri ya da erkeklerin kendi aralarındaki erkek varoluşuyla ilgili temsilleri de toplumsal cinsiyet çözümlemelerinde incelenebilir. Heteronormatifliğin bu ilişkileri nasıl belirlediğine odaklanabilir. Toplumsal cinsiyet çözümlemeleri literatürü, medyanın farklı içeriklerinde ve filmlerde ataerkil ideolojinin ve heteronormatifliğin nasıl yeniden üretildiğini göstermiştir. Örneğin medyada erkeklik temsillerine odaklanan araştırmasında Doyle'dan aktaran Wood şunu ifade eder: "Çocuk televizyon programları genellikle erkekleri 'agresif, baskın ve heyecan verici etkinliklere katılan kişiler' olarak gösterir; bu etkinlikler sayesinde erkekler, 'erkeksi başarıları' nedeniyle başkalarından ödüller alırlar (Doyle'den aktaran Wood, 2013: 232). Bu çerçevede toplumsal cinsiyet çözümlemeleri gündelik yaşamda, kültürel yapılanmada, medya içeriklerinde ve filmlerde eleştirel bakış açılarının geliştirilmesini teşvik etmektedir.

Daha

Daha (Onur Saylak, 2017) göçmen ticaretinin zalim ve kirli yüzünü gösteren bir filmidir. Oğluyla birlikte bir sahil kasabasında yaşayan Ahad (Ahmet Mümtaz Taylan) Ortadoğulu göçmenleri insanlık dışı koşullarda Türkiye’den Yunanistan’a kaçırmak için aracılık eder. Filmin sosyolojik çözümlemesinde de aktarıldığı gibi bu süreç göçmenleri ölümle yüz yüze getirmektedir. Öte yandan filmin ana karakterlerinden Ahad ve oğlu Gaza’nın (Hayat Van Eck) kendi aralarındaki ilişkiye ve göçmen kadınların durumuna ait göstergeler filmi toplumsal cinsiyet yaklaşımından çözümlemek için pek çok veri içermektedir.

Öncelikle filmin hikayesinin genel olarak erkekler evreninde geçtiği söylenebilir. Filmin ana karakterleri ve yan karakterlerinin (baba, oğul, göçmen kaçakçıları) çoğu erkektir. Filmin ana karakterleri olan baba ve oğul birlikte yaşamaktadırlar. Anne ya da herhangi bir kadın akraba filmin dünyasında bulunmaz. Bu erkekler dünyası da izleyiciye farklı erkek temsilleri göstermektedir. Baba 50’li yaşlarda, eğitimsiz, öfkeli, huysuz, şiddet yanlısı, içki içen bir adamdır. Hayatında tek amacı yasadışı göçmen ticaretinden çok para kazanmaktır ancak bu parayı da ne için kullanacağı filmde belirtilmemiştir. Dolayısıyla ekonomik olarak varlıklı olmayla babanın erkekliği arasında bir ilişki kurulabilir. Oğlunun iyi bir eğitim görerek başka bir şehirde yaşamasını istemez. Filmde babanın oğluyla şefkat ve sevgi bağının olduğuna dair hiçbir gösterge bulunmaz. Aksine oğluna karşı fiziksel ve sözel şiddet, ceza, tehdit kullanarak oğluna kendi isteklerini yaptırır. Ahad’ın filmde ilişkilendiği tüm insanlar yasa dışı işler yapan kişilerdir. Sosyalleştiği yerler pavyonlardır. Kendi dünyasının kural koyucusudur. Bu anlamıyla baba, film dünyasının hegemonik anlamda baskın olan erkeğidir. Ahad karakteri Sancar’ın “tepkisel erkeklik” olarak tarif ettiği erkeklik biçimine pek çok açıdan uymaktadır. Tepkisel erkeklik, uluslararası kapitalizmin

yol açtığı keskin sınıf farkları içinde özellikle işçi sınıfı erkeklerin derin yoksullaşmasıyla yakından ilintili bir tanımlama. Derin yoksulluk çemberinden asla çıkışının olmadığını bilincine varan, asla sınıf atlayamayacağını, başarılı olamayacağını düşünen erkeklerde şiddete, özcü düşüncelere, göçmen düşmanlığına, kadın düşmanlığına dönüşen bir erkeklik hali. Umutsuzluk ve sınıfsal konumdan kaynaklanan ruh hali öfkeli olmayı ve nefreti tetiklemektedir. Sancar şöyle söylemektedir:

“Kaybolan fırsatlara ve ‘çalınan gelecek’lerine duyulan öfke tepkisel bir bağlamda ırkçılığa ve yabancı düşmanlığına yatkinliği artırıyor. Müslüman, Arap, Türk, siyah, göçmen düşmanlığı Batı’nın alt sınıf erkek grupları arasında yayılıyor ve bu tür etnik azınlık erkek grupları ile yaşanan sokak çatışmaları artıyor. Kapitalizmin merkezinde yeni gelişen bu gerilimler çoğu zaman cinsiyet ve erkeklik farkları tarafından anlamlandırılıyor ve şekillendiriliyor. İşçi sınıfının ‘kaybeden’ kesimleri ve sınıfdışı (under-class) erkekler düzensiz, tekinsiz, şiddete aşına ve tehlikeli yaşam tarzlarına eğilim duyan yeni tarz erkeklikler geliştiriyorlar” (Sancar, 2009: 97).

Ahad’ın çok para kazanmak istemesi bu derin yoksulluktan kurtularak kendi erkek varoluşunun ihtiyacı olan saygınlığı ona verecektir. Ancak içinde bulunduğu sınıfsal koşullarda bunu başarabilmesi göçmenleri ‘feda’ etmesi gerekmektedir. Sadece göçmenler için geçerli değildir bu. İşine engel olabilme ihtimali nedeniyle oğlunu kısa bir süreliğine ceza evine kapattırır. Ahad’ın para kazandığı göçmenlere karşı tutumunda da yoğun bir tepkisellik vardır. Göçmenleri ‘insan’ olarak kabul etmez. Sıklıkla şiddete başvurur. Oğluyla yaptığı bir tartışmada göçmenleri yerini yurdunu bırakıp kaçanlar olarak tanımlar. Bu nedenle onlara asgari düzeyde dahi şefkat göstermez, onlara karşı bir empati geliştirmez. Kadın göçmenlere tecavüz eder, havasızlıktan ölen bir göçmen çocuğu ormana gömer. Yalnızca göçmenlere ve oğluna değil sokak hayvanlarına karşı da şiddet gösterir. Şiddetin özellikle tepkisel erkeklik ve yoksullukla ilintisi var. Bu konudaki araştırma

literatürü erkeklerin ekonomik bağımsızlıklarını kazanamadıkları durumlarda çoğu zaman öfkeli olduklarını çünkü ekonomik yoksunluğun 'erkeklikten' sürgün edilmeyi doğurduğunu göstermektedir (Sancar, 2009: 99-104). Ekonomik yeterlilik erkeklerin erkek olma halinin belirleyicilerinden biridir. Ahad bir sahnede oğlu Gaza'ya "bu dünyada iki şeye güveneceksin, önce para sonra ben" demektedir. Göçmen ticaretinden biriktirdiği parayı kimsenin görmediği bir yerde saklar. Ahad film süresince despotik, şiddete eğilimli, otoriter biri olarak temsil edilmiştir.

Bir diğer erkek temsili Gaza'dır. Gaza lise sınavlarına hazırlanmakta olan bir gençtir. Babasının yasa dışı işlerine yardımcı olmak dışında kalan zamanlarda birkaç arkadaşıyla sosyalleştiği, rap müziği sevdiği ve astronomiye ilgisi olduğu görülür. Ancak Gaza yaşı nedeniyle yetişmekte olan bir erkektir ve çatışmalı bir ilişkisi olduğu babasının hegemonyasına boyun eğer. Babasının göçmenlere yaptığı zorbalığı, göçmen kadınlara tecavüz etmesini istemeyerek de olsa belirli bir süre kabul eder. Dolayısıyla Gaza ve Ahad arasındaki ilişki ataerkil ideolojide yapılanan baba-oğul ilişkisini göstermektedir.

"Erkek, bu düzen içinde güç ve iktidar ile donatılmış, duygu ve sefkatten uzak durması gereken cins olarak kodlanmıştır. Erkekliğin bu toplumsal inşası babalığa yüklenen anlamları ve babalığın uygulanış biçimlerini de etkilemektedir. Erkek otoriter, rasyonel, güçlü, bağımsız; kadınsa sevgi ve ilgi gösteren cins olarak tanımlanmaktadır. Bundan dolayı erkekler duygularla ilgili olan bu tanımlardan kaçınmakta kadınsı olana mesafe koymak adına bunları uzak durulması gereken özellikler olarak kodlamaktadır" (Cengiz vd. aktaran Yüzer & Demez, 2021: 17-18).

Film süresince Ahad'la Gaza arasında hiçbir duygusal iletişim görünmez. Baba sıklıkla Gaza'ya güçlü olması, her an tetikte olması, dışardaki dünyayı yenmesi gerektiğiyle ilgili tavsiyelerde bulunur. Erkek olmakla ilgili tavsiyelerde bulunur.

Oğlunu ilk cinsel deneyimini yaşaması için pavyondaki bir seks işçisine götürür. Gaza'nın babası tarafından ataerkil erillğe uygun olarak yetiştirilmesi Gaza'nın masumiyetini, göçmenlere karşı acıma duygularını zamanla yok eder. Babası yüzünden içinde bulunduğu ilişkilerdeki şiddet ve duyarsızlık onu da dönüştürür. Öyle ki filmin sonuna doğru babasını öldürür ancak kendisi babasına dönüşmüştür. Şiddete eğilimli, empati yoksunu, paradan başka hiçbir şeyi düşünmeyen bir adam olmuştur.

Filmin diğer karakterleri göçmen ticareti yapan iki erkek kardeştir. Bu erkek karakterlerin rock müzik dinledikleri, Gaza'ya dövme yaptıkları ve içki içirdikleri gösterilir. Gaza, babasıyla geliştiremediği yakınlaşmayı bu kişilerle geliştirecek hatta babanın öldürülmesine bu kişiler yardımcı olacaktır. Her ne kadar filmin içinde farklı erkekler olsa da genel olarak onları ortaklaştıran özellik suçla ilintileridir. Film illegal dünyanın erkek temsilini sunarken bu dünyada yetişmekte olan genç bir erkeğin zamanla şiddeti dünyayla ilişkilenmenin bir aracı olarak benimsemesini göstermektedir. Filmin bu açıdan şiddet ve güç gösterme pratikleriyle erkeklik arasında ilişkilere değindiğini söylemek mümkündür.

Filmin toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair diğer göstergeleri göçmen kadınlara uygulanan cinsel şiddet ve tecavüzdür. Gaza'nın babası bir sahnede diğer kaçakçılarda bu konuda uyarı alır: "mala dokunma". Bu cümlede "mal" olarak ifade edilen göçmen kadınlardır. Dolayısıyla katmanlı bir ötekileştirme ve şiddet dili gösterilir. Hem göçmen olmaya hem de kadın olmayla ilintili bir söylemdir bu.

"Kadınlar da bütün sığınmacılar gibi, baskı, zulüm ve korku içinde oldukları için kaçarlardı. Ancak kadınlar erkeklerden farklı olarak, Cenevre Sözleşmesinde özel olarak yer verilmeyen toplumsal cinsiyet temelli ayrımcılık, sosyal ve kültürel önyargılardan kaynaklanan baskı ve zulüm, bedensel ve ruhsal sağlıklarını bozan ve geleneklerle ilişkili zarar verici uygulamalar, cinsel istismar, cinsel şiddet, aile içi

şiddet gibi esas olarak kadın olmalarından kaynaklı zulüm ve baskılardan kaçmak için de ülkelerini terk etmek ve başka ülkeye sığınmak zorunda kalırlar” (Akkaya ve Odmandan aktaran Buz, 2017: 307-308).

Filmdeki yasa dışı göçmen kadınlar savaştan kaçarak başka bir ülkeye gitmeye çalışırlar. Diğer bir ifadeyle savaşın kadınların bedenlerine, yaşamlarına verdiği yük, yasa dışı göçmenlik sürecinde katlanarak devam etmektedir. Ataerkil ideolojide kadın olmak hali hazırda erkek karşısında ikinci bir konumda olmakken, bir de yasal güvencelerden yoksun bir göçmen kadın olmak her türlü şiddete açık hale gelmektir. Bu konuda yapılan bir araştırmada şu ifadelere yer verilmektedir:

“Bununla birlikte göç yolculuğu doğasında bir takım güvensizlikleri ve zorlukları barındırmaktadır. Alabora olan tekneler, Akdeniz’de ölen veya kaybolan bebekler/çocuklar (örneğin; Alan Kurdi, Karnesi cebinde Malili çocuk...) göç yolculuğunun tehlikesine ve güvensizliğine işaret etmekte olup sıklıkla medyada vurgulanmıştır. Ancak yolculukta göçmenlerin maruz bırakıldıkları diğer şiddet türleri özellikle TCDŞ1 ve TCDŞ-C2 örtük kalmaya devam etmektedir. Oysa yolculuğun belirsizlikleri, tehlikeleri, çoğu zaman geri dönüşün olmayışı, sosyal normların deformasyona uğraması ve göçmen kadınların destekleyici ağlarından ayrılması zorunlu göçmen kadınların TCDŞ’ye maruz bırakılma risklerini artırmaktadır. Yolculukta zorunlu göçmen kadınların maruz bırakıldığı TCDŞ-C’nin görünümleri ise; varılması arzulanan ülkenin göç politikası ve kampların fiziksel koşulları dâhil olmak üzere pek çok değişkenden etkilenmektedir” (Pekasıl, 2022: 1447)

Ahad’ın filmde göçmen kadınlara tecavüz etmesi kadınların erkeklerle kıyaslandığında yasa dışı göç sürecinde karşılaştıkları ağır şiddeti görünürleştirir. Bununla birlikte filmde bir başka sahnede de göçmen kadınlardan birinin yerel güvenlik memurlarından biriyle cinsel birliktelik kurmaya

¹ Özgün metinde bu ifade toplumsal cinsiyete dayalı şiddet olarak geçmektedir.

² Özgün metinde bu ifade toplumsal cinsiyete dayalı cinsel şiddet

zorlanmasıdır. Gaza buna şahit olduğunda babası, göçmen kadının oraya gelinceye kadar pek çok kişiye bu şekilde rüşvet ödediğini belirtir. Göçe zorlanmak tek başına büyük bir şiddeti içermekteyken, yasa dışı göç yolunda kadınların bedenlerinin bu şekilde sömürgeleştirilmesi cinsel şiddetin bir başka yönünü göstermektedir. Pekasıl'ın bu konudaki çalışmasına yeniden başvuracağız. Pekasıl şöyle söylemektedir:

“Böylesi bir durumda göçmen kadınlar daha fazla araçlara bağımlı kalmaktadır. Başka bir kişi veya kaçakçıdan yardım istemek ise bir kadını önemli ölçüde tehlikeye maruz bırakabilmektedir. Bu tehlikelerden biri de TCDŞ- C ile karşılaşma riskidir. Nitekim göçmen kadınlar sınır geçişlerinde gerek korunmak gerekse izin alabilmek karşılığında cinsel ilişkiye zorlanabilmektedirler” (Coşkun ve Eski'den aktaran Pekasıl, 2022: 1447).

Başka araştırmalarda göç ve yasa dışı göç sürecinde kadınların cinsel olarak sömürüye, şiddete maruz kalma olasılıklarının yüksek olduğunu ifade etmektedir. Özellikle savaşlar nedeniyle kadınların göç etme nedenleri ve göç yolunda yaşadıkları cinsel şiddetin yaygınlığını göstermektedir.

“Cinsel şiddet ve özellikle kitlesel tecavüz, bir savaş aracı olarak kadınlara karşı kullanılagelmiştir. Bu şiddete maruz kalmak; göç öncesinden, kadınların göç etmeye karar vermesi ya da göç etmek zorunda kalmasından başlayarak, bütün göç sürecinde büyük bir olasılıkla tekrar karşılaşacakları bir durum olma özelliği taşımaktadır” (Akkaya vd. aktaran Buz, 2017: 311-312).

Filmin yasa dışı göç sürecinde erkeklerden farklı olarak kadınların karşılaştıkları cinsel şiddeti görünürleştirilmesi, toplumsal cinsiyet ve göçle ilişkili yapılan akademik çalışmalarda gerçeği yansıtmaktadır.

Filmde göçmen kadınlar dışında yer alan bir diğer kadın karakter pavyonda çalışan seks işçisidir. Onun da bedeni, cinselliği göçmen kadınları gibi sömürgeleştirilmiştir.

Denilebilir ki filmdeki kadınlar ve erkekler hayatları marjinal olan ya da marjinalleştirilmiş karakterlerdir. Dolayısıyla sıradan olanın dışına ait temsillerdir. Yine de özellikle baba karakterinin şiddete eğilimli, tepkisel erkekliği ve göçmen kadınların karşılaştıkları şiddet, cinsiyetlendirilmiş bedenlerin toplumdaki varoluşları üzerine düşünmeyi teşvik etmektedir.

Kaynakça

- Buz, S. (2017). Köken Ülke-Sığınılan Ülke Hattında Kadın Sığınmacılar ve Geçicilik. A. Alkan içinde, *Cins Cins Mekan* (s. 303-327). İstanbul: Varlık Yay.
- Çelik, G. (2016). "Erkekler (de) ağlar!": Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Erkeklik İnşası ve Şiddet Döngüsü. *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 8(2), 1-12.
- Connell, R. W. (2019). *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. (Çev., C. Soydemir) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press epub.
- Erbalaban Gürbüz, Ö. N. (2016). Korkuyorum Anne'de Hegemonik Erkekliğin Yapı Sökümü. *Ankara Üniversitesi İletişim Dergisi*, 3(2), 125-142.
- Pekasıl, A. N. (2022). Toplumsal Cinsiyete Dayalı Cinsel Şiddet Sarmalı İçinde Göçmen Kadınlar: Bağlamsal Bir Değerlendirme. *ODÜ Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 12(2), 1441-1460.
- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev., E. S. Onat) Ankara: De Ki.
- Sakallı, N., & Türkoğlu, B. (2019). "Erkek" Olmak ya da Olmamak: Sosyal Psikolojik Açıdan Erkeklik/Erkeklik Çalışmaları. *Türk Psikoloji Yazıları*, 22(44), 52-76.
- Sancar, S. (2009). *Erkeklik: İmkansız İktidar Ailede, Piyasada ve Sokakta Erkekler*. İstanbul: Metis Yay.
- Scott, J. W. (2010). Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi. *Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar*. (Çev.D.Demirler & F.Dinçer) (<https://www.feministyaklasimlar.org/wp-content/uploads/2013/05/12-9.TOPLUMSAL-CINSIYET.pdf>), 112-138.

- Wood, J. T. (2013). Gendered Media: The Influence of Media on Views of Gender. *Gendered Media: Communication, Gender, and Culture* (<https://www1.udel.edu/comm245/readings/GenderedMedia.pdf>), 231-244.
- Yüzer , İ., & Demez, G. (2021). Ataerkil Güç İlişkileri Bağlamında Baba-Oğul Etkileşimi. *Akdeniz Kadın Çalışmaları ve Toplumsal Cinsiyet Dergisi*, 1(4), 15-34.

YUVA FİLMİ³

Karşılaştırmalı Bir Film Çözümlemesi Olarak Yuva

Karşılaştırma bilginin üretilmesinde en önemli yöntemlerden biridir. Türk Dil Kurumu 'karşılaştırma'yı şu şekilde tanımlamaktadır: "Kişi ve nesnelerin benzer veya aynı yanlarını incelemek için kıyaslama; mukayese, tatbik" (Karşılaştırma, 2024). Her türlü zihinsel üretimin temeli karşılaştırma üzerine kuruludur. Yalnızca gündelik bilginin üretilmesinde değil sistemli bir biçimde doğa, sosyal ve beşeri bilimlerin gelişiminde, bulgulara ulaşmada en önemli yöntemlerden biridir karşılaştırma. "Karşılaştırma olmadan düşünmek düşünülemez. Karşılaştırmanın olmadığı yerde, tüm bilimsel düşünce ve bilimsel araştırma da öyledir" (Swanson'dan aktaran Ragin, 2014: 1). Karşılaştırma yöntemiyle olaylar, olgular, veriler, bulgular, araştırma nesneleri arasındaki farklar, benzerlikler, ilintiler yoluyla çıkarımlar yapılır. Bu çıkarımlar çoğunlukla yeni bilgilerin üretilmesinde kullanılmak üzere yeniden karşılaştırmada bir veri olarak kullanılmaktadır.

"Ortak kalıplar ve ayrımlar için iki veya daha fazla ilişki sistemini analiz eden (genellikle bu kalıpları paylaşılan bir soyağacının ürünleri veya belirli tarihsel koşullara paylaşılan yanıtlar olarak tanımlayan karşılaştırmalı yöntem), on sekizinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla geçişte, filolojiden anatomiye, jeolojiden sosyolojiye olağanüstü bir estetik, sosyal ve bilimsel araştırma alanında ortak noktalar bulmak için önde gelen yöntem olarak ortaya çıktı. Bu nedenle, karşılaştırmalılık ve özellikle karşılaştırmalı yöntem, beşeri bilimlerin kapsamlı bir tarihi için merkezi bir nesnedir" (Griffiths, 2017: 474).

Her ne kadar Griffiths bir yöntem olarak karşılaştırmının 18. ve 19. yüz yıl aralığında geliştiğini ifade etse de Antik Yunan filozoflarının metinlerinde ve günümüze aktarılmış felsefi

³ Bu çözümlemede *Yuva* ve *Manisa Tarzanı* filmlerinin eko-kahraman çerçevesinde karşılaştırmalı çözümlemesiyle ilgili fikirler ilk olarak "Ekoeleştirici Perspektifinden Karşılaştırmalı Bir Eko-Kahraman Çözümlemesi: Manisa Tarzanı ve Yuva Örneği", 2.Uluslararası Film Araştırmaları Sempozyumu'nda sunulmuştur.

diyaloglarda felsefi bilgiye ulaşmanın bir yöntemi olarak karşılaştırmadan yararlanıldığını söylemek mümkündür. Örneğin Antik Yunan sanat felsefesinde Platon sanatın ne olduğunu felsefi düzeyde tartışırken karşılaştırma yöntemini kullanmaktadır. İdea olanla temsili olanı karşılaştırarak sanat ve sanatçı konusunda çıkarımlar yapmıştır. Şöyle söyler: “Demek ki benzetme sanatı gerçekten bir hayli uzak kalır. Her şeyi benzetebiliyorsa bu, her şeyin küçük bir yönünü yapmasından ötürüdür, bu yön de gölgenin gölgesidir” (Platon, 2010: 339). Platon için sanatlar hakikatin (idea) temsili olduğu için, alımlayıcıyı hakikatten uzaklaştırır. İdea’yı temsille karşılaştırma yoluyla sanatın ne olduğuna dair felsefi bir çıkarıma varır. Sanat tarihinin temel ilkelerini yöntemli bir şekilde ortaya koyan ilk çalışmalardan Wölfflin’in eserinde sıklıkla karşılaştırma yöntemi kullanılır. Wölfflin, çeşitli dönemlerden aynı tema ve konuları işleyen resimleri karşılaştırmaya dayalı yöntemle inceler ve sanatçıların kişisel üsluplarının özgün yanlarını ortaya koyar. Boticelli’nin *Venüs* tablosuyla Credi’nin *Venüs* tablosu; Terboch’un *Evde Konser* tablosuyla Metsu’nun *Müzik Dersi* tablosu ya da farklı dönemlerin resmetme tekniklerinin karşılaştırması yapılır. Sanat tarihinin gelişimini sistemli bir şekilde incelemek için karşılaştırmının öneminden şu şekilde bahsetmektedir:

“Bizim amacımız, tip ile tipi, tamamlanmış olan ile tamamlanmamış olanı karşılaştırmaktır. Tam anlamıyla ‘bitmiş olan’ diye bir şey doğal olarak yoktur, tarihsel niteliğini taşıyan her şey sürekli bir değişimin egemenliği altındadır ancak gelişmenin bütününün parmaklarımızın arasından kayıp gitmesini istemiyorsak eğer, o zaman farklılıkları verimli bir noktada yakalamaya ve karşıtlıklar olarak birbiriyle konuşturmaya karar vermek zorundayız” (Wölfflin, 2020: 17).

19. Yüz yıl ve sonrası dönemlerde karşılaştırma yöntemi özellikle bağımsız uzmanlık dallarına ayrılan sosyoloji, tarih, siyaset bilimi, hukuk, din gibi disiplinlerin en çok kullandığı

yöntemlerden biri olmuştur. K. Marx, E.Durkheim, M. Weber gibi sosyologlar kadar A. Tocqueville gibi siyaset bilimciler karşılaştırma yöntemini kullanarak kuramsal bilginin oluşmasına katkı sunmuşlardır.

“Karşılaştırma yalnızca bir teknik ya da yöntem değildir; gerçekten de, karşılaştırma uzmanı, çok çeşitli nitel ve/veya nicel yöntemleri kullanma eğilimindedir. Karşılaştırma, daha genel anlamda, araştırmacının yaklaşımının tamamına nüfuz eden bir araştırma stratejisidir; (...) Bu, bir araçlar kümesinden ziyade, entelektüel bir duruştur; bizi merkezin dışına çıkmaya teşvik eder ve hiçbir akademik disiplinle sınırlı değildir ” (Vigour, 2011: 217).

Bir yöntem olarak karşılaştırma pek çok disiplinde kullanılmaktadır. Öte yandan kendi içinde bir disiplin olarak da kurumsallaşabilir. Örneğin ‘karşılaştırmalı edebiyat’ bunlardan biridir. Kefeli ‘karşılaştırmalı edebiyatı’ın 1830’larda çalışılmaya başlandığını belirtmektedir (Kefeli, 2006: 332). Kefeli karşılaştırmalı edebiyatın gelişimini aktardığı zengin yazısında şu bilgileri vermektedir:

“Romantizm ve liberalizmin Avrupa’da etkili olduğu yıllarda hızla gelişen, edebiyat tarihini besleyen ve zenginleştiren bir kaynak olan karşılaştırmalı edebiyat her dönemde farklı kültürlerle ve farklı edebiyatlara bir açılım olma özelliğini korur. XX. yüzyılın ilk yarısında bilimsel araştırma metotları ve gelişmekte olan teknolojinin olanaklarından yararlanarak gelişir. Önceleri iki farklı edebiyatın ya da kültürün karşılaştırması şeklinde nitelenen ‘karşılaştırmalı edebiyat’ kavramı, artık disiplinler arası bir alan olarak edebiyatın psikoloji, sosyoloji, felsefe, tarih, resim, müzik, fotoğraf vd. güzel sanatlarla ilişkilerini güçlendirmektedir. Günümüzde edebiyatın bir uzantısı olarak nitelenen sinema ile olan bağlarını da güçlendirerek kapsama alanını genişletmiştir. Bu farklı alanlarla kurulan ilişkiler ve etkileşimlerle zenginleşen eserler üzerinde tematik incelemelerin yanı sıra teknik, uyarlama, üslup vd. açılardan karşılaştırmacı gözlemle araştırmalar yapılabilmektedir” (Kefeli, 2006: 337-338).

Resimde ya da karşılaştırmalı edebiyatta bilgiyi zenginleştiren bir yöntem olan karşılaştırma sinema incelemelerinde de kullanılmaktadır. Ancak sosyal bilimlerin ve insani bilimlerin diğer disiplinlerinde olduğu gibi henüz kurumsallaşmış olduğunu söylemek mümkün değildir. Sınırlı sayıdaki kaynaklardan biri Paul Coates'ın 2021'de yayınlanan *Comparative Cinema* çalışmasıdır. Coates bu çalışmasında filmler ve edebi eserleri derin bir karşılaştırmaya tutmaktadır (Coates, 2021). Bununla birlikte sinema tarihi içinde farkı dönemlerde çekilmiş filmlerin de karşılaştırmasını yapmaktadır. Bir başka süreli yayın Pompeu Fabra Üniversitesi'ne (UPF) bağlı İşitsel-Görsel Medya Estetik Araştırmaları Merkezi'nin (Center for Aesthetic Research on Audiovisual Media (CINEMA)) yayımladığı *Comparative Cinema* dergisidir. Dergi karşılaştırmalı sinemayla ilgili şu bilgileri vermektedir:

“Karşılaştırmalı Sinema, karşılaştırmalı bir metodoloji kullanarak (...) iki farklı nesne arasındaki bağlantı tarafından katalize edilen görüntülerle çalışmanın bir yolunu önermek için karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarıyla bağlantılı eleştirel gelenekleri canlandırır (...) Karşılaştırmalı film araştırması, bir görüntünün (aynı filmde, film tarihinden veya diğer alanlardan) montaj yoluyla ve gösterimde izleyici tarafından oluşturulan vizyon aracılığıyla diğer görüntülere (aynı filmde, film tarihinden veya diğer alanlardan) ima ettiği ve bizi düşünmeye yönlendirdiği yolları analiz eder” (Comparative Cinema, 2024).

İlgili dergi karşılaştırmayı yalnızca filmler arası akademik bilgiyi zenginleştiren bir yöntem olarak sınırlandırmamıştır. Tek bir filmin içinde karşılaştırma yönteminin kullanılabileceği araştırmaları da bu kapsam içine almaktadır. Her ne kadar karşılaştırmalı film çalışmaları kurumsallaşmamış olsa da film çözümleme tarihine bakıldığında film araştırmacılarının en sıklıkla kullandığı yöntemlerden biridir karşılaştırma. Örneğin bir filmin auteur çözümlemesi yapılırken yönetmene ait özgün üslup vb.

nitelikleri ortaya çıkarabilmek için yönetmenin pek çok filmi arasında karşılaştırma yapılır. Özden'in auteur çözümleme için açıklamaları bu çerçevede kullanabilir. "Auterist yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır" (Özden, 2004: 127). Sinema kuramlarının yapılandırılmasında da kullanılan yöntemlerden biridir karşılaştırma. Erken dönem kuramcılardan Bela Balazs'ın sinemadaki yüzün, mimiklerin ve jestlerin özgünlüğünü ortaya koymak için yaptığı analiz tiyatroyla karşılaştırılarak yapılır. Sinemanın özgünlüğünü ortaya koymak için öne sürdüğü önermeler diğer sanat dallarıyla karşılaştırılarak kurulur. Öyle ki Balazs'ın *Görünen İnsan ya da Filmin Kültürü* çalışmasının başlıkları "sinema ve edebiyat", "film ve öykü", "izlenimcilik ve dışavurumculuk" gibi karşılaştırma yöntemini kullandığı ara başlıklara sahiptir (Balazs, 2013).

Film çözümleme yöntemi olarak karşılaştırma filmlerle başka filmlerin, film ve edebiyatın, film ve tiyatronun, film ve dijital oyunların birbirleriyle tema, konu, karakter, anlatı yapısı öğelerinin karşılaştırılması şeklinde yapılabilir. Karşılaştırmalı yöntemde çözümlemeci bir kuramdan, kavramdan, yaklaşımdan ya da anlatı yapısından yola çıkarak sistemli bir biçimde karşılaştırmasını yapar. Örneğin 2022'de yayımlanmış bir çalışma Yılmaz Güney'in *Umut* (1970) filmiyle İran'lı yönetmen Dariush Mehrjui'nin *İnek* (The Cow, Dariush Mehrjui, 1969) filmini Anthony Giddens'in kuramı çerçevesinde karşılaştırmaktadır. Yazar her iki filmin öyküsünü ve karakterlerini "yapı" ve "özne" olarak iki kategori ve alt başlıklarla karşılaştırmaktadır. Böylece yakın dönemlerde yapılmış iki filmin toplumsal yapıyı yansıtmadaki biçimindeki benzerlikler ve farklılıklar gösterilmiştir (Laleh, 2022: 217, 220-222). Bir başka çalışmada aynı kitaptan uyarlanmış iki film, anlatı yapısının bir unsuru olarak 'çerçeveleme' açısından birbiriyle

karşılaştırılır. Albert Camus'ün *Yabancı* (1942) romanının Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* (2001) ve Luchino Visconti'nin *Lo Straniero* (1967) filmlerinde nasıl temsil edildiği bu kapsamda analiz edilerek her iki yönetmenin yorum ve temsil farkları ortaya konulmaktadır (Akmeşe, 2019).

Karşılaştırmalı film çözümlemesinin bağlamlarından biri metinlerarasılıktır. Metinlerarasılık (intertextuality) temelde bir metnin anlamlandırılmasında başka metinlerle ilişki kurulmasını ifade etmektedir. Metnin içinde diğer metinlere yapılan göndermeler, imalar, benzerlikler, tekrarlar metnin diğer metinlerle diyalog kurmasına yol açar ve metnin açıklanması bu diyalogları saptayabilmek, bazen de doğrudan bu diyalogları kurmak yoluyla gerçekleştirilir. Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin'in dil ve edebiyat üzerine düşüncelerinden etkilenecek onun kuramsal bakış açısını metinlerarasılık bağlamında geliştirmiştir. Kristeva bu kapsamda metinlerarasılığı şöyle tarif etmektedir: "Her metin, alıntılardan oluşan bir mozaik olarak inşa edilir; her metin, başka bir metnin özümsemesi ve dönüştürülmesidir" (Kristeva'dan aktaran Alfaro, 1996: 277). Bu çerçevede bir filmin başka eserlerle karşılaştırılmasıyla filmin bu eserlerden nasıl etkilendiği ortaya çıkarılabilir. Metinlerarasılık özellikle filmin diğer eserlerle nasıl bir diyalog kurduğunu ortaya çıkarmak için önemlidir. Örneğin uyarlama filmlerin özgün eserlerle nasıl ilişkilendiğini anlamak için anlamlıdır. *Off Screen* dergisinin Eylül 2011 tarihli sayısı da karşılaştırmalı film çözümlemelerine ayrılmıştır ve dergide karşılaştırmalı film çözümlemesiyle ilgili metinlerarasılığı da ima eden açıklama yapılmıştır: "Karşılaştırmalı film analizi fikri, bir filmi başka bir nesneyle, genellikle başka bir filmle (...) ilişkilendirerek anlamaya çalışan bir yaklaşımdır veya film dünyasının dışından bir kavramdır" (Comparative Film Analysis, 2011). Karşılaştırmalı film çözümlemesi filmi kendi dünyasında çıkarır ve diğer eserlerle iletişime yönlendirir.

Böylece filmlerin çözümlenmesinde zengin bir yorumlama olasılığına yol açar.

Yuva ve Manisa Tarzanı

Bu bölümde *Yuva* (Emre Yeksan, 2018) ve *Ahmet Bedevi/Manisa Tarzanı* (Orhan Oğuz, 1994) filmi anlatı unsurları ve kahramanlık kuramı açısından karşılaştırmalı olarak çözümlenecektir. Yukarıdaki bölümlerde yapısalcılara göre anlatının öykü, olaylar, karakterler, söylemden; biçimcilere göre ise olaylar bütünü (fabl) ve olay örgüsünden (sujet) oluştuğu belirtilmiştir (Chatman, 2009: 17-18). Bu açıdan farklı dönemlerde yapılmış iki film öncelikle öykü, olaylar, karakterler ve anlatı biçimi açısından karşılaştırılacaktır.

1994 Tarihli *Manisa Tarzanı* filminde İstiklal madalyalı Ahmet Bedevi/Manisa Tarzanı (Talat Bulut), Kurtuluş Savaşı'ndan sonra Manisa'ya yerleşir. Manisa'nın ağaçlandırılması ve doğasının korunması için halkla, yerel yönetimle mücadele eder. Bir süre sonra halk tarafından da benimsenen ve Manisa Tarzanı olarak anılan Ahmet, yerel politikanın da bir aktörü olur. Jandarma tarafından gözaltına alınıp geri döndükten sonra kıyafetlerini çıkarıp, saç ve sakallarını uzatarak Spil Dağı'na yerleşir. Siyasetin ve sermayenin işbirliğiyle doğanın sömürüldüğüne tanık olunca kalp krizinden ölür. Film, Ahmet Bedevi'nin gerçek yaşamını anlatmaktadır ve sinemamızın ilk çevre aktivizmi filmlerinden biri olarak kabul edilebilir.

Yuva filminde ise Veysel (Kutay Sandıkçı) bilinmeyen bir sebepten ormanda babasından kalan bir bölgede yaşamayı seçmiş, yabanıl ya da hayvansı sezgi, iletişim ve beden diline sahip biridir. Ormana, ormandaki canlıların hayatına saygılı, uygarlığın yaşam biçiminden uzaktır. Bulunduğu yerden Veysel'i çıkarmak isterler. Veysel resmi otoriteyle mücadele ederken vurulur.

Farklı dönemlerde çekilen her iki filmde de filmin merkezi öyküsü doğayı korumak için resmi otoritelerle mücadele eden, bu mücadele sürecinde çeşitli şiddet biçimlerine maruz kalan karakterlere odaklanmaktadır. Her iki filmin öykü konuları bu açıdan birbiriyle benzemektedir. Ancak *Manisa Tarzanı*'nın öyküsü gerçek yaşamdan ilham alınmıştır. Bu açıdan *Manisa Tarzanı*, *Yuva* filminden farklı olarak biyografik bir film olarak da kabul edilebilir. Öykü açısından her iki filmin de benzer önermelere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Bir film öyküsünün önermesi "öykünün bir cümleyle ifade edilmiş halidir. Karakter ve olay örgüsünün en basit karışımıdır ve genellikle bir parça aksiyonu başlatan olayı, bir parça ana karakterin algısını ve bir parça öykünün neticesini barındırır" (Truby, 2018: 16). Bu açıdan her iki filmin öyküsüne uygun önerme şu şekilde yazılabilir: 'Doğayı korumak için resmi otoriteler ve yerel halkla mücadele eden kahraman çeşitli şiddetlerle karşılaşarak ölür'. Her iki öykünün de antagonistleri (karşıt güçler) resmi otoritelerdir. *Manisa Tarzanı*'nda Belediye Başkanı, yerel resmi otoriteler, güvenlik güçleri ana karakterin mücadele ettiği karşıt güçlerdir. *Yuva* filminde benzer şekilde yerel güvenlik güçleri karşıt güçlerdir. Her iki filmin temel çatışması doğanın yağmalanması ve doğaya verilen zarardır. Her iki öykü de benzer temalara sahiptir. Northrop Frye, *dianoia* kelime kökünden gelen tema kavramının hikâyenin ne anlam ifade ettiğine karşılık geldiğini, hikâyede vurgulanan ana fikir olduğunu belirtmektedir (Frye, 1990: 52-53). Bir öykünün teması alımlayıcıya verilmek istenen ahlaki, felsefi, zihinsel mesajlar bütünüdür. Bu bakımdan her iki öykünün doğanın korunması temasını işlediği söylenebilir. Her iki filmin olay örgüsü aşağıdaki tabloda verilmektedir:

YUVA	MANİSA TARZANI
Veysel doğada tek başına, yabani bir biçimde yaşar. Ormanda yaralı bir hayvanı büyük bir ağacın altındaki yuvaya götürür.	Ahmet Bedevi (Manisa Tarzanı) Kurtuluş Savaşı'ndan sonra gazi olarak Manisa'ya yerleşir.
Veysel yaşadığı ormanda ağaçların kesileceğini öğrenir.	Manisa Belediye'sinde bahçe sorumlusu olarak çalışmaya başlar. Köy okulunu ağaçlandırır.
Veysel ormanda yaralı bir kadın bulur ve onu aynı ağacın altında bulunan yuvaya götürür.	Köyün temiz su sıkıntısı vardır. Su yolunu açarak su problemini çözer.
Veysel'in kardeşi Hasan ormana gelerek Veysel'i bölgeyi terk etmesi için ikna etmeye çalışır.	Köyde benzin istasyonu yüzünden ağaçların kesileceğini öğrenir. Köy okulundan aniden hastalanan bir öğrenciyi ormandaki bir mağarada iyileştirir.
Veysel kaybolur. Hasan, Veysel'i bulmaya çalışırken yarananır. Ormanı kesmeye gelirler.	Benzin istasyonu sahipleri halkı kışkırtır. Belediye başkanı ve yetkililer Ahmet'in benzin istasyonuna karşı gelmesi, ağaçlandırma faaliyetleri, su getirmek gibi faaliyetlerinden dolayı göz altına alınmasına yol açarlar.
Ormanı kesmeye gelenler Veysel'in köpeğini vurur.	Ahmet köye geri döndüğünde ormanda yaptığı taştan evde, saçlarını ve sakallarını uzatarak, yalın ayak bir biçimde herkesten uzakta yaşar. Boynunda tohum çantasıyla dolaşır. Halk Ahmet'in ermiş, şifacı olduğuna dair söylenti yayar.
Hasan yaralı köpeği acı çekmemesi için öldürür.	Ahmet, yıllar sonra köye yol yapımı için ağaçların kesimini önlemeye gelir. Öğrenciler ve halk Ahmet'e destek verir. Basına konu olur.
Hasan, Veysel'in yaralıları götürdüğü yuvaya gider.	Ahmet, yeni gelen valinin kendi fidanlık bölgesine fabrika yapacağını öğrenir. Valiyle tartışır. Bir gece valinin evine gerek onu ağaç dallarıyla bağlar.
Hasan gittiği yuvada düş ve gerçek arasında kalır. Burası etkileyici bir mağaradır. Veysel'in sesiyle uykusundan uyanır ve küçük bir oğlan çocuğuyla karşılaşır.	Ahmet yeni kurulan politik bir partinin üyesi olur. Parti seçimlerde iktidara gelince en büyük destekçinin benzin istasyonu sahibi olduğu ortaya çıkar.
Hasan yuvadan çıkar ve silahlı bir güvenlik görevlisi tarafından öldürülür. Anlaşılır ki Veysel de daha önce aynı grup tarafından öldürülmüştür.	Ahmet bir gece rüyasında cadının ormanı yaktığını görür. Uyandığında ağaçların için kesildiğini hisseder. Ve ölür.

Yukarıdaki tabloda görülebileceği gibi iki filmin olay örgüsü birbirinden farklı olmasına rağmen, her iki filmde de doğa şifa veren bir güç olarak gösterilmiştir. Öte yandan her iki filmde ana karakterlerin rüyaları olmuş ya da olacak olanı çağrıştıran metafizik, sezgisel bir araçtır. Ancak anlatı yapısı

açısından *Yuva*'nın uzun planlarla, küçük bir oyuncu kadrosuyla, az diyaloglarla olayları anlattığı görülmektedir. Oysa *Manisa Tarzanı* klasik anlatı yapısına uygun olarak neden-sonuç ilişkilerinin gösterildiği, geniş oyuncu kadrolu ve diyaloglu anlatıma dayalıdır. Hatırlayalım "klasik naratif yapının mantığı, önce karakterleri, sonra da olay ve eylemleri sunmaya uygundur. Bu mantık, anlatımı açık kıldığı gibi, duygu ve heyecan yaratımına da hizmet eder" (Başol, 2010: 198). *Manisa Tarzanı*'nda olaylar ve karakterler açık bir biçimde izleyiciye gösterilir ve hiçbir eylemin nedeni ya da karakterlerin hiçbir davranışı izleyicinin zihninde belirsizliğe neden olacak şekilde kurulmaz. Oysa *Yuva* filminde belirsizlikler hakimdir. Örneğin Veysel'in neden doğaya kaçtığı bilinmemektedir. İzleyici sahnelerde olayların nedenlerinden çok olayların duygusal ve psikolojik süreçlerine şahit olur. Bu bakımdan her iki filmin anlatı yapısı birbirinden farklıdır.

Her iki filmi ana karakterlerinin yapılanması açısından değerlendirmek de mümkündür. Çünkü her iki filmin de ana karakterleri benzer bir amaç uğruna ölmüştür. Her iki filmdeki ana karakteri eko-kahraman yaklaşımıyla karşılaştırabilir miyiz? Böyle bir yaklaşımda anlatılarda kahramanların yapılanmasıyla ilgili kuramlardan faydalanmak mümkündür.

Joseph Campbell'in mitolojiden yola çıkarak oluşturduğu kahramanlık kuramı, filmlerdeki kahramanların oluşturulmasında önemli bir kaynak olmuştur. Buna göre 'kahraman' karşılaştığı bir sorun nedeniyle sıradan dünyasından çıkmak zorunda kalan, çıktığı yolculuk boyunca dostlarla, düşmanlarla, sorunlarla karşılaşan ve yolculuğunun sonunda hem kendisini yolculuğa çıkaran sorunu çözmüş hem de kişisel dünyasında dönüşüm yaşamış kişidir. Bu modelde içsel dönüşüm tüm sorunların çözümünden daha önemli bir olgu olarak vurgulanır. Campbell şöyle özetlemektedir: "Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp doğaüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler: burada masalsı güçlerle karşılaşır ve

kesin bir zafer kazanılır: kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner” (Campbell, 2010: 42). Kahramanın dış dünyada yaşadığı her engel onu içsel dönüşümüne hazırlar. Peki Campbell’ın kahraman olma modeline göre eko-kahramanı nasıl tanımlayabiliriz? Böyle bir tanımlama girişiminde kelimenin ilk anlamından hareket etmek bir başlangıç olabilir. İlk olarak 19. Yüz yılda Ernst Haeckel tarafından kullanılan ekoloji kelimesi Yunanca hane, ev anlamına gelen “oikos” kelimesiyle bilim anlamına gelen “logos” kelimelerinin birleşmesinden oluşmuştur. Buradan içinde yaşadığımız doğal dünyanın bilimi anlamı çıkar. Bugün insani bilimlerde ve toplumsal bilimlerde ekoloji kelimesi bu anlamın ötesine geçerek, insan dışı doğanın ve kültürün birbiriyle ilişkiselliğine dikkat çeken ve bu çerçevede kültürün doğayı sömürgeleştirmesinin eleştirisine dayanan her türlü kuramsal bilgiyi ve toplumsal hareketliliği açıklamada kullanılan bir harita kavramdır. Bu çerçevede eko-kahraman, ilk olarak doğanın sömürgeleştirilmesi sorunu karşısında aktif rol oynayan, bu sorunun çözülmesinde mücadele eden kişidir. Ve kapsamı oldukça genişletebilir. Tim Poland’ın *A Relative to All That is: The Eco-Hero in Western American Literature* (1991) makalesi Amerikan edebiyatında eko-kahramanların izini sürer ve eko-kahramanla ilgili şu bilgiyi verir: “Başarılı bir kahraman(...)toplumdan ayrı ve toplumun üstünde duran, ego merkezli, izole kişilik değildir. Kahramanın kendi çıkarı çözülür ve ego merkezli benlik yok edilir(...) Bu tür bir kendi, bütünlükte yer alır (...) ilişkiseldir” (Poland,1991:195-196). Poland; bütünlükte, ego merkezliliğin aşılmasında, ilişkisellikte ve uyumlu olmada ekozofik bir yan bulur. Ve buradan yola çıkarak eko-kahramanı, ilişkiseli, bütüncü, ego merkezci olmayan bir karakter olarak yorumlar. Ona göre bir eko-kahraman her şeyden önce ontolojik olarak ekolojik bir bilince sahiptir. Poland, eko-kahramanla ilgili şunları ifade eder: “Campbell’ın kahramanını, onun yolculuğu ve eylemleri

aracılığıyla kendi çıkarlarının ötesine geçen ve toplumuna bir iyilik sunan bir kavram olarak alırsak ve bu kavramı ekozofik bir dünya görüşü tarafından üretilen ve ekosentrik Ben’de somutlaşan ekozofik anlamıyla birleştirecek, çevre kahramanının (eko-kahramanın) gereksinim duyduğu niteliklere ulaşırız” (Poland,1991:197). Buradan eko-kahramanla ilgili iki temel çıkarım yapılabilir. İlki kendi çıkarlarının ötesine geçerek topluma iyilik sunma, ikincisi, yukarıdaki iki eğilimi ekomerkezci ve ekozofik yaklaşımla birleştirme. Bununla birlikte ekosinema çalışmaları kapsamında ekosinemanın ne olduğuyla ilgili yapılan açıklamalar da eko-kahramanın tanımlanmasında yol gösterici olabilir. Örneğin Maricondi, ekosinemanın ekolojik bilinç yükseltici, eko farkındalıkları çoğaltan filmler tanımlamasına ek olarak ekosinemayı eko aktivizmi teşvik eden filmler olarak da tanımlar (Maricondi, 2010:45). Bu bağlamda eko kahramanı ekolojik aktivizmi yönlendiren karakterler olarak da düşünmek mümkündür. Bu çerçevede *Manisa Tarzanı* ve *Yuva* filmlerinin kahramanlarını eko-kahraman olarak tanımlamak mümkün müdür, ve birbirleriyle karşılaştırıldığında hangi bulgulara ulaşırız?

Manisa Tarzanı’nın ilk sahnelerinde Ahmet’ in göğsüne taktığı İstiklal madalyasına dikkat çekilir. Ancak Ahmet, iş bulmak için belediye başkanıyla görüşmeye giderken kendisine tavsiye edildiği gibi gazi madalyasını göstermek yerine, göğsünden alıp ceketinin iç cebine saklar. Bu sahne izleyiciye Ahmet’in mütevaziliğini ve ilişkilerinde kendisi için bir ayrıcalık talep etmeyen kişiliğini gösterir. Bu özellikler düşünüldüğünde, Poland’ın vurguladığı kahramanın kendini toplum içinde eritmesi, kendisini toplum üzerinde görmemesi ve ego merkezci olmaması Ahmet’in karakteristik özellikleri olarak vurgulanmıştır. Ancak eko-kahramandan bahsedebilmek; ekolojik sistemin korunması için aktif bir mücadele içine girmek, ekolojik sorunlara karşı dönüştürücü eylemlerde bulunmaktır. Bu açıdan film süresince Ahmet, bulunduğu bölgeden yol

gececeği için bölgenin ormansızlaştırılmasına karşı mücadele eder. Cebinde tohumlarla dolaşarak, her boş araziye bu tohumları diken Ahmet, halkın su ihtiyacının giderilmesi için su kaynağını açar, hasta bir öğrencinin tedavi edilmesine yardım eder, yaralı hayvanları tedavi eder, bölgeyi ağaçlandırır. Ormanda yaşamasına rağmen toplumla iç içe olan, onların sevgisini kazanmış bir karakterdir Ahmet. *Yuva* filminde ise Veysel yabanıl bir varoluş içinde, toplumdan uzakta yaşar. Veysel'i filmin ilk sahnelerinde doğayla tamamen bütünleşmiş, hayvansı güdülerini yitirmemiş, hayvansı sesler çıkararak bölgedeki hayvanlarla iletişim kuran bir karakter olarak izleriz. Ahmet gibi, Veysel de yaralı hayvanları ve ormana terkedilmiş bir kadını tedavi eder, ağaçların kesilmesine direnir, onları korumak ve yaşamını doğada sürdürebilmek için can güvenliğini tehlikeye atmaktan çekinmez ve sonunda vurularak öldürülür. Her iki filmde baş karakterler doğayla bütünleşme sevgisiyle doludur. Bu bütünleşme sevgisi toprak, yağmur, hayvan, ağaçla iç içe olma şeklinde temsil edilir. Her iki karakter için doğa şifa kaynağıdır. Hem kendi yaralarını hem de başka canlıları sağaltmak için mağaralara sığınır. Her iki karakter doğanın içinde doğayı sömürmeden yaşarlar ve yaşamları doğayı yok etmek isteyen güçlerce tehdit edildiğinde bozulur. Her iki karakter ekozofik bir dünya görüşüne sahiptir ve benmerkezci tutum yerine ekomerkezci bir tutum benimserler. Her iki karakterin macerası doğal dünyanın tehdit edilmesine karşı gösterdikleri mücadeleyle başlar. Her iki karakterin çatıştığı güçler resmi kurumlar ve resmi kurumlarla işbirliği yapan sivillerdir. Bu resmi kurumların arkasında sermaye merkezli şirketler ya da kişiler bulunmaktadır. Her iki karakter filmin sonunda uğruna mücadele ettikleri için kendilerini şekilde feda etmiştir. Ahmet, ağaçlarının kesildiğini ve doğal dünyanın talan edildiğine tanık olunca kalp krizi geçirip ölür. Veysel ise yaşadığı arazideki ağaçların kesilmesini önlemek için araziden çıkmaya direnince öldürülür. Bu ortak özellikler, eko-

kahraman tanımlamalarına uymakla birlikte her iki filmin baş karakterinin eko-kahraman olduğunu söylemek pek mümkün değildir.

Yukarıda yer alan açıklamalar doğrultusunda Ahmet, hem film dünyası içindeki diğer karakterleri hem de izleyicileri eko aktivizme teşvik ettiği için, içinde yaşadığı toplumsal ve doğal dünyayla iyi iletişim kurarak, toplumun ihtiyaçlarının giderilmesinde ve doğanın sürdürülebilirliğinde rol oynadığı için, kendisini toplum ve doğal dünya yararına feda edebildiği için ve kendi egosunu, kendi benini yok edebildiği için bir eko-kahraman olarak adlandırılabilir.

Veysel ise doğayla bütünleşme arzusunun baskın olduğu bir karakter olarak temsil edilmiştir.

Veysel'in karşıt güçlerle mücadelesinde ve kendini feda edişinde kendi dünyasını, 'yuvasını' korumak niyeti vardır. 'Yuva' ekolojideki 'oikos'u yankılar. Veysel'in yuvasını koruması eko aktivizmi içerir. Ancak toplumdan yalıtık, insan ilişkilerinden kaçan Veysel, kendi yuvasını korumak amacındadır. Elbette metaforik olarak bakıldığında, Veysel'in yuvası orman olduğu için bunun simgesel düzeyde anlamı olduğunu söylemek mümkündür. Ancak eko-kahramanın en önemli özelliği, çevresini ekolojik aktivizme teşvik etmesidir ve çevresindekilerin ekolojik bilincinin arttırılmasına katkısıdır. Veysel'in insanlardan kopuk bir yaşamı olması hatta insan ilişkilerinden kaçınması bu dönüştürücü etkiyi yok etmektedir. Dolayısıyla Veysel karakteri eko-kahraman tanımını yeterince karşılamamaktadır. Bununla birlikte her iki karakterin öyküsü Campbell'in kuramındaki kahramanın serüveninde yer alan büyük bir dönüşüm, bir çeşit olgunlaşma, erginleşme geçirerek olağan dünyalarına geri dönüş modelinden farklı gerçekleşir.

Bütün bu bulgular her iki filmin benzer temalara sahip olmasına rağmen anlatı yapısı, karakterlerin kurulumu açısından farklılıklar içerdiğini göstermektedir.

Kaynakça

- Akmeşe, Z. (2019). Adaptation of the Novel The Stranger: A Comparative Framing Analysis of the Films Lo Straniero and Yazgı. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences* (57), 1-23.
- Alfaro, M. J. (1996). Intertextuality Origins and Development of the Concept. *Atlantis*, 18(1/2), 268-285.
- Başol, Ö. (2010). *Senaryo Kitabı Senaryo Yazım Teknikleri ve Film Örnekleri*. İstanbul: Pana Film.
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan Ya Da Sinema Kültürü*. (Çev., O. Kasap) İstanbul, Ankara: Say Yay.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev., S. Gürses) İstanbul: Kabalcı Yay.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev., Ö. Yaren) Ankara: De Ki.
- Coates, P. (2021). *Comparative Cinema Late and Last Things in Literature and Film*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Comparative Cinema*. (2024). RACO: 11.2024 tarihinde <https://raco.cat/index.php/Comparativecinema/about> adresinden alındı
- Comparative Film Analysis*. (2011). 11. 2024 tarihinde Off Screen: https://offscreen.com/issues/view/comparative_film_analysis adresinden alındı
- Frye, N. (1990). *Anatomy of Criticism*. Oxfordshire: Princeton University Press.
- Griffiths, D. (2017). The Comparative Method and The History of Modern Humanities. *History of the Humanities*, 2(2), 473-505.
- Karşılaştırma*. (2024). 11.2024 tarihinde Türk Dil Kurumu: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

- Kefeli, E. (2006). Karşılaştırmalı Edebiyat: Tanım, Yöntem ve İncelemeler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4(8), 331-350.
- Laleh, N. (2022). Comparative Analysis Between the Cinema of Yılmaz Güney and Dariush Mehrjui A Contextual Analysis of two Films: Hope and The Cow. *Sinefilozofi, Özel Sayı(4)*, 211-223.
- Maricondi, P. W. (2010). Shifting Paradigms From Environmentalist Films to Ecocinema. P. W. Maricondi içinde, *Framing the World Under the Sign of Nature Explorations in Ecocriticism* (s. 43-62). Charlottesville and London: University of Virginia Press.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yay.
- Platon. (2010). *Devlet*. (Çev., S. Eyüboğlu & M. A. Cımcöz) İstanbul: Türkiye Ş Bankası Kültür Yay.
- Poland, T. (1991). "A Relative to All That Is": The Eco-Hero in Western American Literature. *Western American Literature*, 26(3), 195-208.
- Ragin, C. (2014). *The Comparative Method: Moving Beyond Qualitative and Quantitative Strategies*. Berkeley: University of California Press.
- Truby, J. (2018). *Senaryo Anatomisi*. (Çev., F. Uncu) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Vigour, C. (2011). Comparison, a Founding Approach in the Social Sciences. C. Cardoso, & J. B. Ouédraogo içinde, *Readings in methodology : African Perspectives, Codesria* (s. 215-246). Codesria.
- Wölfflin, H. (2020). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev., A. Cemal) İstanbul: Hayal Perest Yay.

Ekolojik Bir Çözümleme Olarak Yuva

18. ve 19. Yüzyıl çağımızın kültürel dinamiklerini belirleyen bilimsel ve teknolojik gelişimin pek çok disipline gerçekleştirildiği dönemlerdir. Bu dönem aynı zamanda bütün bu teknolojik gelişimin doğa üzerindeki etkisine dair gözlemlerin de yapıldığı ilk dönemdir. İnsan ve insan dışı canlıların birbirlerini nasıl dönüştürdüğü ilk defa 1896'da Ernst Haeckel tarafından 'ekoloji' adı altında incelenmeye başlanmıştır.

"Bireyi kitleyle ilişkilendirme kaygısı, Haeckel'in Comte ve Marx okumalarında yankı buluyordu. Ekoloji, Linnaeus'un 'doğal ekonomi' (natural economy) terimini ('Worster 1985) oikonomia'dan oikologia'ya – yani evin yönetiminden evin incelenmesine – kaydırarak dönüştürdü; bu değişim türleri birer kaynak olmaktan çıkarıp ortak bir alanın paydaşlarına dönüştürdü. Haeckel'in bilimi, sosyalist inançlarını yansıtıyordu (...) Türlerin doğum, ölüm ve göç verilerini karşılaştırarak organizmaların yerel formlarını genişleyen halkalar halinde – organizmadan popülasyona, oradan topluluğa – yeniden ürettiklerini gördü. Bu çevrelerin her seviyesi, yani 'ortamlar', karmaşık ve birbirine bağlı ağlar yaratıyordu. İstatistiksel modeller kullanarak gıda ve enerji arasındaki akış ve değişim örüntülerini izledi; bu örüntüler, bir ekosistemin taşıma kapasitesinin işaretleriydi. Bu şekilde ekoloji, Linnaeus'un taksonomisini özümsemi, Darwinci evrimi nicel hale getirdi ve Mendel genetiğini devrimleştirdi; böylece halk arasında konuşulan, demokratik bir bilime dönüştü" (Howarth, 1996: 72-73).

Ekoloji birkaç on yıl öncesine kadar doğa bilimleriyle birlikte anılırken, ekolojinin insani bilimlerden ayrı düşünülmesinin bizzat disiplinin doğasına aykırı olduğu düşüncesiyle birlikte insani ve sosyal bilimlerin de bir kolu olmuştur.

Kültürel eserlerin çözümlemelerinde kullanılan yaklaşımlar, kuramlar toplumsal ve kültürel değişimler çerçevesinde gelişim göstermektedir. Diğer bir ifadeyle çözümlemeye kaynak olan yaklaşımlar ve kuramlar sabit

değildir ve hem kendi içinde değişim gösterir hem de araştırma nesneleri yeni çözümleme yaklaşımlarını ve kuramlarını gerektirebilir. Ekoeleştiri (ecocriticism) son birkaç on yıl içerisinde ilk olarak edebiyat çalışmalarında başlayan ve ilerleyen zamanlarda diğer kültürel eserlerin çözümlemesinde de kullanılan bir yaklaşımdır. Ekoeleştiri 20. yüz yılın ikinci yarısından sonra kurumsallaşmaya başlasa da 18. ve 19. yüzyılda William Wordsworth'un *Prelüd*'ü (1850), Henry David Thoreau'nun *Walden*'ı (1854), Ralph Waldo Emerson'ın *Nature* (1836) gibi eserleri felsefe, şiir, gündelik yaşam ve doğa arasında bağlantılar kurarak bu yaklaşımın öncü metinleri olmuşlardır. Benzer şekilde Jean-Jacques Rousseau'nun *İnsanlar Arasındaki Eşitsizliğin Kaynağı Üzerine* (1755) metni de doğa durumundaki insan ve uygarlığın insan üzerindeki etkilerini anlatması açısından bu disiplinin öncü felsefi metinlerinden sayılabilir.

Ekoeleştiri bir yaklaşım olarak ilk kez William Rueckert'in 1978'de yayınlanan *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* çalışmasında geçmektedir. Rueckert makalesinin girişinde "eko poetika" yapma amacında olduğunu belirtir. Bunu iki biçimde uygulayacağını ifade eder: ekolojiye ait kavramları edebiyat araştırmalarında kullanmak ve "edebiyatın ekolojisi" üzerine tartışmak (Rueckert, 1996: 106-107). Yazar, şiirin depolanmış bir enerji olarak okuyuculara ve onların diğer ilişkilerine yayılarak ekosistemsel akış halinde olduğunu, günümüzde ekosistemlerin tahrip edilmesinin Shakespeare'in trajedileriyle ortak bir yanı olduğunu belirtir:

"Bugünlerde ekolojistlerden biyosferde insanlar hakkında aldığımız görüş, Yunan veya Shakespeare'ci görüşler kadar saf ve klasik bir trajiktir: kısmi bilgide veya genellikle tam bir cehalet içinde (ekoloji ve trajedinin temel önermesi, insanların eylemlerinin gerçek sonuçlarını doğru bir şekilde anlamadan veya cehalet içinde hareket ederek trajik sonuçları hızlandırmalarıdır), doğa yasalarını ihlal ediyoruz ve biyosferden gelen intikam, tanrılar tarafından insanlara uygulanan her şeyden daha korkunç olacaktır" (Rueckert, 1996: 113).

Rueckert, edebiyat eleştirisini ekolojik bilincin yükseltilmesini amaçlayan bir yerde konumlandırır. William Howarth da ekoeleştiriyle ilgili şunları söylemektedir: “Ekoeleştiri, hümanist ideolojiyi yeniden yönlendirmeyi amaçlar; doğa bilimlerini reddetmez, aksine onların fikirlerini sürdürülebilir yorumlar üretmek için kullanır” (Howarth,1996: 78). Ekoeleştiri doğa bilimleriyle insani bilimleri kesiştiren multidisipliner bir çalışma alanıdır. Yaklaşımın adı konularak gelişiminden neredeyse yarım yüz yıl geçmesine rağmen doğa bilimleriyle ve diğer disiplinlerle olan yakın ilişkisi nedeniyle gelişmeye, güncellenmeye devam etmektedir. Oppermann şöyle ifade etmektedir:

“Ekoeleştirel yaklaşım, sanat ile yaşam, insan ile doğa arasındaki ikiliği aşmayı hedefleyen ve bunlar arasındaki karşılıklı bağlantılar ilkesine göre işleyen bir yaklaşımdır. Hem edebiyatı hem de ekolojiyi yeniden anlamaya yönelik etik ve estetik bir zemin kurmak, bu yaklaşımın ardındaki amaçtır. Bu bağlamda, ekoeleştiri; edebi, bilimsel, ekolojik ve felsefi bakış açılarını özgün bir biçimde birleştiren bir sentez sunar” (Oppermann, 1999: 38).

Ekoeleştiri, eserlerin çözümlemesinde ekosistemin bir parçası olarak insanların ekolojik sorumluluklarını, ahlaki ve felsefi konumlanışını çözümlemenin bir parçası haline getirir. Ekoeleştiri bir eserin ekolojik bağlantılarını ve ilettiği görünür/örtük mesajlarını açığa çıkarmak yoluyla ekolojik bilincin ve ekolojik ahlakın geliştirilmesine katkı sunmaktadır. Bu açıdan çözümleyici de eser sahibi kadar ekolojik bir aracı haline gelir. Ancak eserin sanatsal ve estetik kimliğini ekolojik niyetlere feda etmeden bunu yapmalıdır. Diğer bir ifadeyle ekoeleştiri ekolojik bir determinizme düşmeden eserin ekolojik bağlantılarını açığa çıkarmalıdır. Greg Garrard ekoeleştiriye “en geniş tanımıyla insanla insandışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat ‘insan’ kavramının eleştirel bir incelemesidir” şeklinde tanımlamaktadır (Garrard,

2020: 17). Bu bakımdan öncelikle edebiyat alanında kullanılan ekoeleştirici daha sonra film çözümlemelerinde de uygulanmaya başlamıştır. Yaşadığımız çağın en önemli kültürel ürünlerinden biri olan filmlerin ekolojik bağlantılarını, hareketli imajlara dayalı anlatıların ekolojik yönelimlerini açığa çıkarmak gittikçe önem kazanmaktadır.

Sinema çalışmalarında ekoeleştirmenin gelişmesi insan dışı doğanın filmlerde temsiliyle ilgili yapılan araştırmalara kadar uzanmaktadır. Ekosinema çalışmalarının kurucu metinlerinden *Ecocinema Theory and Practice* kitabı, bu konudaki ilk çalışmaları şu şekilde sıralamaktadır: “Jhan Hochman’ın *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel and Theory* (1998); Gregg Mitman’ın *Reel Nature: America’s Romance with Wildlife on Film* (1999); Derek Bousé’un *Wildlife Films* (2000); David Ingram’ın *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (2000); and Scott MacDonald’ın *The Garden in the Machine: A Field Guide to Independent Films about Place* (2001)” (Rust & Monani, 2013: 4). Adrian Ivakhiv, sinema çalışmaları içinde ekoeleştirmenin gelişimini Cheryll Glotfelty’nin edebiyatta ekoeleştirmenin gelişimini açıklarken kullandığı üç aşamaya referansla açıklar. Buna göre ilk aşama eserlerde doğanın nasıl temsil edildiğinin araştırılmasıdır. İkinci aşama doğa literatürünü ortaya çıkaran çalışmalardır. Üçüncü aşama ise teorileştirme aşamasıdır (Ivakhiv, 2012: 144). Bu bakımdan yukarıda anılan ilk eserlerin ekoeleştirmenin ilk ve ikinci dönemlerini yansıttığını söylemek mümkündür (Ivakhiv, 2012: 144-145). Günümüzde ekosinema çalışmalarının teori üreten döneminde olduğumuzu söylemek mümkündür. Bu konudaki en önemli çalışmalardan biri Adrian Ivakhiv’in sinemanın üç ekolojisi kuramıdır. Ivakhiv, bu kuramında Henri Bergson, Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Félix Guattari gibi filozofların düşüncelerindeki kavramları kullanarak eko-felsefi sinema tartışması yürütür. Ancak özellikle Félix Guattari’nin üç ekoloji (maddi ekolojiler, zihinsel ekolojiler, toplumsal ekolojiler) görüşünü sinema ontolojisiyle ilgili

fikirlerini açıklamak için kullanır. Sinema ekosistemlerinin bu üç ekolojiyi doğrudan yansıtan canlıbiçimci (biomorphic), yer/yüzey/mekanbiçimci (geomorphic), insanbiçimci (anthropomorphic), hareketbiçimci /hayvanbiçimci (animamorphic) bir ontolojiye sahip olduğunu tartışır (Ivakhiv, 2013).

Sinema çalışmaları içinde ekoeleştirir, ekosinema kavramıyla yakından ilişkilidir. 'Ekosinema' kavramı sektör içinden ilk kez Scott Macdonald'ın *Toward an Eco-Cinema* (2004) makalesinde kullanılmıştır. Yazar *Ecocinema Theory and Practice* (2013) adlı kitapta bu makaleyi gözden geçirerek, ilk makaledeki düşünceleri zenginleştirerek *The Ecocinema Experience* ismiyle yayımlamıştır. Bu makalenin daha ilk bölümlerinde sinemanın insan dışı dünyayla ilişkisi şu sözlerle vurgulanmaktadır:

"Çoğu selüloit sinema hayranı bunun farkında olmasa da, film şeridi en azından bir düzeyde, modern yaşam ile doğal dünyanın nasıl iç içe geçmiş olduğunu kapsar: Görüntüyü görünür kılan ışığa duyarlı gümüş tuzları, ince bir jelatin tabakasına askılanmıştır; bu jelatinin temel bileşenlerinden biri kollajendir. Kollajen, hayvan kemiklerinin ve dokularının kaynatılmasıyla elde edilir. Emülsiyonun yerleştirildiği taban olan selüloid ise selülozdan yapılır. Yani, ekranda gördüğümüz "yaşam" aslında geleneksel sinemanın mekanik/kimyasal aygıtı içinde bitki ve hayvan yaşamının yeniden canlandırılmış bir halidir" (Macdonald, 2013:18).

Anlaşılabileceği gibi bir anlatı olarak filmlerde insan dışı doğanın kuruluşu ve filmin, insan ve insan dışı doğayı nasıl yapılandığı dışında, geleneksel filmin maddi mevcudiyeti de doğaya yaslanmaktadır. Buna rağmen sürdürülebilir film yapım çalışmalarına kadar endüstrinin doğaya etkisi çalışma konusu edilmemiştir. Ancak ekosinema çalışmalarıyla birlikte sürdürülebilir film araştırmaları ve uygulamaları gelişmeye başlamıştır. Ivakhiv'in belirttiği gibi,

“Filmleri ekokritik bir bakış açısıyla düşünmek, yalnızca filmlerdeki doğa temsillerini ya da insan-doğa ilişkilerini incelemekle sınırlı değildir; aynı zamanda film medyasının kendisini de incelemeyi gerektirir. Bu, filmlerin üretim, dağıtım ve tüketim süreçlerini ve bu yaşam döngüsünün her aşamasında ortaya çıkan yan ürünleri de kapsar” (Ivakhiv, 2012: 145).

Macdonald, çağımızda tüketim kültürünün yayılmasıyla doğa alanlarının gittikçe daraldığını, dijitalleşmenin de diğer ürünler gibi imajların hızlıca tüketildiği bir kültüre yol açtığını ifade eder (Macdonald, 2013:18-19). Ancak yazara göre her şeyin hızlıca tüketildiği ve doğal olanın hızlıca kaybolduğu böylesi bir kültürde bazı filmler bir çeşit sinema deneyi yapmaktadır. Bu tür filmlerde kurguyla hızlanan ve yan unsur olarak pastoral bir güzellik olarak temsil edilen doğa yerine doğanın kendi ritmini ve doğayı ana unsur olarak gösterme eğilimleri vardır. Buradan yola çıkarak Macdonald şöyle söylemektedir:

“Ben bu filmleri ve benzer diğer eserleri, “ekosinema”nın örnekleri olarak değerlendiriyorum. Çünkü her biri izleyicilere, sabır ve farkındalık gibi bilinç biçimlerini modelleyen sinemasal bir deneyim aracılığıyla doğayı sunar—ki bu bilinç biçimleri, doğal çevreye derin bir takdir ve sürekli bir bağlılık geliştirmek açısından kritik önemdedir. Bu filmler ve videolar, ticari medyanın ve özellikle reklamcılığın histerik yaklaşımının tam tersidir. Reklamcılık, dakikada maksimum sayıda görüntü tüketimini modelleyerek sınırsız ürün tüketimini ve bu ürünlerin üretildiği çevrenin ölçsüz sömürsünü özendirir. Benim görüşüme göre, ekosinema'nın temel görevi, çevreci mesajlar içeren ama geleneksel Hollywood anlatımına (yani tüketime dayalı biçimlere) ya da klasik belgesel formlarına başvuran filmler üretmek değildir (her ne kadar belgeseller çevresel konulara dikkat çekebilse de). Ekosinema'nın asıl görevi, geleneksel medya izleme biçimlerine alternatif sunan yeni film deneyimleri yaratmak ve bu sayede daha çevreci bir bilinç yapısını beslemektir” (Macdonald, 2013: 19-20)

Macdonald'ın ilgili makalesini ekoeleştirinin bir örneği olarak da yorumlamak mümkündür. Çünkü yazarın

ekosinemayı tanımlamak için kullandığı önermeler, örnek olarak seçtiği filmlerin ana akım filmlerden farklılıklarının tespit edilmesiyle ve onların insan dışı doğayı nasıl temsil ettiğinin çözümlenmesiyle temellendirilmektedir.

Ekoeleştiri film çözümlemelerinde filmlerin ekolojik anlamlarını ortaya çıkarmayı araştıran bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda, film çözümlemelerinde kullanılan diğer eleştirel yaklaşımlarda (feminist, ideolojik, politik) olduğu gibi farklı kuramlardan ve disiplinlerden yararlanılır. Doğa bilimlerinin çeşitli disiplinleri ve felsefe, ahlak, din, tarih, siyaset bilimi, sosyoloji, hayvan çalışmaları, sanat, ekofeminizm, toplumsal ekoloji, derin ekoloji, türcülük, iletişim çalışmaları filmlerin çözümlemelerinde kullanılmaktadır. Westling şöyle söyler: “Ekoeleştiri yeni kılan (...), insanın diğer yaşam formlarıyla ilişkisi, yeryüzünün tarihi, canlı sistemlerdeki denge ve bozulmalar gibi konuları ele alan bilimlerle örtük bir uyum içinde olmasıdır” (Westling, 2012: 75). Ekoeleştiri film merkezli olabileceği gibi izleyici alımlama çalışmalarında, sürdürülebilir film yapıcılığında da kullanılabilir. İzleyici alımlama çalışmaları ya da sürdürülebilir film kapsamında yapılan ekoeleştiri farklı yöntemlerden yararlanabilir. Örneğin sürdürülebilir film kapsamında yapılan bir çalışma, film yapım sürecinde doğaya salınan karbon miktarını heaplayarak filmin karbon ayak izini ortaya çıkarabilir.

Film merkezli ekoeleştirel çözümleme insan dışı doğanın film anlatısında nasıl temsil edildiği, filmde ekolojik sorunların tartışılıp tartışılmadığı, filmin ekolojik mesaj verip vermediği, ekolojik mesajların sosyolojik, politik, ekonomik ve felsefi bağlantıları, film karakterlerinin insan dışı doğayla ilişkisi, filmin ekolojik bilinci ve farkındalığı yükseltip yükseltmediği vb. sorularını tartışır. Bu tartışmalar çoğunlukla insan merkezliliğin, türcülüğün, doğa sömürsünün eleştirisiyle birlikte ele alınmaktadır.

Ekoleştiril film çözümlemesi tüm film türlerine, kurmaca ve kurmaca dışı filmlere (belgesel-avangard) yapılabileceği gibi konusunu doğrudan ekolojiden almayan filmlere de ekoleştiril çözümleme yapılabilir.

Yuva

Yuva (Emre Yeksan, 2018) filmde açıklanmayan bir sebepten toplumsal yaşamdan uzaklaşmış Veysel'in (Kutay Sandıkçı) ormandaki yaşamını, ormanda ağaçların kesilmemesi için ormanı terketmemesini, güvenlik güçlerine karşı pasif direnişini ve erkek kardeşiyle birlikte öldürülmesini anlatmaktadır. Filmin ekoleştiril çözümlemesi yapılırken 'yuva' ekolojisiyle ilintili bir tema olarak kabul edilmiş ve bu temanın ekolojik bağlantıları açıklanmıştır.

Filmin ismi canlı yaşamının en temel gereksinimini, filmin konusu ve olay örgüsündeki doğa dünyasıyla, ormanla, insan dışı yaşamla birleştirerek izleyiciyi, Veysel'in mücadelesini evrensel bir mücadele olarak düşünmeye çağırmaktadır. Yukarıda ifade edildiği gibi ekoloji kelimesi Antik Yunan'da oikos'tan (hane, ev) türetilmiş bir kelimedir ve filmin ismiyle, oikos arasında doğrudan bir ilişki kurmak mümkündür. Ama aynı zamanda *yuva*, filmde yaralı canlıların türleri farketmeksizin şifalandığı büyük bir ağacın altındaki gizli bir yerdir. Filmin yönetmeni bir söyleşisinde filmde yuvanın çeşitli mekanlarda temsil edilmekle birlikte mekansal sınırları aşarak daha derin bir anlamı çağrıştırdığını açıklamaktadır.

“ Yuva (...) filmin ismi olması noktasında beni ikna eden tarafı bütün bunlardan bağımsız olarak ilk anda bir hayvanı işaret ediyor olması. Biz yuvayı insan için de kullanıyoruz. İnsana dair bir yuvadan bahsederken bile, bizim yuvamız, yuvam gibi bir şekilde kullandığımızda bile, içsel bir şekilde hayvanlığımızı fark ettiren bir kavram olduğunu düşünüyorum. Çünkü evrimsel kökenlerimizde mağaraların, onun öncesinde ağaç tepelerinin, kovuklarının yuva oluşu var, aslında tam da hayvanlıktan gelen şekliyle bir mekânla

ilişki kurma biçimimizi tanımlıyor. Modern bir mekânsallığı değil de, varoluşumuza içkin bir mekânla ilişki kurma biçimini tanımlıyor. Bu yüzden de Yuva ismini en çok hayvanlığı çağırıldığı için tercih ettim diyebilirim aslında” (Olcan & Oğuz, 2019).

Yuvanın yönetmenin zihninde insan ve hayvanın ortak ihtiyaçlarını hatırlatması yoluyla insan-hayvan karşıtlığını aşındırarak kökensel benzerliği çağrıştırması önemlidir. Çünkü bu doğrudan ekoeleştirinin en önemli tartışma konusu olan insan merkeziliğin aşındırılmasına yönelik bir teşebbüstür. Filmde de Veysel’in varoluşu ‘insan’ın hayvansal kökenine vurgu yapacak biçimde kurulmuştur. Veysel’in yabani doğası, insanın kültürel yapılanmasından önceki varoluşunu gösterir. Veysel hayvanların seslerini taklit ederek onlarla iletişim kurar, köpeğiyle birlikte dereye yıkanır, yalnızca yaşamını sürdürmek için gereksinim duyduğu ihtiyaçlar içindedir. J.J.Rousseau, *İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı* kitabının birinci bölümünde doğa durumundaki insandan bahsederken öncelikle bir “hayvan” gördüğünü söyler. Ve onun durumunu şöyle tarif eder:

“Açlığını ilk meşe ağacında ve susuzluğunu önüne çıkan ilk dereye giderirken, yatağını ona yiyecek sağlayan ağacın altında kurarken, bununla birlikte tüm ihtiyaçlarını karşılamış olarak görürüz (...) Orman içinde dağınık yaşayan insan, hayvanların davranışlarını taklit eder ve böylece onların içgüdülerini bile benimser; her vahşi hayvan tek bir içgüdüyle donatılmışken, kendine özgü bir tane içgüdü olmayan insan, hepsini kendine tahsis eder ve hayvanların aralarında paylaştıkları farklı yiyeceklerin çoğundan faydalanır. Bu sonuçla varlığını diğerlerinden çok daha kolay biçimde sürdürür” (Rousseau, 2003:31).

Veysel de ormanın içindeki küçük kulübesinde Rousseau’nun yüz yıllar önce doğada yaşamını sürdüren hayvan-insana dair varsayımlarındaki yaşama benzer bir yaşam sürdürmektedir. Veysel’in ormana neden yerleştiğine dair

filimde bir açıklama bulunmamasına rağmen, ölümü göze alacak şekilde ormanı terk etmemesi orayı ‘yuva’ olarak anlamlandırdığını düşündürmektedir. Eko-edebiyatın ilk örneklerinden *Walden* (1854), yazarı Henry David Thoreau’nun ormandaki yaşamıyla ilgili deneyimlerini aktarmaktadır. Burada yazar ormana uygarlığın ‘değerlerinden’ uzaklaşarak, sade ama yaşamın hakikatini öğrenmek için geldiğini belirtir (Thoreau, 2007: 95-115). Filmin ilerleyen sahneleri Veysel’in Rousseau’nun doğa durumundaki insanı gibi olmaktan keyif aldığı, ormanın sağaltıcı güçleri nedeniyle ormanı ‘yuva’ olarak benimsediği dolayısıyla kendi yaşamının hakikatini orada bulduğu için ormanda yaşadığını çıkarabiliriz. Ancak Veysel Rousseau’nun tarif ettiği insan gibi yalıtılmış değildir ya da Henry David Thoreau gibi ihtiyaçlarını doğadan temin etmez. Sınırlı ihtiyaçlarını karşılamak için zaman zaman kendisini ziyaret eden biri vardır. Dolayısıyla Veysel’in durumu yalın doğa durumu insanından ayrıdır. Filmin yönetmeni de teknoloji ve uygarlık tarafından biçimlendirilmiş bir türün yeniden köklerine dönmesinin nasıl olacağı sorusunu karakteri ve öyküyü kurarken sıklıkla düşündüğünü ifade etmektedir (Yeksan & Sandıkçı, 2019). Filmin karakterinin arada kalmışlık ile yapılandırılması önemlidir. Çünkü insanın ‘kültürel bir yapılanma’ olması, doğadan ve köklerinden kopuşu ve yeniden kökleriyle temas kurması ekolojik insani bilimlerin, ekofelsefenin en önemli sorularından biridir. İnsanmerkezciliğin eleştirisi böyle bir düşünmeyle ortaya çıkar. Post-hümanizm araştırmaları insanmerkezci eleştirinin en önemli kuramsal temellerini sağlar. Bu alanın önemli düşünürlerinden Rosi Braidotti şöyle söylemektedir:

“İnsan normatif bir sözleşmedir ve bu durum onun içsel olarak olumsuz değil, sadece dışlama ve ayrımcılık pratikleri açısından son derece düzenleyici ve bu yüzden de araçsal hale getirir. İnsan normu, normallik, olağan oluş ve normatif oluş demektir (...) İnsan, ‘insan

tabiatına' ilişkin toplumsal sözleşme halini almış tarihsel bir inşadır" (Braidotti, 2014: 37).

'İnsan' tasarlanmış, kurgusal bir yapılanma olarak insan-dışı doğanın 'efendisi' olarak kodlanmış, böylece hem hayvan hem de doğa üzerinde tahakküm kurmasının rasyonel temelleri oluşturulmuştur. İşte, Veysel'in doğadaki durumu izleyiciyi bu tasarlanmış, kodlanmış, icat edilmiş 'insan'a dair düşünmeye teşvik etmektedir. Bu noktada 'yuva' ekolojik mücadelenin meteforu olarak da tekrar düşünülebilir. Orman insanın kökensel yuvası olarak karşımıza çıkar. Bu kökensel yuva yalnızca Veysel'in değil, ormandaki diğer canlıların da yuvasıdır. Filmde bu kökensel yuva, açıklanmayan bir sebepten yapılaşma tehdidi altındadır. Güvenlik görevlileri tarafından tellerle çevrilir ve bölgedeki ağaçlar kesilmek üzere kırmızı renkle işaretlenir. Yönetmen, filmin çekildiği İğneada longoz ormanlarının filmin çekildiği dönemde nükleer enerji santralı projesi nedeniyle tehdit altında olduğunu belirtmiştir (Yeksan & Sandıkçı, 2019). Ekolojik haklar konusunda mücadele eden sivil toplum örgütleri santral yapımının bölgenin ekosistemini geri dönüşü olmayan bir felakete sürüklediğini ifade etmektedir (İğneada'da Yapılması Planlanan Nükleer Santral Neleri Yok Edecek?, 2018). Dolayısıyla film evrenindeki ekolojik mücadele izleyiciye gerçekte sürmekte olan bir tehdit hakkında kurmaca bir görüş sunmaktadır.

Orman (yuva) hikayenin geçtiği mekansal bir unsur olmaktan öte filmin ana karakterlerinden biridir ki bu Scott Macdonald'ın bir önceki bölümde ekosinemayı açıklarken kullandığı bir özelliktir. Orman, pastoral bir estetik öge değildir filmde. Orman, yaşamın başladığı, geliştiği, uğruna mücadele edilecek ikincil bedendir. Filmin bazı sahnelerinde de ormanın (doğanın) ve Veysel'in bedeninin üst üste bindirilmiş çekimleri ve zincirleme geçişler yer almaktadır. Bu üst üste çekimler hem ikincil beden yorumunu temellendirmektedir hem de insan ve insan-dışı doğanın birlikte oluşunu çağrıştırmaktadır. Filmin

ekolojik eleştirisini yapan Cerrahoğlu, bu tekniklerin “filmin ekolojik algısını” güçlendirdiğini ifade etmektedir (Cerrahoğlu, 2021: 507). Bir başka sahnede de Veysel’in erkek kardeşi Hasan’ın (Eray Cezayirlioğlu) rüyasında Veysel’in bir kadınla cinsel ilişki yaşarken kadının yavaş yavaş sarmaşıklerle kaplandığı ve Veysel’in cinsel birleşmeyi onunla sürdürdüğü gösterilmektedir. Farklı sahnelerde Veysel ve ormanın birleşmeyi-bütünleşmeyi çağrıştıracak şekilde gösterilmesi, filmin tekrarlayan bir motifi olan insanın kökensele varoluşuyla bütünleşme ihtiyacını hatırlatmaktadır.

Filmde tekrarlayan bir başka motif yine ‘yuva’yla ilintilidir. Ancak bu kez gerçek dışı, mistik bir anlatı kullanılmıştır. Filmin başında Veysel, ormanda yaralı bulunduğu bir ceylanı, filmin ilerleyen sahnelerinde yaralı bir kadını ormanın içindeki bir ağacın altındaki oyukta (yuva) şifa bulmaları için bırakır. Filmin son perdesinde ise Veysel’in kardeşi Hasan (Eray Cezayirlioğlu) yaralanmıştır ve oyukta iyileşen kadın tarafından oyukta götürülür. Burada içi balıklarla dolu bir su kaynağı bulunmaktadır. Hasan uykuya dalar ve uykusunda küçük bir oğlan çocuğu görür. Oyuktan çıktığında iyileşmiştir. Ağacın altındaki bu oyuk şifa vermektedir. Ağacın şifa vermesi motifi, pek çok kültürün modernite öncesi (insan ve doğa dışı dünyanın hiyerarşik biçimde ayrılmadığı dönemler) dönemlerde ağaca yüklediği anlamlardan yalnızca biridir. Türk toplulukları da, özellikle şamanist Türk toplulukları da ağaca büyük değerler yüklemiştir. Örneğin Altay efsanelerinde Dünya Dağının on ikinci katına kadar yükselen ve altındaki oyukta can suyu olan bir ‘hayat ağacı’ bulunmaktadır. “Bu hayat suyunun pek çok işlevi vardır. Bazı masallara göre yalnızca ölüleri veya hastaları iyileştirdiği; bazı efsanelerde ise ihtiyaçlara gençlik verdiği anlaşılmaktadır. Yakut destanlarındaki hayat suyunun da Er Sogotoh’a yeni ve sonsuz bir güç kazandırdığı görülür” (Büyükcan Sayılır, 2021: 190). Ağaca yüklenen bu mistik anlam filmde de benzer biçimde gösterilmektedir. İnançların,

düşüncelere ve davranışlara yön verdiği düşünüldüğünde, böylesi inançların doğayla ilişkiyi düzenleyen ve ekolojik ahlakın oluşturulmasına katkı sağlayan bir yönü olduğunu söylemek mümkündür. Modernite öncesi bütün topluluklarda benzer inançlar insan-dışı doğanın tahrip edilmesinin önüne geçmiş; insan ve insan-dışı doğa arasındaki ilişkiyi olumlu anlamda şekillendirmiştir.

Veysel, uzun bir süre bölgeyi terketmeyerek ormanın kıyımını durdurmuştur. Ancak yasal güçler bölgede yaşayan diğer köylüleri ve ormanda yaşayan Veysel'i zor kullanarak çıkartma kararı almıştır. Veysel'in kardeşi Hasan (Eray Cezayirlioğlu) abisini ikna etmek için ormana gelmiştir. Veysel, bir süre direndikten sonra ikna olmuş gibi görünür ancak kulübeden ve ormandan ayrılacakları gün ortadan kaybolur. Buarada güvenlik güçleri militer biçimde ormana girer. 'Yuva'ya saldırılmaktadır. Bu saldırıda önce Veysel'in köpeği vurulur. Sonra Hasan öldürülür. Filmin son sahnesinde Veysel'in de Hasan'dan önce öldürüldüğü anlaşılır. Yuvanın bileşenleri tek tek yok edilir. Anlaşılmaktadır ki sıra ormanın yok edilmesindedir. Bu nedenle filmin ikinci yarısını kültürün doğayı işgal etmesi ve insan-insan dışı doğa ilişkisini koparması olarak yorumlamak mümkündür. Veysel ve orman doğa dünyasını temsil ederken, güvenlik güçleri insan merkezci kültür dünyasını temsil etmektedir.

Kaynakça

- Büyükcan Sayılır, Ş. (2021). Türklerin Ağaç ile Mitolojik ve Tarihi Bağları Üzerine Bir Değerlendirme. *Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 3(6), 187-198.
- Braidotti, R. (2014). *İnsan Sonrası*. (Çev.,Ö. Karakaş) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Cerrahoğlu, Z. (2021). Doğaya Dönüş Temasının Ekolojik Karşılıkları: Koca Dünya (2016) Ve Yuva (2018) Filmleriyle İnsan-Doğa İlişkisi Üzerine Düşünmek. *Sinefilozofi Dergisi*(Özel Sayı (3)), 491-514.
- Garrard, G. (2020). *Ekoleştirir Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. (Çev., E. Genç) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Howarth, W. (1996). Some Principles of Ecocriticism. C. Glotfelty, & H. Fromm içinde, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (s. 69-92). Athens and London: University of Georgia Press.
- Ivakhiv, A. (2012). Teaching Ecocriticism and Cinema. G. Garrard içinde, *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies* (s. 144-156). New York: Palgrave Macmillan.
- Ivakhiv, A. J. (2013). *Ecologies of The Moving Image Cinema, Affect, Nature*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- İğneada'da Yapılması Planlanan Nükleer Santral Neleri Yok Edecek? (2018). Bianet Bağımsız İletişim ağı: 11. 2024 tarihinde <https://bianet.org/haber/igneada-da-yapilmasi-planlanan-nukleer-santral-neleri-yok-edecek-199819> adresinden alındı
- Macdonald, S. (2013). The Ecocinema Experience. S. Rust, S. Monani, & S. Cubitt içinde, *Ecocinema Theory and Practice* (s. 17-43). New York, London: Routledge.
- Olcan, A., & Oğuz, A. (2019). Emre Yeksan'la İkinci Filmi "Yuva" Üzerine Direniş, hayvan-oluş, yuvaya dönüş. 11. 2024

- tarhinde 1+1 Express: <https://birartibir.org/direnis-hayvan-olus-yuvaya-donus/> adresinden alındı
- Oppermann, S. (1999). Ecocriticism: Natural World in the Literary Viewfinder. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), 29-46.
- Rousseau, J. J. (2003). *İnsanlar Arasında Eşitsizliğin Kaynağı*. (Çev.,E. Ergün) Ankara: Yeryüzü Yayınevi.
- Rueckert, W. (1996). Literature and Ecology an Experiment in Ecocriticism. C. Glotfelty, & H. Fromm içinde, *The Ecocriticism Reader* (Cilt 9, s. 105-124). Athens and London: The University of Georgia Press.
- Rust, S., Monani, S., & Cubbit, S. (2013). *Ecocinema Theory and Practice*. New York, London: Routledge.
- Thoreau, H. D. (2007). *Doğal Yaşam ve Başkaldırı*. (Çev. S. Çiftçi) İstanbul: Kaknüs Yay.
- Westling, L. (2012). Literature and Ecology. G. Garrard içinde, *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies* (s. 75-90). New York: Palgrave Macmillan.
- Yeksan, E., & Sandıkçı, K. (2019). Emre Yeksan ve Kutay Sandıkçı İle Yuva. <https://www.youtube.com/watch?v=AQmIPB0nMws>. (E. Kolukisa, Röportaj Yapan) Sinemascope.tv.

KIŞ UYKUSU FİLMİ

Mizansen Çözümleme Olarak *Kış Uykusu*

Senaryo metninden yola çıkılarak oyuncu, mekân, kostüm, dekor ve sinematografik unsurlarla bir evren inşa etme sanatına film diyoruz. Film ister kurmaca bir öyküden ister gerçek bir olaydan yola çıkılarak çekilsin her zaman kendi evrenini kurar. Bu evren kendi gerçekliğine sıkıca bağlı kalır. Fantastik filmler, distopik filmler, bilim kurgu filmleri de dahil izleyicinin yaşadığı gerçeklikten ne kadar uzak olursa olsun filmlerin kendi evreninin gerçekliğine sadık kalması film anlatısının en önemli unsurudur (avangard, deneysel vb. filmler dışında). Chatman şöyle söylemektedir:

“Anlatı açıkça bir bütündür çünkü bir araya gelerek kendilerinden daha farklı bir bütün oluşturan öğelerden; olaylardan ve varlıklardan meydana gelir. Olaylar ve varlıklar tekil ve özerktirler ancak anlatı öğeleri ardışık bir bileşiktir. Dahası, anlatıdaki olaylar (şans eseri meydana gelmenin aksine) birbirleriyle ilgili ya da karşılıklı etkileşim halindedir (...) Öte yandan gerçek bir anlatıdaki olaylar Piaget’in deyimiyle ‘sahneye düzenlendikleri gibi çıkarlar’. Rastgele olaylardan meydana gelmiş bir yığının aksine, farkedilebilir bir düzen ortaya koyarlar” (Chatman, 2009: 19).

Film anlatısının farklı öğelerle (sinematografik öğeler, oyuncu, mekan, kostüm, dekor) ancak bütünleşik ve senaryodaki öykünün amaçlarına uygun olarak düzenlenmesi yoluyla film evreni oluşturulur. Bu farklı öğelerin kamera karşısında bir araya getirilmesine *mise-en-scène* (mizansen) denilmektedir. Fransızca olan bu kelime sahneye koyma anlamına gelmektedir ve tiyatro terminolojisinden alınmıştır. Ryan ve Lenos mizansenin şöyle açıklamaktadır “Görüntü çerçevesi içinde yer alan unsurların (karakterler, dekor, set, alan) düzenlemesi anlamına gelen, Fransızca bir tiyatro terimi” (Ryan & Lenos, 2014: 17). Kolker ise mizansenin “hem karakterleri tanımlayan hem de karakterler tarafından tanımlanan görsel

uzamın öğeleri ve yapısı” olduğunu belirtmektedir (Kolker, 2010: 19). Mizansenin oluşturulmasında sorumlu kişi yönetmendir.

Mizansen ister tek çekim olsun, ister sahne değişikliklerinden oluşan kesintisiz plan-sekans olsun ilgili film biriminin atmosferini sağlayan düzenlemedir. Filmin en küçük birimi ‘çekim’den itibaren mizansen, film evrenine ait tüm unsurlarla ilgili duygusal, psikolojik ya da bilişsel bilginin iletilmesini sağlar. Böylece izleyici filmin evrenine dahil olur, öyküyü takip eder, karakterlerle özdeşleşir, filmde anamlar çıkarır.

Fransız auteur yönetmen Robert Bresson’a göre mizansen “film biçiminin iki yanının eşsiz karakteriyle ilgilidir: kamrea açıları ve çekimin uzunluğu” (Kovacks, 2010: 234). Henderson da, mizansenin uzun çekimde kendini en iyi ortaya koyduğunu ifade etmektedir. Uzun çekim, mizansenin unsurlarını ve bu unsurların birbirleriyle ilişkisini, bu ilişkilerin o çekimde hangi amacı yerine getirmek için bulunduğunu en iyi gösteren birimdir. Şöyle ifade eder:

“[Mizansen] Bu terim orijinal olarak harfi harfine sahneye koyma anlamına gelen teatral bir terimdir. Bu açıkça imge sanatıdır- kendi kendileriyle ve birbirleriyle ilişki içinde düşünülen oyuncular, setler, arka planlar, ışık ve kamera hareketleridir. Kuşkusuz montajın tek tek imgelerinin mizansenini vardır ve mizansenini sergilerler. Aslına genel olarak imgenin gerçek işlenişi ve ifadesi (...) uzun çekimin (kurgulanmamış bir filmin, tüm bir sekansı oluşturabilen ya da oluşturamayabilen tek bir çekiminin) süresini gerektirir. Düşünülenin aksine yönetmene imgeyi başka bir imgeye geçmeden geliştirme ve değiştirme olanağını veren sadece uzun çekimdir” (Henderson, 2011: 276).

Henderson’ın açıklamasında montajın da imge yaratması açısından mizansenin unsurlarına dahil edildiği görülmektedir. O halde mizansenin en genel tanımı olan sahneye koyma bir

evren yaratırken, imgeler, düşünceler, fikirler, duygular kurar ve atmosfer inşa eder. Balazs, en sıradan hikayelere dayalı filmlerde bile yönetmenin tekil anlarda oluşturduğu atmosferin izleyiciyi filme bağladığını ifade eder (Balazs, 2013: 40).

Kolker, imge ve mizansen arasındaki ilişkiyi dünya sinema tarihinin çeşitli akımlarından ve yönetmenlerinden açıklarken mizansenin gücünü ortaya koymaktadır. Yaptığı analizde akımların özgün yanlarının mizansenin kuruluşunda olduğunu itiraz edilemeyecek şekilde tartışmaktadır. Örneğin İtalyan Yeni Gerçekçi filmlerin mizansen kuruluşunu şu sözlerle açıklamaktadır:

“Yeni-Gerçekçiliğin görsel öğeleri, akımı temsil eden filmlerin hepsinde hemen tanınabilir. Görüntülerin sert griliği, karakterlerin ıssız kent ya da kır sefilliğinin ortasında, harap olmuş apartmanlarda ya da ıssız kasaba merkezlerinde, bir duvarın yanında yürürken çerçevelenmesi, kameranın bir karaktere ve arka plana diyagonal konumlanması ya da kayması, bütün bunlar hemen karaktere yaklaşımın ve özel bir tutumun işaretini veren görsel kodlardır - bunlar başka her şeyden çok Yeni-Gerçekçiliğin işaretidir. Mizansenin (hem karakterleri tanımlayan hem de karakterlerce tanımlanan görsel uzanım öğeleri ve yapısı) kederli hali, karakterlerin kederini içerir ve kuşatır ama fazla yansıtmaz” (Kolker, 2010: 19)

Mizansenin çeşitli akımlar tarafından akımın kimliğini ortaya koyma özelliği, tür filmleri ve yönetmenler için de geçerlidir. Örneğin western türüne ait kodlar mizansenin unsurlarını da içine alır. Şerif, Amerikan yerlileri, kovboyar, Amerika’nın batısına ait geniş ve ıssız coğrafyalar, din adamı vb. ve onların kostümleri, hızlı odak kaydırmalar, keskin yakın plan çekimler. Bütün bu unsurlar göçmen topluluklardan oluşan bir ülkenin uluslaşma imgesini türü oluşturacak şekilde kurmaktadır. Elbette bütün bu unsurların böyle bir imge kurması film öykülerinde tekrarlayan çatışmalardan, karakter yapılanmalarından, öykü temalarından bağımsız değildir. Benzer biçimde bazı yönetmenlerin de kendilerine özgü

mizansenleri onları diğer yönetmenlerden farklılaştırarak sinema tarihinde önemli bir yer edinmelerini sağlamıştır. Örneğin Orson Welles'in diğer pek çok önemli yaratıcı unsurları kullanması dışında, derin odak kullanımı pek çok film kuramcısı ve araştırmacısı açısından onun ayırdedici bir özelliği olarak kabul edilmiştir. Sonraki bölümlerde açıklanacak auteur kuramı da yönetmenlerin ayırdedici mizansen kullanımıyla yakın ilişki içindedir.

Mizansen, bir filmin atmosferini oluşturarak filmin imgesinin, düşüncesinin, felsefesinin aktarılmasını sağlamaktadır. Mizansen çözümlemesi de filmlerde mizansene ait unsurların filmin yapılanmasında nasıl bir görev üstlendiğini ortaya çıkarır. Sinema eleştirisinin ilk örneklerinin filmin ontolojik özgünlüğünü ortaya koyması açısından mizansen eleştirisine dayandığını söylemek mümkündür. Film kuramları oluşturulurken de mizansen çözümlemesinden yararlanıldığını söylemek mümkündür. Örneğin klasik film kuramlarında biçimci ve gerçekçi olarak kuramların iki başlık altında toplanması mizansen unsurlarının kurulumuyla ilgilidir. Andre Bazin gerçekçi film kuramları içinde önemli bir film düşünürü olarak filmlerin stilistik biçiminin yönetmene bağlı olduğunu ifade eder. Kovacs, Bazin için şunları söylemektedir: "Film yönetmenlerinin adlarını belirli stilistik eğilimlerle ilişkilendiren ve yönetmenleri sadece öykü anlatımının teknik çözümlerini bulan kişiler olarak değil, olası stilistik ve anlatısal çözümler arasında tercih yapan özerk sanatçılar olarak düşünen ilk kişiydi" (Kovacs, 2010: 231). Bu yaklaşım auteur film eleştirisinde yeniden alınacaktır. Ancak mizansenin kurulumunun nasıl olduğu ve nasıl bir etki bıraktığı sinema kuramlarının oluşturulmasında en temel düşüncelerden biridir. Elsaesser ve Buckland ise mizansen eleştirisinin 1950'lerde geliştiğini söylemektedirler (Elsaesser & Buckland, 2002: 82).

Mizansen film çözümlemesi biçimsel bir çözümlemedir. Kameranın, ışığın, dekorun, kostümün, oyuncunun oyununun

neden başka bir biçimde değil de filmde gösterildiği gibi yer aldığı üzerine tartışma yürütülür. Mizansenin filmin düşüncesini, felsefesini kurması olmasından ötürü mizansen film çözümlemesi, mizansenin unsurlarının filmin düşüncesiyle, felsefesiyle nasıl ilişkilendiğini de incelemektedir. Diğer bir ifadeyle sahneyi oluşturan tüm unsurların tespit edilmesinden daha derinlikli bir çözümleme biçimidir. Kabadayı, mizansen eleştirisinin “yönetmenin nedenler ve nasıllar arasındaki tercihlerinin nedensiz olmadığı düşüncesine” dayandığını söylemektedir (Kabadayı , 2013: 114).

Mizansen film çözümlemesi yapılırken tematik mizansen çözümlemesi yapılabilir. Bir filmde kurulan mizansenlerin belirli temaları nasıl yansıttığı ya da kurduğu incelenebilir. Elsaesser ve Buckland, Adrian Martin’e atıfla klasik mizansene dayalı filmlerdeki uslupsal değişimlerin dramatik ve tematik gelişmelerle bağlantılı olduğunu ifade eder (Elsaesser & Buckland, 2002: 83). O halde, film içinde yer alan bazı çekim ve sahnelerin filmin temasını yansıttığı düşüncesi (her zaman bazı sahneler diğer sahnelerle göre temayı ve öyküyü yansıtmak konusunda diğerlerine göre daha yoğun bir etkiye sahiptir) nedeniyle bu sahneleri tematik mizansen çözümlemesi yoluyla incelemek anlamlıdır. Mizansen film çözümlemesi filmin görsel dünyasını yapılandıran unsurları filmin düşüncesiyle ilişkilendirirken çeşitli sanat kuramlarından, sinema kuramlarından, sosyal bilimlerden ve insani bilimlerden yararlanabilir.

Tematik mizansen çözümlemesi filmin felsefesini ve temasını en iyi yanıtan mizansenleri çözümlerken mizansene ait unsurlarla, bu unsurların kuramsal ilişkilerini ortaya koymaya yönelir. Bu nedenle mizansen çözümlemesi çerçeve içinden yola çıkar, filmin genel atmosferiyle ilişkilendirir ve açıklayıcı kuramlarla bağlantılar kurar. Dolayısıyla tematik mizansen çözümlemesi mizansendeki biçimsel kodlar ve tasarım öğeleriyle sınırlı değildir.

Kış Uykusu

Kış Uykusu (Nuri Bilge Ceylan, 2014) Anadolu'nun turistik bir ilçesinde (Kapadokya) otel işleten emekli tiyatro oyuncusu Aydın'ın (Haluk Bilginer) kendinden genç eşi Nihal (Melisa Sözen), kardeşi Necla (Demet Akbağ) ve kentin orta sınıf yerleşimcileri ve alt sınıf kiracılarıyla yaşadığı sınıfsal, kültürel, duygusal çatışmalarla yüklü ilişkilerini anlatmaktadır. Film iç ve dış mekanlarda, günün farklı saatlerinde geçen sahneler içermektedir. Bu bakımdan hem Kapadokya'nın doğal coğrafi yapısının özgünlüğünü hem de farklı sınıfların yaşam alanlarını görebileceğimiz çekimler yer almaktadır. Doğal ışık düzenlemelerinin yanında estetik olarak çekimin ve sahnenin içeriğine uygun olarak oluşturulmuş ışıklandırma kullanılmıştır. Karakterler kendi sınıfsal ve kültürel kimliklerine uygun olarak giydirilmiştir.

Kış Uykusu'nda mizansenlerin, filmin farklı temalarını yansıttığı pek çok sahne bulunmaktadır. Her bir sahnedeki duygu, düşünce en iyi şekilde yansıtılacak şekilde kurulmuştur. Pek çok sahnenin sahneye konma süreci oyuncuların bedenlerinin, konuşma tonlamalarının, bakışlarının, ortamın düzenlenişinin senaryodaki anlamı yansıtması açısından defalarca çekilmiş, yönetmen mizansenin bileşenlerini oluşturan en ufak bir ayrıntıyla dikkatlice ilgilenmiştir. Filmin çekim sürecini anlatan *Uzun Sürmüş Bir Kış* (Nuri Bilge Ceylan, Özlem Erol, 2016) yönetmenin mizansenleri kurarken nasıl çalıştığını anlatmaktadır. Belgesel, filmdeki tek bir sahnenin onlarca tekrar çekimin sonucu olduğunu ve yönetmenin en iyi mizansenini kuruncaya kadar çekimleri tekrar ettiğini, oyuncuları yeni yöntemlerle oynattığını göstermektedir. Hidayet karakterini canlandıran oyuncu Ayberk Pekcan bir sahnenin sekiz, on farklı versiyonunun çekildiğini, sahne çekilirken yönetmenin sahnede yeni bir duyguyu çıkarmak için yeni bir oyunculuk talep ettiğini belirtmiştir. Benzer şekilde Necla karakterini canlandıran Demet Akbağ da yönetmenin mizansen kurarken kullandığı yöntemin

farklı olduğunu ve bu yöntemin kendisini okul yıllarında gibi hissettirdiğini belirtmiştir (Ceylan & Erol, 2016) .

Kış Uykusu çok katmanlı felsefi sorgulamalar yapmaya imkan veren bir filmidir. Farklı sınıflardan ve kültürel kimliklerden gelen farklı insanların birbirleriyle karşılaşması izleyiciyi hem toplum içindeki insanın varoluşunu yapılandıran unsurlar üzerine düşünmeye hem de insanın kendi yalnızlığında duygusal, entelektüel, psikolojik ihtiyaçları ve beklentileriyle başa çıkma halleri üzerine soru sormaya teşvik etmektedir. Sahne mizansenlerinde gösterilenler insanın varoluşuyla ilgili bastırılan ve gizlenen yoğunlukları ortaya çıkarmayı amaçlar sanki. Bülent Diken vd. şöyle söylemektedir.

“Tüm o kar, buz ve rüzgârla çerçevelenen görkemli sahnelerine rağmen, *Kış Uykusu* aslında ateş üzerine çarpıcı bir çalışmadır. Filmde, tüm ahlak, tüm toplumsallık ve tüm ekonomi, affetmeyen bir ateş gösterisi içinde yok olmaya mahkûmdur (...) *Kış Uykusu*’nda da tıpkı Çehov’un öyküsünde olduğu gibi, odak noktası bir ilişkinin nasıl yanıp kül olduğudur ve karakterlerin nasıl dibe vurduğu anlatılır. Gerçekten de, filmin başarısı, buzun altındaki volkanik patlamaları, yani karın altındaki ateşi ortaya koyma becerisinde yatar” (Diken, Gilloch, & Hammond, 2022: 117).

Filmin tematik mizansen çözümlemesi yapılırken filmde geçen olaylar, karakterler, karakterlerin birbirleriyle ilişkileri ve diyalogları düşünülerek bazı temalar belirlenmiştir. Film çok katmanlı ve felsefi bir yapıya sahip olduğu için birden fazla temayı içermektedir. Sınıf çatışması, aydın elitizmi, mikro iktidar ilişkileri, yalnızlık, kıskançlık, yabancılaşma, aydın düşmanlığı. Ancak burada filmin tematik çözümlemesi yapılırken sadece yalnızlık teması seçilmiştir ve Aydın karakteri yoluyla bu duygunun sahnelerde nasıl yansıtıldığına odaklanılmıştır. Analizde yalnızlık temasının seçilmesinin bir diğer nedeni de yönetmenin ilk filmlerinden itibaren çeşitli biçimlerde bu temaya sıklıkla yer vermesidir. Akbulut, şöyle açıklamaktadır:

“Ceylan’ın filmleri, taşradan kente uzanır, ama bu süreçte topluluktan (biraz zorlama olarak, belki buna cemaat denebilir) bireye geçiş yapılır. Onun ilk filmlerindeki cemaat tarzı yaşamın yerini (ki Ceylan bu yaşamı, her ne kadar yalınlaştırsa, kalabalıktan, gürültüden uzaklaştırsa da), Uzak’ta yalnız bireyler alır. Gerçekte bu geçiş, ‘yalnız’ topluluklardan, yalnız bireylere geçiş anlamına da gelir” (Akbulut, 2005: 33-34)

Çeşitli dönemlerde herkesin deneyimlediği yalnızlık, felsefi anlamda ontolojik, epistemolojik ve etik başlıkları altında sınıflandırılan, farklı türleri olan psikolojik ve duygusal bir olgudur (Doğan & Tüzer, 2024: 147). Filmdeki ana karakterlerin, yalnızlığın farklı türlerini deneyimlediği ve bu duyguyla mücadele ettikleri gösterilmektedir. Özellikle Aydın hem entelektüel hem de duygusal bir yalnızlık içindeyken (ontolojik, epistemolojik, etik), Aydın’ın kız kardeşi Necla ve eşi Nihal ise duygusal ve kültürel/ sosyal bir yalnızlık (ontolojik) içindedir. Filmin tüm iç mekan çekimlerinde kullanılan loş ve sarı ışıklandırma kayalara oyulmuş bölge evlerinin doğal iç görünümüyle birleştirildiğinden, izleyici yalnızlık ve melankoli duygusunu filmin genelinde hissetmektedir.

Filmin ilk sahnesinde uzak genel plandan Kapadokya’nın bozkırlarında, kış rüzgarları eserken Aydın’ın tekli çekimi gösterilir. Bu filmin ilk sahnesidir ve film ilerledikçe açığa çıkacak Aydın’ın yalnızlığıyla ilgili bilgi vermektedir. Bozkırların sarısı, konik, gri tepelikler ve sislerin içinde, genel planda neredeyse ufak, siyah bir leke gibi beyaz saçları ve siyah paltosuyla Aydın görülür. Yönetmenin Romantizm akımından bir tablo gibi mizansenini düzenlediği, hiçbir konuşmaya yer vermeyerek yalnızca renkler ve çekim ölçeği yoluyla melankolik bir atmosfer yaratarak yalnızlığı hissetmemizi sağladığı söylenebilir. Eugenio Borgna’nın da belirttiği gibi “Yalnızlık olmadan melankoli olmaz” (Borgna, 2014: 57). Bu çekim, filmin genelinde Aydın’ın çeşitli biçimlerde hissettiği yalnızlık halinin bir özeti gibidir. İlerleyen sahnelerde hem entelektüel hem de

duygusal olarak Aydın'ın yalnızlığını yansıtan mizansenlere yer verilmektedir.

Aydın, tiyatrodan emekli olmuş, babasının kendisine bıraktığı oteli işletmek için Kapadokya'ya genç eşi Nihal'le birlikte geri dönmüştür. Anlaşılmaktadır ki Aydın'ın Nihal'le ilişkisi iyi değildir, üstelik Nihal'in ilgisini çekmek, sevgisini kazanmak için her teşebbüsü de boşa çıkmaktadır. Bu nedenle Aydın, duygusal bir yalnızlık içindedir. Bir sahnede Aydın, yerel gazetede yazdığı bir yazıya karşılık okuyucularından yardım talep eden bir mektubu Nihal ve arkadaşıyla paylaşır. Bu sahne iç mekanda geçmektedir. Aydın, arkadaşıyla çalışma odasında otururken yardım işleriyle uğraşması nedeniyle Nihal'i de davet eder. Aydın, mektubu hem Nihal'le iletişim kurmak hem de eşine saygı duyulan biri olduğunu göstermek için bir fırsat olarak değerlendirir. Aydın, mektubun bıraktığı etkiyi Nihal ve arkadaşında görmek, Nihal'in kendisini desteklemek istediğini görmek ister. Ancak Nihal'in bel ve omuz plan çekimleri yüzünde eşine beslediği ve bastırdığı şüpheyi karışık bir küçümsemeyi göstermektedir. Aydın bu sohbette yalnız bırakılmıştır. Bu sahnenin çekim süreci *Uzun Sürmüş Bir Kış* belgeselinde de yer almaktadır. Belgeselde yönetmen, Aydın'ın mektubu okuduktan sonra Nihal'de ve arkadaşında destek görme isteğini cümlelerdeki tonlamalardan, bakışlar ve mimiklerden yansıtmak için ayrıntılı bir biçimde oyuncuya tarif eder. Birden fazla çekim gerçekleştirilir (Ceylan & Erol, 2016). Balazs "Sinemada sözcükler bir dayanak noktası oluşturmazlar. Her şeyi artık, refakatçi ve biçim ya da ifadeden ibaret olmayan, aksine içeriği tek başına oluşturan mimiklerden anlarız" demektedir (Balazs, 2013: 35). Belgeselde, yönetmenin de mizansenini oluştururken benzer bir hassasiyette olduğunu görürüz. Yönetmen her bir oyuncudan en doğal hallerini açığa çıkarmalarını ister. Buna karşılık bu sahnede de yer aldığı gibi filmin genelinde mimiklere ve jestlere eşlik eden uzun ve edebi diyaloglar bulunmaktadır. Bu hem filmdeki karakterlerin

entelektüel kimliklerini yansıtmaları açısından hem de filmin atmosferini oluşturmaları açısından yönetmen tarafından bilinçli olarak yapılandırılmıştır (Film yönetmenin diğer filmlerinde de sıkça yararlandığı Anton Çehov'un öykülerinden ilham alınmış ve yönetmen ve Ebru Ceylan tarafından senaryolaştırılmıştır) (Ceylan, Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine, 2014). Ama aynı zamanda özellikle ilgili sahnede eş tarafından onaylanmak isteyen ama bunu belli etmekten çekinen Aydın'ın aynı anda çok katmanlı ruhsal ve duygusal durumunu yapılandırmaya hizmet eder. Sahnede izleyici loş bir ışık altında, tiyatro afişleriyle kaplı duvarlarda, entelektüel birine ait olduğu düşüncesini kolaylıkla çıkarsayabileceğimiz bir çalışma odasında Aydın'ın sonuçsuz çabasını izler. Aydın'ın doğal oyuncululuğu, edebi diyaloglar, mekanın dekor ve ışığıyla birleştiğinde Aydın ve Nihal arasındaki gerilim ve iletişimsizlik daha fazla belirginleşir. Aydın'ın Nihal'e yaklaşma taleplerinin karşılık bulmamasından kaynaklanan yalnızlığı bir başka sahnede çok daha belirgin şekilde mizansende verilir.

Nihal, Aydın'ı evde hayır işleri için düzenlediği toplantıya katılmaması için uyarmıştır. Birkaç sahne sonra Aydın, Nihal'in odasına girer. Burası filmin genelinde kullanılan loş ışıkla aydınlatılmış bir odadır. Nihal çalışma masasındadır ve Aydın içeri girdiğinde sandalyesinde yarım şekilde Aydın'a döner. Aydın kapının hemen yanında ayakta durmaktadır. Bedensel konumlandırma Nihal'in Aydın'a karşı ilgisizliğine rağmen Aydın'ın Nihal'e ulaşma isteğini göstermektedir. Aydın, Nihal'in yardım kampanyasına bağış yapmak istediğini ifade ederek bu arzusunu sözleriyle dolaylı olarak ifade eder. Ancak Nihal, evin içinde birbirleriyle ilişkilendenmeden yaşama isteğini dile getirir. Diyaloglar yapılırken Aydın, kapı yanındaki koltuğun kolçağına oturur. Aydın adeta koltuğun kolçağında oturduğu gibi Nihal'in dünyasında onun tüm direncine rağmen en azından küçük bir yer de olsa bulunmak ister. Aydın, birkaç kez Nihal'in odasına girer çıkar ve her geri döndüğünde Nihal'in

kendisini anlamasını ister. İkili planlar çoğunlukla göğüs ve bel ölçekleriyle çekilmiştir. Sahnenin sonunda Nihal duygusal bir kriz geçir. Burada Aydın'ın yüzünde belli ettiği bir gülümseme vardır. Yine mimikler mizansenin önemli bir unsuru olarak yapılandırılmıştır. Aydın en azından Nihal'in öfkesini açığa çıkaracak bir iletişim kurduğu için mutlu olmuş gibidir. Bu sahne aslında Nihal'in kendi varoluşuna Aydın'ın ısrarlı kontrol ve müdahale etme girişimlerine verdiği bir tepkidir. Aydın, keyifli biçimde odadan çıkar. Nihal'in odasında köyün öğretmenini ve öğrencileriyle gördüğü bir fotoğraf yakın planla ekrana getirildikten sonra odaya tekrar gelerek Nihal'le sohbet eder. Kurgunun mizansenin bir unsuru olduğunu görürüz. Bu sahnede doğal ışıkla birlikte şömineden yansıyan ışık görülmekte, yanan ateşin sesi duyulmaktadır. Nihal'in Aydın'a hissettiklerini, bastırdıklarını aktarırken şömineden yansıyan ışık Nihal'in yüzüne sarı bir yansıma vermektedir. Nihal koltuğa yarı uzanır halde içindekileri aktarmaktadır. Bu sahnede şöminenin ışığı, ateşin sesi, diyaloglar ve Nihal'in yarı uzanmış bedeninden oluşan mizansen, Nihal ve Aydın'ın ilişkilerindeki duygularını açığa çıkaran bir psikoterapi seansı gibidir. Aydın şöyle söyler "Nihal sen bilmezsin ama çocukluğunu benim gibi elektriği bile olmayan bir köyde geçirmiş olanlar böyle küçük, güzel, rahat bir odada benim kötü bir insan olduğumu yüzüme haykıran karımın aslında bunu bana söyleyen sesiyle bile bana ne kadar büyük bir mutluluk, ne kadar büyük bir zevk tattırdığını çok iyi anlarlar". Bu sahnede de Aydın'ın ilişkisindeki duygusal yalnızlığı ve bu yalnızlığıyla mücadele etme biçimi gösterilmektedir.

Filmin son sahnelerinden biri, Aydın'ın ilişkisinde hissettiği yalnızlığı yansıtan bir mizansenle kurulmuştur. Aydın, Nihal'e İstanbul'a gideceğini söylemesine rağmen gidememiş, arkadaşında geceyi geçirmiş ve sabahında eve dönmüştür. Avludan içeri girer. Kar yağmaktadır ve üstünde siyah paltosuyla Nihal'in kendisini izlediği pencerenin altından yukarı

doğru yorgun bir bakışla bakmaktadır. Filmin ilk sahnelerinde görülen karlar altındaki yalnız adam son sahnede bel planla yeniden gösterilir. Üst çekimle Aydın'ın duygusal yorgunluğu ve fiziksel yorgunluğu gösterilir. Aydın hafifçe yukarı Nihal'e bakar, mahcup bir gülümseme vardır yüzünde. Bu aynı zamanda ilişkilerindeki duygusal konumlandırmayı da yansıtmaktadır. Nihal, Aydın'ın ulaşmak istediği ama kendine uzak bir yerdedir. Aydın, onunla ancak uzaktan ve ilişkilerindeki duygusal hiyerarşinin altında konumlanarak iletişim kurabilir. Nihal'in gözünden yapılan çekimlerle Aydın'ın bu konumu belirginleşir. Üst sesle Aydın'ın şu sözleri işitilir:

“Nihal, gitmedim, gidemedim. Artık yaşlandım mı, kafayı mı oynattım, yoksa başka bir adam mı oldum? Nasıl istersen öyle düşün. Bilemiyorum. Ama birkaç gündür içime yerleşen yeni adam gitmeme izin vermiyor. Ne olur sen de gitmemi isteme. Anladım ki artık beni İstanbul'a çağıran bir şey yok. Her yerde olduğu gibi orada da her şey yabancı bana. Bilmeni isterim ki senden başka yakınım yok. Seni her dakika her saniye özleyorum. Ama gururum el vermediği için hiçbir zaman söyleyemiyorum. Senden ayrılmanın benim için ne derece korkunç hatta olanaksız olduğunu çok iyi biliyorum. Tıpkı artık beni sevmediğini bildiğim gibi. Biliyorum eski günlere dönemeyiz. Gerek de yok buna. Beni bir uşağın gibi, bir kölen gibi yanına al. Ve hayatımıza senin istediğin gibi de olsa devam etmemize izin ver”.

Bu sözler aktarılırken Luciano Michelini'nin *Desolation* (ıssızlık, keder, yıkım) müziğinin melankolisi, Nihal'den Aydın'ın kederli yüzlerine yapılan yakın planlarla birlikte gösterilir. Eksiltmeyle Aydın'ın iç mekanda yakın plan görüntüleri çaresizliğini, yalnızlığını ve kederini yansıtır. Bu sahnede filmin genelinde rastlanmayan yakın planlar kullanılarak duygusal imgeler kurulmuştur. Bela Blazs, yakın çekim tekniğinin sözcüklerle anlatılamayacak kadar derin ve katmanlı ruh hallerini yansıtan mimikleri görmeye imkan

verdiği için, sinemanın lirizminin yakın çekimde bulunduğunu söyler (Balazs, 2013: 57-65). Ve şunu ekler:

“Yakın plan çekimde yüzdeki her bir kırışıklık önemli bir karakter ifadesine, bir kastaki hafifçe seğirmelerin her türlü, büyük içsel olaylara işaret eden şaşırtıcı bir dokunaklılığa dönüşür. Genellikle görkemli bir sahnenin son etkileyici görüntüsü olarak kullanılan bir yüzün yakın planı, dramının lirik bir özeti olmalıdır” (Balazs, 2013: 63).

Gerçekten de filmin son sahnelerinde kullanılan çerçeveler, yakın planlar ve renkler kendisini yorgun ve yalnız hisseden bir aydının ruhsal varoluşunu yansıtmaya hizmet eder. Nihal’e yapılan kesmeler ve Nihal’in tekli çekimleri de benzer bir biçimde Nihal’in kendi yalnızlığını gösterir. Oyuncuların mimikleri, bakışları ve yakın, omuz planları filmin yalnızlık temasını izleyiciye yoğun biçimde hissettirmektedir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekan*, Ankara: Bağlam Yay.
- Balazs, B. (2013). *Görünen İnsan Ya da Sinema Kültürü*. (Çev.,O. Kasap) Ankara, İstanbul: Say Yay.
- Borgna, E. (2014). *Ruhun Yalnızlığı*. (Çev.,M. M. Çilingiroğlu) İstanbul: YKY.
- Ceylan, N. B. (2014). Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine. 11. 2024 tarihinde Altyazı <https://altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/> adresinden alındı. (S. Aytaç, B. Göl, & F. Yücel, Röportajı Yapanlar)
- Ceylan, N. B., & Erol, Ö. (Yönetenler). (2016). *Uzun Sürmüş Bir Kış* [Belgesel Film].
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. (Çev.,Ö. Yaren) Ankara: De Ki Yay.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2022). *The Cinema of Nuri Bilge Ceylan The Global Vision of a Turkish Filmmaker*. London, New York, Dublin: Bloomsbury Academic.
- Doğan, M., & Tüzer, A. (2024). Yalnızlık ve Felsefe. *Uluslararası Dorlion Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(1), 142-157.
- Elsaesser, T., & Buckland, W. (2002). *Studying Contemporary American Film a Guide to Movie Analysis*. New York: Arnold.
- Henderson, B. (2011). Uzun Çekim. E. Yılmaz içinde, *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (Çev. E. Yılmaz, s. 275-289). Ankara: De Ki Yay.
- Kabadayı , L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Kolker, R. P. (2010). *Değişen Bakış Çağdaş Uluslararası Sinema*. (Çev., E. Yılmaz) Ankara: De Ki Yay.

Kovacs, A.B. (2010). *Modernizmi Seyretmek*. (Çev., E. Yılmaz)
Ankara: De ki Yay.

Ryan, M., & Lenos, M. (2014). *Film Çözümlemesine Giriş*. (Çev., E.
S. Onat) Ankara: De Ki Yay.

Auteur Çözümleme Olarak Kış Uykusu

Çağdaş sinema araştırmaları içinde auteur sıklıkla karşılaşılan terimlerden biridir. Bazı yönetmenlerin diğer yönetmenlerden farkını belirtmek için kullanılan bu terim, en genel açıklamayla bir yönetmenin filmografisiyle ayırt edici, özgün, kişisel imza değeri taşıyan anlatı ve tema ilişkisine sahip olmasıdır. Senaryonun oluşturulmasından başlayan bu özgün yaratıcılık yönetmen ve filmi arasında sanatsal ve düşünsel bir çeşit simbiyotik ilişki olduğuna dikkat çeker. Böylece yönetmen teknik bir uzman olmanın ötesinde bir yerde düşünülür.

Auteurün sinema sektöründeki bazı yönetmenler için kullanılan, ayırt edici bir tanımlama olarak gelişmesi 1950’lerde yönetmenlerin konumu üzerine yürütülen bazı tartışmalarla başlamıştır. Bu tartışmalarda auteur yönetmenin filmiyle arasındaki ilişkisi, yazarın edebi yapıtıyla arasındaki ilişkiden referansla tartışılmıştır. Alexandre Astruc’un auteur tartışması senaryoyu yazması da dahil olarak yönetmenin filmi edebi bir eserin yaratım süreci gibi ele alınmasına şeklindeyken, Fransız *Cahiers du Cinéma* eleştirmenlerinden François Truffaut için yönetmenin özgünlüğünü koruyarak, kabul görmüş anlatılardan uzaklaşarak kendini filminde yansıttığıdır.

Alexandre Astruc’un 1948’de *L’Écran Français* dergisinde yayınlanan *Yeni Bir Avangardın Doğuşu: Kamera-Kalem (Naissance d’une Nouvelle Avant-garde: la Caméra-stylo)* metni temelde şu önermeler üzerinde durmaktadır: Yeni bir sinema anlayışı doğmaktadır ve bu anlayış çoğu eleştirmenin görmezden gelmesine rağmen sinema araştırmacılarının hem fikir olduğu bazı ortak özelliklere sahiptir: Filmler bir dil gibi ifade aracına dönüşmektedir ve felsefe, metafizik vb. soyut ve engin düşünce dünyasını yönetmenin dili olarak aktarabilir. Bireyselleştirilmiş film yapımı mümkündür ve “bu tür bir sinemacılıkta yazar ve yönetmen ayrımının anlamını tamamen yitirmektedir” (Astruc, 2010: 25).

Astruc'un yönetmenin otantikliğini vurgulamak için yazara atıf yapması bu metindeki düşüncenin temel dayanağıdır. Şöyle devam eder: "Yönetmenlik, artık bir sahneyi gösterme veya sunma aracı olmaktan çıkarak gerçek bir yazma eylemine dönüşür. Bir yazar nasıl kalemi ile yazıyorsa bir filmin yönetmeni/yaratıcısı da aynı şeyi kamerasıyla yapar" (Astruc, 2010: 25). Yazar bu metinde felsefi bir düşünce ortaya koyan filmlerin belirli biçimlerde, belirli öykülerde, belirli bir müzikle, belirli uzunlukta kişiselleştirilmiş sinema eğilimi taşıdığını tartışır (Astruc, 2010: 25). Astruc için yönetmenin kendi filminin senaryosunu yazmış olması da kişiselleştirme için önemlidir.

Kovacs'a göre Fransız yönetmenler için auteurün belirgin özelliği mizansenin kişiselleştirilmesi (Kovacs, 2010: 234). Mizansen burada teknik unsurlardan çekim ve çekim süresiyle ilintili olarak düşünülmektedir. Fakat, Astruc'un görüşünden farklı olarak onlar senaryonun film yönetmeni tarafından yazılması gerektiğini düşünmezler. Daha çok mizansene vurgu yapılırlar ve auteur kendi özgün mizansenlerini kuran, özgün stiller yaratan biri olarak görülür.

Buna rağmen François Truffaut, Astruc'ten birkaç yıl sonra *Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim* (*Une Certaine Tendance du Cinéma Français*) makalesinde, uyarlamalar üzerinden yönetmenin özgünlüğü ve senaryo ilişkisini Astruc'tan çok da farklı olmayacak şekilde düşünür. Örneğin şöyle söyler "Ben ancak bir sinemacı tarafından yazılmış bir uyarlamayı geçerli kabul ederim" (Truffaut, 2010: 33). Dönemin senaristleriyle yoğun bir polemikle giren bu metinde yazar, Fransa'da ilgili yazının kaleme alındığı dönemde gösterime giren filmlerin niceliğinin anlamlı olmadığını, çünkü kendini tekrar eden öykülere dayadığını söylemektedir (Truffaut, 2010: 34-36). Yazara göre o dönemin sinema eğilimi "senarist filmidir". Truffaut bunu şu şekilde açıklar "Onlar [senaristler] senaryolarını teslim ettiklerinde, film tamamdır; yönetmen onların gözünde sadece senaryoyu kadrage alan beyefendidir"

(Truffaut, 2010: 37). Dolayısıyla kendini tekrar eden senaryolara hakim olmuş bir sinema eğilimi vardır ve yönetmenin yaratıcılığı ihmal edilmektedir. Oysa filmin hikayesini ve diyaloglarını kendileri yazan yönetmenler (auteur) bu eğilimin dışında durmaktadır (Truffaut, 2010: 38). Truffaut, yazısı boyunca Fransa'daki mevcut eğilimle auteur yönetmenin yan yana gelemeyeceğini belirtir. Diğer bir ifadeyle belli kalıplar içinde, önceden düşünülmüş ve denenmiş öykülerle. Burada da Astruc'un metninde olduğu gibi auteur'ün ayırt edici özelliği kendi çektiği öyküyü yazmasıdır. Ve bununla birlikte cesaretli biçimde özgünlüğün peşinden gitmesidir. Bunun yöntemine dair bir açıklama yoktur bu makalede. Ancak Andre Bazin, farklı filmlerde yönetmenin tekrarlayan kişisel estetik seçimlerinin auteurdeki önemine değinmiştir (Kabadayı, 2013: 110). Kovacs da *Cahiers du Cinema* çevresindekilerin auteurlüğe, yönetmen Rohmer'den yaptığı alıntıyla şu şekilde yaklaştıklarını belirtir: "Seçilmiş yapıtların politikası sonunda tüm yapıtların politikasını verir" (Rohmer'den aktaran Kovacks, 2010: 233). Böylece auteur yönetmeni tanımlamaya dair önemli bir açıklama getirilmiş olur. Auteurün en açıklayıcı tanımının Andrew Sarris tarafından ifade edildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. O, auteur yönetmenin üç özelliği yerine getirebilen yönetmen olduğunu söyler: Teknik uzmanlık, üslupta ortaya konuların fark edilebilir kişilik ve iç anlam (Sarris, 2010: 43). Buna göre yönetmenin auteur olabilmesi için öncelikle tekniğe hakim olması gerekmektedir. Ancak bu yeterli değildir, auteur'ün bu tekniği kendi felsefi, düşünsel kimliğini gösterebilecek bir kişisel üslupla yansıtmaması gerekir.

Bordwell sanat sinemasını tartıştığı makalesinde auteur ve sanat sineması arasında bağ kurmaktadır. Ona göre,

“Sanat sinemasının yapım ve algılanış tarzı içinde auteur kavramı, Hollywood stüdyo sisteminin sahip olmadığı biçimsel bir işleve sahiptir (...) Bir film kimi zaman, bir otobiyografi ya da yönetmenin itirafları olarak ele alınmayı talep eder (...) Daha açık söylersek auteur anlatı içinde birşeyler söyleyen ‘kişi’ (yönetmen ne söylüyor?) ve anlatı içinde bir şeyler ifade eden ‘kişi’nin (sanatçının kişisel vizyonu nedir?) gerçek dünyadaki karşılığı olacaktır (...) Auteur’ün bütün yapıtları içinde biçim ve içerik düzeyindeki tutarlılığı (imzası) ekonomik olarak kullanılabilir bir marka da yaratır (Bordwell, 2010: 138).

Görüldüğü gibi Bordwell de Bazin’in bu konudaki yaklaşımıyla ortak bir görüşe sahiptir. Auteur yönetmenin bütün yapıtlarında tekrar eden estetik tercihler bulunur ve izleyici bu sayede izlediği filmin yönetmenini tanıyabilir. Kovacs da auteurlüğü ‘kendini yansıtmaya’ biçimi olarak kabul etmektedir (Kovacs, 2010: 229).

Auteur yönetmen, eserlerinde güçlü bir biçimde estetik tercihleriyle, senaryoyla ya da senaryonun yorumlanmasıyla kendi kişiselliğini yansıtan kişidir. Öte yandan auteur çerçevesinde filmin bütün yaratıcılığının yönetmene atfedilmesi de ilerleyen dönemlerde eleştirilmiştir. Kuram olarak geçmesine rağmen, auteur tartışmalarının bir kuram oluşturacak yapıdan yoksun olması, film yapımının kolektif bir çalışma olduğunun görmezden gelinmesi, yönetmene yapılan aşırı vurgunun hiyerarşik oluşu vb. (Butler, 2011: 48).

Auteur çözümleme bir yönetmenin filminde yer alan biçimsel ve tematik tekrarların ortaya çıkarılmasıdır. Bu çözümlemede yönetmenin ele alınan filmiyle, filmografisinde yer alan diğer filmlerin karşılaştırılması yapılır. Ancak A.B.D’den auteur yaklaşımına önemli katkılar sunmuş Andrew Sarris’in de belirttiği gibi

“Auteur eleştirisi öyle çok fazla bir tutum olarak bir kuram olarak sinema tarihini yönetmenlerin otobiyografilerine dönüştüren bir değerler tablosu değildir. Auteur eleştirmeni sanatın ve sanatçının bütünlüğünü aklından çıkarmaz. O filme bir bütün ve yönetmene de bir bütün olarak bakar. Parçalar tek tek ele alınsa bile anlamlı bir biçimde tutarlı olmalıdır” (Sarris, 2011: 198).

Auteur çözümleme yönetmenin kişisel, sanatsal ve felsefi kimliğini ortaya çıkarır. Bu sayede sinema tarihi içinde yönetmenlerin konumunu ve hatta sinema tarihine yönetmenlerin bu konumla nasıl katkı sağladığını göstermiş olur. Sarris de auteur kuramını bir “sinema tarihi kuramı” olarak ele almaktadır” (Sarris, 2011: 195). Auteur çözümleme ulusal sinema tarihi içinde yönetmenlerin katkılarını da görmeye olanak verir. Örneğin Metin Erksan, Ömer Kavur, Zeki Ökten’in filmlerinde kendini tekrar eden biçimsel ve tematik eğilimler Türk Sinemasının anlatı dilinin ve entelektüel bakışının gelişimine önemli katkılar sunmuştur.

Zafer Özden, auteur çözümlemenin ‘tür’ filmlerini ticari sinemanın değersizleştiriciliğinden kurtardığını belirtir (Özden, 2004: 127-128). O halde yalnızca sanat filmlerinde değil, ana akım kitle sinemasında da yönetmenin kişisel üslubunun bulunabileceği düşüncesine ulaşmak mümkündür. Özden auteur çözümlemeyle ilgili şu açıklamaları yapmaktadır:

“Auteur film eleştirisi yaklaşımında amaç, bir filmin yaratılmasında (tıpkı bir roman yazarı gibi) en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan kimse olarak yönetmeni teşhis etmektir. Auterist yaklaşım yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır” (Özden, 2004: 126-127).

Auteur film çözümlemesi yönetmenin tekrar eden felsefi eğilimlerini, biçimsel üslubunu, ‘anlatıcı’ olarak özgünlüğünü

ortaya koyduğundan; çözümleme için birden çok film çeken yönetmenler seçilir.

Kış Uykusu

Nuri Bilge Ceylan, kısa filmi *Koza*'dan sonra (1995) sekiz uzun metraj film çekmiştir. *Kış Uykusu* (2014) onun kısa metraj filminden dokuz yıl sonra çektiği yedinci filmidir. *Koza* onun neredeyse sonradan çektiği her filminde göreceğimiz biçim ve temaların habercisidir.

Koza'da yönetmenin diğer filmlerinde de görülebileceği gibi ilişkiler, varoluş, melankoli, yalnızlık temaları öne çıkmaktadır. Üç kişiden oluşan oyuncu kadrosunda yönetmenin anne (Fatma Ceylan) ve babası (Mehmet Emin Ceylan) yer almaktadır. Filmde yaşlı bir çiftin yaşamı, geçmişleri ve yalnızlıkları kısa ve orta uzunluktaki çekimlerle, siyah beyaz renk kullanımıyla ve diyalogsuz bir biçimde anlatılmaktadır. Çiftin gençlik fotoğraflarıyla başlayan filmin açılış sahneleri film ilerledikçe onların yaşlılıklarını melankolik bir şekilde gösteren sahnelerle devam eder. Karakterlerin tekli planları, keskin kontrastlar, neredeyse karanlığa yakın iç plan çekimleri, karakterlerin kederli yüzlerine ve ellerine yapılan yakın plan kesmeler filmde yer alan temaları imaj-hareket olarak yansıtmaktadır. Özellikle karakterlerin doğada tekli, ikili planları ve insansız doğanın kendi iç devinimini gösteren ayrıntı ve genel planları, mezarlıklar, siyah-beyaz renk, klasik müzik ve ortam sesleriyle birleşince bu çiftin kederli bir yalnızlık içinde olduğu izlenimini vermektedir. Yarı aydınlatılmış nesnelerin ve yüzlerin planları, bağlantılı geçişler, uzun sayılmayacak planlara rağmen çerçeve içinin hareketsizliğinden kaynaklanan yavaş sinematik biçim öne çıkmaktadır. Görsel biçimdeki seçimler ve filmin açık bir biçimde tanımlanamayan hikayesi sanat sinemasının belirgin özelliklerini taşımaktadır. *Kış Uykusu*'nda da belirgin biçimde *Koza*'da görülen çekim ölçekleri,

aydınlatma tekniği, klasik müzik, bağlantılı geçişler film evrenindeki melankoliyi ve varoluşla ilgili felsefi soruları yansıtmak şeklinde düzenlenmiştir. Bülent Diken vd. de *Koza*'nın minimalist estetiğinin, profesyonel olmayan oyuncularının, seyrek diyaloglarının, "yoruma açık ve kararsız" halinin tüm filmlerinde tekrar ettiği kalıcı seçimler olduğunu ifade etmektedir (Diken, Gilloch, & Hammond, 2022: 24).

Nuri Bilge Ceylan'ın *Koza*'dan itibaren çektiği filmlerin senaryoları ya kendisi tarafından yazılan özgün hikayelerdir ya da Anton Çehov gibi yazarların hikayelerinden ilham alınarak kendisi ve başka yazarların ortaklığıyla ürettiği senaryolardır. İlk uzun metraj filmi *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002) ve *İklimler* (2006) filmlerinin senaryosu tamamen kendisi tarafından yazılmıştır. Diğer filmlerinin senaryolarını ise Ebru Ceylan, Ercan Kesal ve Akın Aksu gibi isimlerle birlikte yazmıştır. *Kış Uykusu* filmi de yönetmenin diğer filmlerinde de ilham aldığı Çehov'un öykülerinin Ebru Ceylan'la birlikte yorumlanmasıdır. Bu, yönetmene yaşam, varoluş ve ilişkiler üzerine felsefi düşüncelerini doğrudan anlatma özgürlüğü vermektedir. Özellikle senaryosunu yazdığı ilk filmlerde kendi yaşam öyküsüyle doğrudan ilintili olan öğelerin bulunması onun sinemasının kişiselliğini de ortaya koymaktadır. Kişisel bir sinema yapmak yönetmenin auteur olarak tanımlanması için yeterli olmasa da özellikle Astruc'un ve Truffaut'nun auteurla ilgili ilk tartışmalarında yer verdiği gibi yönetmenin çekeceği filmin senaryolarını yazması önemli bir ölçüttür. Bu özellik yönetmeni sahneye koyucu'dan (metteur en scene) auteura yükseltir. Bununla birlikte yönetmen *Kasaba*'yı çocukluğunun geçtiği Çanakkale'de, ablasının bu dönemle ilgili notlarından ve Anton Çehov'un öykülerinden yararlanarak yazmıştır. *Ahlat Ağacı* (2018) filminin senaryosunda ilham aldığı ve atıfta bulunduğu diğer pek çok yazardan biridir Anton Çehov ve *Kış Uykusu*'nda da Çehov'un *Karım* öyküsünün yorumu başka öykülerle birleşerek senaryolaştırılmıştır. O halde kendi

yaşamından oluşturduğu senaryolar dışında edebiyattan ve özellikle Anton Çehov, Dostoyevski gibi yazarlardan yararlanma yönetmenin auteuristik özelliklerinden biridir.

Kasaba'da yönetmen, senaryo, kamera, görüntü yönetmenliği ve kurgu da dahil olmak üzere filmin bütün aşamalarında doğrudan görev almıştır. Yönetmenlik kariyerinin ilk yıllarında sinema yazarı Sevin Okyay'ın 1997'de yayınlanan *Ve Sinema* programına konuk olan yönetmen hem *Koza*'nın hem de *Kasaba*'nın otobiyografik bir film olduğunu ifade etmiştir (Ceylan, 1997). Bu auteuristik otobiyografik kendini yansıtmaya *Mayıs Sıkıntısı*'nda yönetmenin çocukluğunu geçirdiği Çanakkale'ye film çekmek üzere gelen yönetmenin hikayesiyle tekrar edilir. Bu filmde *Koza* filmine yapılan göndermeler ve filmdeki yönetmen Muzaffer'in (Muzaffer Özdemir) yeni bir film yapmak için anne ve babasını ikna etme süreci anlatılırken, yönetmenin önceki filmlerini izleyen seyirci *Mayıs Sıkıntısı*'nda *Kasaba*'nın çekim öncesi sürecinin anlatıldığı düşüncesine varabilir. Bir filmde yönetmenin diğer filmine yapılan bu gönderme auteristik sanat sinemasının önemli bir stratejisidir ancak *Uzak*'tan sonra Ceylan bu stratejiyi bir daha kullanmayacaktır. Eğer kişisel sinema yapımı, auterlülük ve biyografik malzemelerin filme dahil edilmesiye yönetmenin ilk filmlerinin bunu örneklediğini söylemek mümkündür. Zaten yönetmen de kendisiyle yapılan bir söyleşide *Mayıs Sıkıntısı* filminin temel dürtüsünün kendi yaşamındaki bazı kişileri ve hatıraları kalıcı kılmak olduğunu, gelecekte çekeceği filmlerde de otobiyografik dürtülerle kurmacayı içiçe geçiren filmler çekme eğiliminde olduğunu belirtmektedir (Ceylan, Mayıs Sıkıntısı, 1999). *Mayıs Sıkıntısı*'nın gösteriminin ardından sinema yazarı Alin Taşçıyan'la yapılan bir söyleşide Taşçıyan da, dünya sinemasında örneklerine rastlanan 'kişisel sinema' yönetmenliğine Ceylan'a gönderme yaparak Türkiye'den de yeni bir yönetmenin katılmakta olduğunu ifade etmiştir. Ve bu

yönetmenin pastoral estetiği yansıtmadaki ustalığına da değinmiştir (Taşçıyan, Mayıs Sıkıntısı, 1999).

Sumer, yönetmenin ilk üç uzun metraj filmini (*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*) ‘ev’, ‘çocukluk’ ve ‘taşra’ gibi temaların tekrarlarına rağmen farklılıkların da yer aldığı filmler olarak tarif eder (Sumer, 2006: 105). Gerçekten de *Mayıs Sıkıntısı*’nda otobiyografik göndermeler gibi hem *Koza* ve *Kasaba* filmlerinde görülen hem de ilk defa kullanılan anlatı teknikleri bulunmaktadır. Oyuncu kadrosu başta anne ve babası olmak üzere yine yakın çevresinden seçilmiştir. Yönetmen ilk iki filminden farklı olarak bu filmini renkli çekmiştir. Öte yandan ilk iki filmlerine kıyasla daha sıkı bir olay örgüsü izlenmektedir bu filmde. Ancak doğal ışık kullanımının yanında estetik olarak düzenlenmiş, yakın plan çekimlerde çerçeve içine dramatik bir anlam katan, dokuları ortaya çıkaran ışık düzenlemeleri; taşranın kendi iç devinimini gösteren planlar, yönetmen Muzaffer’in ben merkezci, küçük burjuva aydın eğilimleri ve insanın varoluşunun katmanlı halleri ilk filmlerinden itibaren Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinde tekrar edecektir. *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*’ta küçük burjuva aydının ruh haline odaklanma *Kış Uykusu*’nun ana karakteri Aydın’da yeniden ele alınmaktadır. Yönetmen bir söyleşisinde öyküleri daha çok insanlık hallerini ortaya koymak, insanın önceden belirlenemez davranışlarını incelemek için kullandığını ifade etmiştir ki bütün filmlerinde bu yaklaşım görülmektedir (Ceylan, *The Wild Pear Tree – Interview With Director Nuri Bilge Ceylan*, ty.).

Kış Uykusu’nda da Aydın’ın (Haluk Bilginer) incelikli kibrine, kendine yeterli duruşuna rağmen Nihal’e (Melisa Sözen) kölece bir bağlılık duygusu hissetmesi yönetmenin bu yaklaşımını göstermektedir. Bununla birlikte *Kış Uykusu*’nda Aydın’da hissedilen yalnızlık ve katmanlı ruh dünyası *Uzak*’ta Mahmut, *İklimler*’de (2006) İsa, *Kuru Otlar Üstüne*’de (2023) Samet karakterlerinde tekrar edilir. Sarris’in ifade ettiği gibi auteurlük bir ‘örüntü kuramıysa’ (Sarris, 2010: 44) yönetmenin

her filminde tekrar tekrar incelediği ‘insanlık durumu’ onun auteurlüğünün en özgün imzalarından biridir.

‘İnsanlık durumu’nu anlatmak için pek çok öykü kurulabilir ancak *Kış Uykusu*’nda da olduğu gibi Nuri Bilge Ceylan’ın tüm filmlerinde ‘özel alan’ öyküleri anlatılmaktadır. *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *İklimler*, *Üç Maymun* (2008), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) *Kuru Otlar Üstüne* (2013) filmlerinin bazılarında her ne kadar toplumla ilgili ahlaki, sosyolojik ve kültürel yorumlar bulunsa da, yönetmenin bütün filmlerinde karakterlerin ahlaki seçimleri, düşünce muğlaklıkları, vicdani durumları evde, hanede ortaya çıkan gerilimli öykülere yaslanmaktadır. Belki de toplumsal ve politik kamusal alan hikayeleri yerine özel alan hikayeleri tercih etmesi, çocukluğunda babasının toplumsal idealizminin toplum tarafından dışlanmayla sonuçlanmasının Ceylan’ın üzerindeki etkisidir (Atam, 2014: 68-71). *Kış Uykusu* filminde Aydın’ın küçük anlarda kendini gösteren kibrine rağmen yerel gazeteye eğitim ve din gibi konularda yazılar yazmaya devam etmesi, Türk tiyatro tarihi kitabını tamamlamaya çalışması karşısında kız kardeşi Necla (Demet Akbağ) tarafından sert eleştirilere tutulması, yerel halka yardım etme isteğinin eşi ve yakın arkadaşı tarafından desteklenmemesi karşısında (a)/Aydın’ın yalnızlığı böyle bir deneyimin izlerini yansıtıyor olabilir.

Colin, Nuri Bilge Ceylan sinemasını “erkek sineması” olarak tarif etmektedir (Colin, 2008:165). İlk filmlerinden itibaren, filmlerindeki öykülerin ana karakterleri erkeklerdir. *Kasaba*’da Saffet, *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer, *Uzak*’ta Mahmut, *İklimler*’de İsa, *Bir Zamanlar Anadolu’da* da doktor, savcı; *Ahlat Ağacı*’nda Sinan, *Kuru Otlar Üstüne*’de Samet. Bu karakterler de *Kış Uykusu*’ndaki Aydın gibi filmin merkezindedirler ve onların varoluşla ilgili gerilimleri aktarılır. Filmografisi içinden yalnızca *Üç Maymun*’un da Hacer’in ahlaken içinde bulunduğu durum diğer karakterlerle eşit düzeyde film hikayesinde yer almaktadır. Akbulut, Staiger’den yola çıkarak filmdeki karakterlerin

yönetmenin alter-egosunu yansıttığını ifade etmektedir (Akbulut, 2005: 171). Bu da yönetmenin auteuristik stratejilerinden biri olarak düşünülür. Nuri Bilge Ceylan, *Kış Uykusu*'yla ilgili yaptığı bir söyleşide de Aydın karakteri hakkında şunları söylemektedir "Ben filmle ilgili çıkan yazılardaki kadar acımasız bakmıyorum Aydın karakterine, hatta onu anlıyorum. Kendimi dışta tutarak bakmıyorum ona" (Ceylan, Nuri Bilge Ceylan'a *Kış Uykusu Üzerine*, 2014).

Akbulut, yönetmenin ilk dört filmini incelediği zengin çalışmasında onun auteuristik kimliğini bazı başlıklarda toplarlar. Yazara göre yönetmenin taşrayı hem bir mekân hem de karakterlerinin ruh durumuyla ilişkilenen ve onu yansıtan bir kavram olarak kullanması; sinematografisinde belirginleşen uzun planlar, fotoğrafik durağan görüntüler, ses köprülerinin kullanımı; sanat sinemasının bir pratiği olarak kendisine yaptığı göndermeler onun auteuristik özelliklerindendir (Akbulut, 2005: 168-172). Bu özellikler *Kış Uykusu* için de açıklayıcı olması bakımından, yönetmenin ilk filmlerinden itibaren anlatıcı olarak kullandığı anlatım seçimlerinin, film yapımının kendine özgü stratejileri haline getirdiğini göstermektedir.

Kaynakça

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak Anlatı, Zaman, Mekân*, Ankara: Bağlam Yay.
- Astruc, A. (2010). Yeni Avangardın Doğuşu: Kamera Kalem (Le Camera -style). A. Karadoğan içinde, *Sanat Sineması: Tartışmalar ve Eğilimler* (Çev.; Nagihan Özer), s.21-27). Ankara: De Ki Yay.
- Atam, Z. (2014). The Existential Boundaries of Nuri Bilge Ceylan: "In The Beginning was The Father, Why Papa? M. Akser, & D. Bayrakdar içinde, *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema* (s. 67-92). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Bordwell, D. (2010). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması A. Karadoğan içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (Çev.,Yeşim Özben, s.71-83).Ankara: De Ki Yay.
- Butler, A. M. (2011). *Film Çalışmaları*. (Çev., A. Toprak) İstanbul: Kalkedon Yay.
- Ceylan, N. B. (1997). Kasaba. Ve Sinema Programında Nuri Bilge Ceylan.
<https://www.youtube.com/watch?v=iYdEvIAF67Q>. (S. Okyay, Röportaj Yapan) TRT 2.
- Ceylan, N. B. (1999). Mayıs Sıkıntısı. *Kritik*. NTV.
https://www.youtube.com/watch?v=OryA_k76nIM
- Ceylan, N. B. (ty.). The Wild Pear Tree – Interview With Director Nuri Bilge Ceylan. 11. 2024 tarihinde Flux Magazine <https://www.fluxmagazine.com/the-wild-pear-tree-interview-nuri-bilge-ceylan/> adresinden alındı. (P. Risker, Röportaj Yapan).
- Ceylan, N. B. (2014). Nuri Bilge Ceylan'la Kış Uykusu Üzerine. 11. 2024 tarihinde Altyazı.

- <https://altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/> adresinden alındı (Senem Aytaç, Berke Göl, Fırat Yücel; Röportaj Yapan)
- Colin, G.D. (2008). *Turkish Cinema Identity, Distance and Belonging*. London: Reaktion Books.
- Diken, B., Gilloch, G., & Hammond, C. (2022). *The Cinema of Nuri Bilge Ceylan The Global Vision of a Turkish Filmmaker*. London, New York, Dublin: Bloomsbury Academic.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Kovacks, A. B. (2010). *Modernizmi Setretmek Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (Çev., & E. Yılmaz) Ankara: De Ki Yay.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Sarris, A. (2010). Auteur Kuramı Üzerine Notlar. A. Karadoğan içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (Çev., Barış Kılıçbay, s. 41-47). Ankara: De Ki Yay.
- Sarris, A. (2011). Bir Sinema Tarihi Kuramına Doğru. E. Yılmaz içinde, *Filmde Yöntem ve Eleştiri* (Çev., Ertan Yılmaz, s. 189-207). Ankara: De Ki Yay.
- Sumer, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yay.
- Taşçıyan, A. (1999). Mayıs Sıkıntısı. Kritik. NTV. https://www.youtube.com/watch?v=OryA_k76nIM
- Truffaut, F. (2010). Fransız Sinemasında Belirgin Bir Eğilim. A. Karadoğan içinde, *Sanat Sineması Üzerine Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (Çev., Rana İğneci Süzen, s. 27-41). Ankara: De Ki Yay.

yaz

yayınları

YAZ Yayınları
M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar / AFYONKARAHİSAR
Tel : (0 531) 880 92 99
yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com

ISBN: 978-625-5838-47-6



9

786255

838476