

Süleyman Demirel Üniversitesi

İFADE

İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi • Haziran 2018 • Sayı: 2



İLETİŞİM
FAKÜLTESİ



SÜLEYMAN
DEMİREL
ÜNİVERSİTESİ

SDÜ İFADE

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
İLETİŞİM FAKÜLTESİ DERGİSİ

Haziran 2018
Sayı 2
ISSN: 2536-5223

Sahibi

Süleyman Demirel Üniversitesi İletişim Fakültesi Adına
Prof. Dr. Ramazan ERDEM

Editör

Dr.Öğr. Üyesi Seyhan AKSOY

Editör Yardımcısı

Arş. Gör. Armağan ABANUZ

Yayın Kurulu

Prof. Dr. Celalettin VATANDAŞ
Prof.Dr. Ümit ARKLAN
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Sait ÖZKUL
Dr. Öğr. Üyesi Didem ÇABUK
Dr. Öğr. Üyesi Erdal EKE
Dr. Öğr. Üyesi Hatice BAYSAL
Dr. Öğr. Üyesi Nalan OVA
Dr. Öğr. Üyesi Nedret ÇAĞLAR
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Lütfi ANTALYALI
Dr. Öğr. Üyesi Rukiye ÇELİK
Dr. Öğr. Üyesi Seyfi KILIÇ
Dr. Öğr. Üyesi Vedat TEZCAN

Kapak Tasarımı

Süleyman Demirel Üniversitesi Kurumsal İletişim Merkezi

Sayfa Tasarımı

Öğr. Gör. Burak Deniztaş

Yazışma Adresi

Süleyman Demirel Üniversitesi Ertokuş Bey Derslikleri
A Blok K:2 Doğu Kampüsü Çünür / ISPARTA
e-posta: sduifade@sdu.edu.tr

DANIŞMA KURULU

- Prof. Dr. Abdullah Koçak** Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet Kalender Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Bünyamin Ayhan Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Cem Yaşın Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Cengiz Anık Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Çiler Dursun Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Derya Öcal Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Erdem Taşdemir Karadeniz Teknik Üniversitesi
Prof. Dr. Fatma Geçikli Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Filiz Balta Peltekoğlu Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Füsun Alver Türk-Alman Üniversitesi
Prof. Dr. Gülcan Seçkin Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Gülseren Şendur Atabek Yaşar Üniversitesi
Prof. Dr. Halil İbrahim Gürcan Anadolu Üniversitesi
Prof. Dr. Hanife Güz Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Kazım Özkan Ertürk Düzce Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Küçükkurt Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Mehmet Sezai Türk Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Metin Işık Sakarya Üniversitesi
Prof. Dr. Mustafa Akdağ Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Mutlu Binark Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Nilgün Total Cheviron Galatasaray Üniversitesi
Prof. Dr. Nurettin Güz Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Raci Taşçioğlu Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ruken Öztürk Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Sema Yıldırım Becerikli Ankara Üniversitesi
Prof. Dr. Suat Gezgin İstanbul Üniversitesi
Prof. Dr. Şükrü Balcı Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Ümit Atabek Yaşar Üniversitesi

SDÜ İFADE
DERGİSİ

- Prof. Dr. Vedat akır** Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Vesile akır Selçuk Üniversitesi
Prof. Dr. Yusuf Devran Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Zakir Avşar Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Prof. Dr. Zülfikar Damlapınar Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Ahmet Tarhan Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Burak Özçetin Kadir Has Üniversitesi
Doç. Dr. Cengiz Erdal Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Emel Poyraz Marmara Üniversitesi
Doç. Dr. Emine Uçar İlbua Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Enderhan Karakoç Selçuk Üniversitesi
Doç. Dr. Eylem Yanardaoğlu Kadir Has Üniversitesi
Doç. Dr. Fatma Gürses Düzce Üniversitesi
Doç. Dr. Günseli BayraktutanŞütü Giresun Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan Güllüpunar Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Levent Yaylagül Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Merih Taşkaya Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Mustafa Koçer Erciyes Üniversitesi
Doç. Dr. Onur Bekiroğlu Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Özgür Arun Akdeniz Üniversitesi
Doç. Dr. Özgür Bayram Yaren Ankara Üniversitesi
Doç. Dr. Şebnem Soygüder Baturlar Ege Üniversitesi
Doç. Dr. Vahit İlhan Erciyes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi iğdem Karakaya Akdeniz Üniversitesi

İÇİNDEKİLER

ÇİĞ OPERASYONU: 7
AY'A İNİŞ MİTİNE
POSTMODERN BİR
YAKLAŞIM
Çağatay DİRİLGİN

STRANGER THAN
PARADISE FİLMİ
ÜZERİNE MİNİMALİST
BİR BAKIŞ 36
Tamer DAĞAŞ

66 **ROLAND BARTHES'İN**
GÖSTERGEBİLİMSEL
ÇÖZÜMLEMESİ İLE NAZİ
PROPAGANDASINDA
ENGELLİLER
Caner ÇAKI

ROMAN POLANSKI'NİN
APARTMAN ÜÇLEMESİNE
PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ
92 **Pelin ODUNCU**

YAZI TESLİM 121
KURALLARI

Editör'den,

Dergimizin ikinci sayısında keyifle okunmayı bekleyen dört makale yer alıyor. İlk makale, Çağatay Dirilgen'e ait. Bu çalışmada Dirilgen, Çığ Operasyonu filminde Ay'a iniş mitini, postmodern teörinin kavramları ışığında irdelemiş ve Ay'a iniş mitinin postmodern bir anlatı içerisinde nasıl bir anlam değişikliğine uğradığını metinlerarası okuma ile ortaya koymuştur.

“Roland Barthes'ın Göstergebilimsel Çözümlemesi ile Nazi Propagandasında Engelliler” başlığını taşıyan ikinci çalışmanın yazarı Caner Çakı, Nazi Almanyası döneminde basılan ve engelli Alman vatandaşlarına yönelik olumsuz algı inşasında kullanılan propaganda görselleri üzerinden çözümleme yapmıştır. Göstergebilimsel çözümleme sonucunda, ilgili görseller aracılığı ile engelli Alman vatandaşlarının; Alman ekonomisinin kalkınmasının önünde engel olarak gösterildiği ve zamanla Alman nüfusu içerisinde çoğunluğu oluşturacaklarına yönelik bir anlamın inşa edilmeye çalışıldığı tespit edilmiştir.

Üçüncü makalenin yazarı Tamer Dağış ise minimalizm ve bağımsız sinema ilişkisi üzerinde durmuş ve konuyu, iyi bir örnek olduğu için, Jarmusch'un ilk uzun metrajlı filmi olan Stranger Than Paradise üzerinden irdelemiştir. Sonuçta ise söz konusu filmin, bağımsız sinema ve minimalist anlatının ittifakı sonucunda doğduğu ve minimalist sinema kodları barındırdığı vurgusu yapılmıştır.

Pelin Oduncu'ya ait olan son makalede ise Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesi psikanaliz kuramının temel kavramları eşliğinde, bilinçaltı süreçler ve kent hayatının bu süreçlere etkisi bağlamında analiz edilmiştir. Yönetmenin apartman temalı üç filmi (Tiksinti Rosemary'nin Bebeği ve Kiracı) üzerinden yapılan çözümleme sonucunda üç filmde de gözetim duygusu, apartman yaşamı, güvensizlik, ötekinin komploları gibi ortak temaların bulunduğu tespit edilmiştir.

Elbette bu sayının hazırlanması aşamasında emeği geçen pek çok mesai arkadaşım var. Öncelikle, desteklerinden ve katkılarından ötürü, fakültemizin tüm kıymetli hocalarına çok teşekkür ederim. İkinci teşekkürüm, bir taraftan ders döneminde olduğu için Eskişehir-Isparta arasında mekik dokuyan bir taraftan da özverili bir şekilde editör yardımcılığı görevini layıkıyla yerine getiren Araş. Gör. Armağan Abanuz'a. Ayrıca yoğun iş temposuna rağmen dergimizin hem birinci hem de ikinci sayısının sayfa tasarımını yaparak desteğini bizden esirgemeyen Öğr. Gör. Burak Deniztaş'a da teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak dergimizin baskı işleri için matbaa ile iletişimi kuran ve gerekli takibi sağlayan Fakülte Sekreterimiz Gülfidan Dilaver'e ve idari personelimize de sonsuz teşekkürler...

Dr. Öğr. Üyesi Seyhan AKSOY

ÇIĞ OPERASYONU: AY'A İNİŞ MITİNE POSTMODERN BİR YAKLAŞIM

Çağatay Dirilgen*

Özet

Amerikan öncü miti Amerikan toplumunun nasıl oluştuğunu anlatır. 1969 yılında başarıyla gerçekleştirilen Apollo 11 görevi ise gerek dönemin ABD Başkanı Kennedy'nin atıfları ve süreç içerisinde yürütülen halkla ilişkiler çalışmaları ile gerekse bizzat NASA tarafından tarihleştirildiği haliyle Amerikan öncü mitinin bir yeniden anlatımı olarak karşımıza çıkar. Mitler, değerleri yeniden üretme işlevleriyle kültürler üzerinde büyük etki sahibidirlir. Mitleri ikincil bir göstergeler düzlemi olarak tanımlayan Roland Barthes, onların işlevinin ele aldıkları konuyu doğallaştırmak olduğunu öne sürer. Ancak Barthes'a göre mitlerin sınırları tözsel değil biçimseldir. Bu durumda toplumda yaşanmış değişimlerin etkisiyle mitlerin anlamlarında da değişim meydana gelmesi mümkündür. Amerikan öncü miti de 1969'daki yeniden anlatımıyla ABD'nin nasıl dünyanın süper gücü olduğunu anlatır hale gelmiştir. Daha sonraki dönemlerde ise Apollo 11'in hikayesi de bir nostalji, tarih ya da kompo teorisi gibi yeni anlamlar kazanmıştır. Postmodern anlatıların özelliklerini belirgin bir biçimde bünyesinde taşıyan 2016 yapımı Çığ Operasyonu filmi ise Apollo 11'in hikayesine yeni bir anlam katmaktadır. Zira artık Lyotard'ın deyişiyle “büyük anlatılar çökmüştür”. Böylece diğer büyük anlatılar gibi Amerikan öncü miti, dolayısıyla Amerikan öncü mitinin yeniden anlatımı olarak Apollo 11'in hikayesi, çalışmada kullanılacağı haliyle Ay'a iniş miti de geçerliliğini yitirmiştir. Bu çalışmada Barthes'ın mitsel anlatıları çözümlene yöntemiyle birlikte Gerard Genette'in ortaya koyduğu “anametinsellik” kavramı çerçevesinde Çığ Operasyonu filmi

*Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

metinlerarası bir okumaya tabi tutularak büyük anlatıların geçerliliğini yitirmesinin mitlerin ele alınışında nasıl bir değişikliğe sebep olduğu araştırılmıştır.

Anahtar kelimeler:Anametinsellik, Apollo 11, Ay'a iniş, Metinlerarasılık, Mit, Postmodernizm, Sinema.

OPERATION: AVALANCHE: A POSTMODERN APPROACH TO MOON LANDING MYTH

Abstract

American frontier myth tells about the creation of American society. The successful Apollo 11 mission in 1969, on the other hand, appears as a re-telling of American frontier myth when it is considered within the context of references that politicians made, public relations works of the time and in the form of history which was written by NASA itself. With the function of reproducing the values, myths have great effects on cultures. Roland Barthes defines myths as second-order semiological systems and suggests that their function is to naturalise their subject. According to him there are formal limits to myth, not substantial ones.

Then it is possible for myths to have changes in their meanings as the societies change over time. Thus American frontier myth has gained another meaning of USA being the only superpower of the world with its re-telling in 1969. Later on, the story of Apollo 11 has gained new meanings as a nostalgia, a history or a conspiracy theory. 2016 film Operation: Avalanche, which contains the elements of postmodern narratives prominently, attaches a new meaning to the story of Apollo 11. In Lyotard's words, "the grand narratives has broke up". Therefore like other grand narratives, the American frontier myth, so the story of Apollo 11 as its re-telling, or as how it will be called in this article: "moon landing myth", has lost its credibility too. In this article, with Barthes' method for analysis of myth and in the context of hypertextuality, as a term created by Gerard Genette, the intertextual reading out of the film, Operation: Avalanche has been made in order to investigate how the breaking up of grand narratives effected the approach to myths.

Keywords: Apollo 11, Cinema, Hypertextuality, Intertextuality, Myth, Postmodernism.

GİRİŞ

Dünya'nın gördüğü en büyük can kayıplarının yaşandığı 2. Dünya Savaşı, 1. Dünya Savaşı'ndan deneyimli ülkelerin, galip gelmek için silah teknolojilerine büyük yatırımlar yapmasına, dolayısıyla silah teknolojilerinin ivme kazanmasında sebep olmuştur. 2. Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle Sovyetler Birliği ve ABD'nin başını çektiği müttefikler, Almanya'yı işgal etmiş ve Nazi Almanyası'nın Dünya Savaşı'nda kullanmak amacıyla geliştirdiği roket teknolojilerini ele geçirmişlerdir. Savaşta galip gelmesine yetecek kadar olmasa da Almanya'nın roket teknolojisini epey ilerilere taşıdığı bilinmektedir. Dünya Savaşı'nın ardından SSCB ve ABD, Almanya'nın bu roket teknolojisini ileriye taşımaya çalışmışlardır. Zira dünyanın dört bir yanındaki ülkeler bu savaş sırasında çok büyük kayıplar vermişlerdir ve olası bir yeni savaşın nükleer silahlarla yapılacağından ve çok daha ciddi kayıplara sebep olacağından iki kutup da hemen hemen emindir ancak dünya NATO ve Varşova Pakti ile ikiye ayrılmış, ABD ve SSCB Dünya'nın iki süpergücü konumuna gelmiştir. Uzun yıllar biri kapitalizmin, diğeri komünizmin öncüleri olarak birbirlerine taban tabana zıt politikalara sahip bu ülkelerin birbirleriyle tam bir barış ortamı sağlamaları mümkün olmamıştır. Dolayısıyla iki ülke de politikalarını olası yeni bir savaşa karşın silah teknolojilerini geliştirmek ve karşı tarafa gözdağı vermek üzere güncellemişlerdir. (McMahon, 2003:1-34, 56-77)

ABD ve SSCB arasındaki silah yarışı 1957 yılında Sergey Korolev önderliğinde kurulan bir ekip tarafından Sputnik uydusunun Dünya yörüngesine fırlatılmasıyla yerini uzay yarışına bırakmıştır. Daha sonra SSCB'nin teknolojisini daha da ileri götürebilmesi ve 1961'de Yuri Gagarin'in ilk kez uzaya çıkmasının ardından ABD'de, uzay çalışmalarında SSCB'yle yarışabilmek adına NASA kurulmuştur. Dönemin ABD Başkanı John F. Kennedy, 1962 yılında yaptığı bir konuşmada NASA'nın amacını “1960'ların bitimine kadar Ay'a insan götürmek ve Dünya'ya sağ salim geri getirmek” olarak belirlemiş ve

Apollo projesini resmi olarak başlatmıştır(Chertok, 2005: 9-11). Bu sırada SSCB Ay'da araştırmalar yapmak üzere Ay yörüngesine insanlı araçlar göndermiş ve Ay'ın yüzeyine robotlar indirmiştir. 16 Temmuz 1969 tarihinde ise ABD'nin uzaya gönderdiği Apollo 11 görevini başarıyla tamamlamış; iki astronot Ay'a iniş yapmış, ardından Dünya'ya sağ salim geri gelmişlerdir. Bu süreç tüm dünya televizyonlarında canlı olarak yayınlanmıştır. 1974 yılında ise 16 – 24 Temmuz haftası, ABD Başkanı Richard Nixon tarafından “Uzay Haftası” ilan edilmiştir (Ertel, Newkirk ve Brooks, 1974, <https://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4009/keyev4.htm>).

Apollo projesi kuşkusuz Amerikan tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Öyle ki Apollo projesinin başlamasından önceki dönemde yürütülen halkla ilişkiler kampanyalarından beridir bu konu hakkında sayısız akademik çalışma yapılmış, kitaplar yazılmış; televizyon dizileri ve belgeseller çekilmiştir. Bu alanda farklı mecralarda benzer eserler hala üreilmeye devam etmektedir. Bu hikayelerin önemli bir özelliği ise çokça parodileştirilmiş ve komplo teorisi üzerinden tartışmalarının yürütülmüş olmasıdır. Bu çalışmada önce Apollo 11'in hikayesi, Roland Barthes'ın Çağdaş Söylenler kitabında yer alan kavramsallaştırmalar çerçevesinde bir “modern mit” olarak tanımlanacak; ardından postmodern sinemanın ve metin analizinin özelliklerine değinilecek, postmodern edebiyat eleştirisinin birtakım kavramları açıklanacak ve 2016 yapımı Çığ Operasyonu filminde, Apollo 11 hikayesinin mitsel unsurlarının nasıl dönüşüme uğratıldığına dair metinlerarası bir okuma yapılacaktır. Bu sayede postmodern anlatıların oyunbaz doğasına dair bir anlayış kazanılması amaçlanmaktadır. Filmin seçilmesinin sebebi güncel olmasının yanı sıra postmodern anlatıların özelliklerini de bünyesinde belirgin şekilde barındırmasıdır.

Modern Bir Mit Olarak Ay'a İniş

Mit, Yunanca'da “söz” anlamındaki “mythos” kelimesinden gelir. Mit kavramının tanımlanması konusu oldukça eskiye dayanır ve

Aristoteles'ten bugüne çok sayıda düşünür bu konuda fikir belirtmiştir. Hemfikir olunan konu ise mitlerin toplumların tarihi, dolayısıyla kültüründe, hem onu yansıtan hem de üreten işleviyle, çok önemli bir yere sahip olduğudur. Yakın geçmişte yaşamış düşünürlerden Vladimir Propp miti “İnsanların inandığı kutsal varlıklar hakkındaki hikayeler” olarak tanımlar. (1997: 100 - 116) Mircea Eliade ise, Propp'unkine benzer ama biraz daha özele indirgenmiş bir tanım yapar: “Mit, doğaüstü varlıkların başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir” (2001: 15,16). Tam da bu aşamada mitler bir toplumun ortak bilinç dışında üretilmiş birer anlatı olarak toplumun davranış biçimlerini, düşünme şekillerini yansıtırken tekrar tekrar anlatıldığı için bunları yeniden üretme işlevine de sahip olurlar. İşlevci bir bakış açısından Malinowski mitin işlevinin “geleneği pekiştirmek, eski olayları daha yüce, daha üstün, daha doğaüstü gerçeklere doğru izleyerek geleneğe daha büyük değer ve saygı sağlamak” olduğunu söyler (aktaran Tecimer, 2005: 17). Yapısalcı düşüncenin önemli isimlerinden Claude Levi-Strauss da mit konusuna başka bir işlev üzerinden yaklaşır: “Mit insana, çok önemli bir şeyi, evreni anlayabileceği ve evreni anladığı illüzyonunu verir” (2013: 51). Buraya kadar yürütülen tartışmalarda anlatı, gelenek ve geleneklerin pekiştirilmesi, evrenin anlaşılması boyutunda yaratılan illüzyon gibi çok farklı yelpazelerde mit tanımı yapıldı. Bu çalışmanın temel aldığı mit konusu ise yukarıdaki tanımlamaların eşliğinde Roland Barthes'ın mit üzerine yaklaşımı olacaktır. Bu bakımdan Barthes'ın özellikle Çağdaş Söylenler adlı kitabında mitleri bir biçim olarak ele alması önemlidir. Barthes'a göre “mitin tözsel sınırları yoktur, biçimsel sınırları vardır.” (2014: 179)

Barthes'a göre “mit bir bildiri niteliği taşır. Öyleyse ille de sözlü

¹Mit kelimesinin Türkçe karşılığı olarak kullanılan “söylen”, sözlü anlatım geleneğine atıfta bulunarak üretilmiş bir kelime olduğundan çalışma sırasında tercih edilmeyecek ancak ilgili örnekte olduğu gibi özel isim olarak kullanıldığında ya da alıntılarda da değiştirilmeden kullanılacaktır.

olması gerekmez; yazılardan ya da gösterimlerden oluşabilir: yazılı bir söylem olabilir, ama fotoğraf, sinema, röportaj, spor, gösteri, tanıtım da mitsel söze dayanak olabilir”(2014: 180). Böylece Barthes mitin sadece tarihin çok eski dönemlerinde geçen hikayelerden oluşan birer sözlü gelenek anlatıları olduğu anlayışına karşı güncel anlatıların da mit niteliğinde olabileceğini yazarak mitin kapsamını genişletir. “Güncel mitsel anlatıların biçimsel farklılıkları, mitin oluşturulması sürecinde işlevsel olarak birbirinden ayrılmazlar ancak tümüyle önemsiz de değillerdir. Örneğin bir resim, anlamı birdenbire, çözümlenmeden, dağıtmadan sunduğu için yazıdan daha buyurucu olabilir” (Barthes, 2014: 180). Keith Jenkins, tarih kuramı üzerine çalışmasında “Tarih (tarihyazımı); metinlerarası, dilsel bir kuruluştur” der. (1997: 19) Tarih ve geçmişin farklı şeyler olduğunu söyleyen Jenkins tarihi, tarihçinin söylemi olarak ele alır. Ona göre “tarih, dünya hakkındaki bir dizi söylemden biridir. Bu söylemler, dünyayı (görünür olarak üzerinde yaşadığımız fiziksel maddeyi) yaratmazlar; ama onu kendilerine mâl ederler; sahip olduğu bütün anlamı ona söylemler verir” (1997:17, 18). Dolayısıyla tarih, tarihçinin kişisel anlatısıdır ve hakikati göstermemektedir. Bu durumda geçmişi öğrenmek isteyen okuyucu, konusuna dair farklı yorumlara başvurarak metinlerarası bir okuma gerçekleştirmek zorunda kalacaktır ki bu da hakikate ulaşmasını değil, ancak kendi yorumunu, kendi anlatısını geliştirebilmesini sağlayacaktır. Barthes isemitin tarihsel gerçeklere dayandığının altını çizerekşunları söyler: “Söylen nesnelere yadsımaz, tam tersine, işlevi onlardan söz etmektir; şu var ki, arıtır onları, günahsızlaştırır, doğa ve sonrasızlık olarak temellendirir, onlara açıklamanın değil de saptamanın ürünü olan bir açıklık verir” (Barthes, 2014: 208). Yani mitin işlevi, yoruma açık bir anlatıyı kendine has biçimiyle dönüştürerek onu yoruma mahal bırakmayacak şekilde, doğallaştırarak, sorgulanamaz bir gerçekmiş gibi yeniden anlatmaktır. Buradan yola çıkılarak Apollo 11'in hikayesi de Barthes'ın bahsettiği anlamda bir mit olarak ele alınabilir. Zira Ay'a iniş hikayesinin, mitin tanımlanması hakkında yukarıda bahsi geçen

tartışmalara gösterdiği benzerlik azımsanacak düzeyde değildir. Öyle ki Ay'a iniş hikayesi ilk andan itibaren adeta 'Amerikan öncü' mitinin modern bir uyarlaması olacak şekilde biçimlendirilmiştir.

Amerikan mitinde birtakım öncüler “maceraya olan sevgilerinden ötürü” yeni bir kıtaya yelken açıp orada bir medeniyet kurarlar. (Turner, 1894: 199-229) 1962 yılında ise ABD Başkanı John F. Kennedy'nin yapmış olduğu konuşmada Amerikan öncü miti siyasi temelde tekrar ifade bulmaktadır: “Biz Ay'a gitmeyi tercih ediyoruz. Gelecek on yıl içinde Ay'a gitmeyi hedefliyoruz. Bunu ve diğer şeyleri kolay olduğu için değil, aksine zor olduğu için yapıyoruz. Çünkü bu hedef enerjimizi ve yeteneklerimizi test etmemizi sağlayacak. Çünkü bu meydan okumayı kabul etmeye hazırız, galip gelmek niyetindeyiz ve ertelemek niyetinde hiç değiliz.” Bu konuşmada vurgulanan, ABD'nin Ay'a insan göndermedeki motivasyonunun, bilimsel bilgi edinme ve araştırma amacından öte maceraya atılma tutkusu olduğudur. Aynı konuşmanın ilerleyen bölümünde ABD Başkanı tarafından uzay, Amerikan mitinde Atlas Okyanusu'na yelken açan öncülere göndermede bulunacak şekilde “yeni bir okyanus” olarak tanımlanmaktadır.

1983 tarihinde eski astronot ve senatör John Glenn, astronotluğu: “Bizim ulusal maceramızın modern öncüsünü temsil etmektedir. Ulusumuzun ruhu, tüm insanlık adına bilinmeyeni keşfetmeye olan isteğimizi yansıtır ve bu azmimizi test edebileceğimiz en önemli mecra uzaydır” (Launius, 2005: 129-139) sözleriyle tanımlar. Bunların yanında 1959 – 1972 arasında, astronotların Life dergisinde nasıl temsil edildiklerinin araştırıldığı Middle Tennessee State University'de hazırlanan bir yüksek lisans tezinde, Apollo görevlerinin başlamasıyla birlikte uzay yarışıyla ilgili haberlerde artık teknolojinin değil, astronotların insani özelliklerinin öne çıkarıldığı sonucuna ulaşılmıştır ve bunlar “Amerikan öncüsü, ordu subayı, orta sınıf bir ailenin reisi ve bir teknokratın karışımı” olarak tanımlanmıştır. (Salo, 1998; 55, 56). Bu tanımlama ile ABD için yeni öncüler astronotlar olarak öne

çıkılmaktadır. Turner'a göre “öncüler, Amerikanlaştırmanın en etkili ve çabuk yoludur.” Ona göre Amerikanlaştırma şu şekilde olmaktadır: Avrupalı okyanusu geçip Amerika'ya gittiğinde hala Avrupalı'dır. Oradaki vahşi kabilelere kendi medeniyetini götürür ve onlardan doğayla başa çıkabilme yetisini kazanır. Böylece hem öncünün kendisi Amerikanlaşır hem de gittiği yeri Amerikanlaştırır. Öncü vahşiliğin ve medeniyetin bulunduğu yerdir. Böylece yeni insanları da Amerika'ya götürüp orada koloni kurmak amacıyla ülkesine döndüğünde artık tam bir Amerikan'dır. (1890: 199-229) Ay'a inişin anlatısı da Turner'ın yukarıda ifade edilen tanımına sembolik düzeyde de olsan benzerlik göstermektedir. Önce görevi üstlenmesi için seçilen astronotların Amerikan değerlerini ne kadar temsil ettiklerine vurgu yapılır. Ardından maceralı yolculuk başlar. Astronotların bu kez doğayla değil, uzayla başa çıkabilme yetenekleri test edilir. Uzayda astronotlara bilgilerini aktaracak vahşi kabileler de yoktur. Ay'a inildikten sonra medeniyeti temsil edecek şekilde ABD bayrağı Ay yüzeyine dikilir ve uzayın vahşi koşullarını temsilen bir Ay Taşı Dünya'ya getirilir. Böylece Amerikan öncü miti bir kez daha anlatılmış olur. Ancak bu anlatının işlevi sadece bu değildir. Bununla birlikte Amerikan öncü mitinde alışılmışın ötesinde biçimsel değişiklikler de gerçekleşir. Önceki mekansal geçit olan Atlas Okyanusu'nun yerine bu kez uzay aşılırken hedef Amerika kıtası yerine Ay'a ayak basma olur. Yeni öncüler Amerika kıtasının zorlu doğasıyla değil uzayın zorlu koşullarıyla mücadele etmek zorundadır. Bu anlamda Amerikan mitinin alışıldık sınırları genişletilerek bir sınamaya tabi tutulur ve başarılı sonuç alınmasıyla Amerikan öncü miti bir kez daha onaylanmış olur. Belki de Kennedy'nin “ertelemek değil kabul etmek niyetinde olduğu meydan okuma” aslında budur.

ABD'nin Ay'a iniş miti, Launus'a göre zaman içerisinde bir nostalji halini almış (2005: 129 – 139) ya da çeşitli komplo teorilerine konu olmuş, yani farklı açılardan dönüşüme uğrayarak birbirinden farklı anlamlar

²Kennedy, John F., 12.10.1962 tarihli konuşmasından. Tam metin: <https://er.jsc.nasa.gov/seh/ricetalk.htm>, 24 Aralık 2017 tarihinde erişilmiştir.

ifade etmiştir. 2016 yapımı Çığ Operasyonu filminde ise postmodern bir anlatıya dönüştürülerek sözü edilen öncü mitine daha farklı bir anlam kazandırılmıştır.

Postmodernizm ve Metin Analizi

Jean-François Lyotard'ın 1979 yılında kaleme aldığı “Postmodern Durum” kitabı, günümüzde hala devam eden postmodernizm tartışmalarının başlangıcı olarak kabul edilir. Lyotard, bilginin meşrulaştırılması sorununu ele aldığı bu kitabında postmodernliği “meta anlatılara yönelik inanmazlık” olarak tanımlamıştır (1994: 12). Lyotard'ın bu çalışması Quebec Hükümeti Üniversiteler Konseyi'ne sunulmak üzere hazırlanmış, gelişmiş toplumlarda bilgi üzerine bir rapordur ve meta anlatılara bir karşı çıkıştan ziyade bir “durum tespiti” olarak değerlendirmek gerekir. Zira 1979 yılına gelindiğinde halihazırda Wittgenstein gibi filozoflar tarafından özcü felsefeye karşı çıkmış, medya eleştirisinde Baudrillard gibi düşünürler tarafından gerçekliğin tahrip edildiği çıkarımı yapılmış, ABD'de azınlık hareketleri güç kazanmış, Paris 1968 isyanı bastırılmıştır. Yani postmodern teoriyi modernizm gibi tasarlanmış bir proje olarak değil, halihazırda dünyada yaşanan değişimi anlamlandırma çabası olarak görmek gerekir. Bilginin meşrulaştırılması sorununu tartışan Lyotard, bilim öncesi bilgi edinme yöntemi olarak mitlerin kendini meşrulaştırma zorunluluğu olmadığını, problemin modern dönemde ortaya çıktığını söylemektedir. Bu problemi çözmenin yolu da meta anlatılardır. Örneğin “bilim, bilim içindir” gibi pozitivist bir görüş bir meta anlatıdır ancak Lyotard'a göre bilginin öznesini halk değil yalnız üniversite haline getirdiği için halkta yankı bulmaz. Kendini meşrulaştırmak için insanlara özgürlük ve eşitlik vaadeden Marksizm gibi büyük anlatılar da artık kabul görmemektedir çünkü insanlar artık devletlerine ve siyasetçilere şüpheyle yaklaşmaktadır (1994: 24-41). Postmodern yöntem olarak ise Lyotard “örnekler, açık sistemlerin çalışılması, yerel belirlenimcilik, karşıyöntem, genelde paroloji adı altında gruplandırıldığı her şey”i önerir (1994: 130).

Bunlar son tahlilde birer dil oyunudur ve postmodern filozof kendi dil oyunlarını üretmekte serbesttir.

Sarup, postmodernizmi anlamak için öncelikle modernizm hakkında fikir sahibi olmak gerektiğini söyleyerek birtakım kavramların anlamları hakkında uzlaşma gidilmesini önerir (2004: 186-187):

“Modernlik; Rönesans ile ortaya çıktığı kabul edilip Eski Yunan ve Roma uygarlıkları ile bağlantılı bir şekilde tanımlanır. İlerici ekonomik ve yönetsel ussallaştırmayı ve toplumsal dünyanın ayrımlaştırılmasını bildirir... Modernizm ise 19. yüzyılın dönümünde ortaya çıkmış, yakın zamana gelinene dek çeşitli sanat dallarına egemen olmuş sanatsal hareketle birlikte anılan özel bir kültürel ve estetik biçimler dizisiyle ilintilidir. Modernizmin temel özellikleri kısaca şu şekilde özetlenebilir: estetik bir özbilinç ve düşünümsellik; eşzamanlılık ile kurgu lehine anlatı yapısının reddi; gerçekliği paradoksal, belirsiz ve kesin olmayan açık uçlu doğasının araştırılması; bütünlüklü kişilik tasarımının, Freudcu “yarık” özne üzerindeki vurgusunun reddedilmesi.”

Postmodern'i tanımlama girişimi, karşımıza "tarihsel geçmiş duygusunun yitirilmesi", "şizoid kültür", "dışkı kültürü", "gerçekliğin yerini imajların alması", "simülasyonlar", "zincirinden boşalmış göstergeler" gibi ifadeler çıkarmaktadır (Featherstone, 2005: 33, aktaran Koçak: 2012: 65-87). Sarup, yapıtının devamında ise postmodern kültürü tanımlayan özellikleri “parodi, pastiş, seçmecilik, düşünümsellik, özgöndergelilik, aktararak söyleme, alıntılama, yapıntı, rastlantısallık, anarşi, parçalılık” gibi çok farklı bir yelpazede ortaya koyar. Bunun yanında postmodern dönemde yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrım çöker ve sanat ile gündelik yaşam arasındaki ayrım silinir. Böylece sanat gündelik yaşamın içine daha çok dahil olurken bir yandan da eski manada sanat değerini yitirmeye başlar (Sarup, 2004: 188-189). Burada belirtmek gerekir ki Sarup'un modernizm ve postmodernizm için saydığı özellikler arasında benzerlikler vardır. Ancak modern bir sanat eseriyle postmodern bir sanat eserini ayırt etmek için tekrar Lyotard'a başvurmamız gerekecektir. Örneğin düşünümsellik, parçalılık, alıntılama gibi postmodernizm için saydığımız öğeleri filmlerinde çokça

bulabileceğimiz Fransız Yeni Dalga sinemacıları klasik sanatın büyük anlatısına karşı çıkarken yerine kendi kurallarını yani kendi büyük anlatılarını önermişlerdir. Postmodernler içinse büyük anlatıların tamamı çöktüğünden artık önerecek yeni kurallar kalmamıştır. Yani Lyotard'ın, filozofların kendi dil oyunlarını üretebileceği tezine benzer bir durum, sanatçı için de geçerli olacaktır. Lyotard'a göre “postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar” (1994: 158). Bu durumda postmodern sanat eserini şu ya da bu türe, bir akıma ya da ekole dahil etmeye çalışmak yersiz bir çaba olacaktır. Öyleyse yapılabilecek şey belki de sanat eserinin oyununa dahil olmaktır.

Fredric Jameson, postmodernizmin en temel biçimsel özelliğini yeni bir yavanlık, yeni bir yüzeysellik olarak tanımlar. (2011: 38) Harvey ise bu yüzeyselliği ayırmak adına şunları söyleyecektir:

“Yüzeyler konusunda özen, modernizmin düşünce ve pratiğinde (özellikle kübistlerden itibaren) elbette önem taşımıştır, ama bu özene paralel olarak Raban'ın kent yaşamı üzerine sorduğuna benzer bir soru hep vardır: Bu yüzeyleri gerekli sevgi ve ciddiyeti nasıl inşa edelim, nasıl gösterelim, nasıl ayakta tutalım ki onların ötesine geçerek özsel anlamların ne olduğunu anlayabilelim? Postmodernizm ise dipsiz bir parçalanma ve gelip geçiciliğe rıza gösterdiğinden bu soru üzerinde düşünmeyi genel olarak reddeder” (1997: 76).

Olivier ise postmodern filmleri “çoğulculuk, yüzeysellik gibi özellikleri aşmaya çalışmayan “birleştirici” filmler ve bu özelliklerin yalnızca sunulmasıyla yetinmeyip bunları sorunsallaştıran “yıkıcı” filmler olmak üzere ikili bir sınıflandırmaya tabi tutar (Olivier, 2014: 47, 48). Burada sözü edilen yüzeyselliğin dayanağını ise yapı sökücü felsefede bulmak mümkündür. Derrida bir gösterenin atıfta bulunduğu dil dışı gösterileni “transandantal gösterilen” olarak adlandırır ve bunun ulaşılamaz olduğunu öne sürer. Ona göre aşkın anlam, metinsel ağlarda çalışılmış haliyle kendini ancak gösterenlerin birbiriyle olan ilişkisinde

açığa çıkarır. (1994: 35, 65) Ancak bu hali bile bir “iz”den öte değildir. Ona göre iz, aşkınsal anlamı, kökeni yok etmekle kalmaz, kökenin varolması iziyle olan karşılıklı ilişkisine bağlı olduğundan iz kökenin kökeni haline gelir. (1997: 61) Böylece “aşkın gösterilenin yokluğu anlamlamanın alanını sınırsızca genişletir. Anlam yorum olur ve yorumlar çokluğu içinde hiçbir yorum nihai yorum olma iddiasından bulunamaz” (Büyükdüvenci ve Öztürk, 2014: 22). Bu savlar kabul edildiği takdirde, “deşifre etmeye”, metnin derininde yatan anlamı ortaya çıkarmaya çalışan edebiyat eleştirisinin yahut Barthes'ın tabiriyle “gösterge avcılığının” artık geçerliliğini yitirdiğini de kabul etmek zorunlu hale gelir. Dolayısıyla ihtiyacımız olan yeni nesil bir biçimci eleştiri metodudur.

Burada karşımıza “metinlerarasılık” kavramı çıkar. Aktulum'a göre “Postmodern söylemi geleneksel söylemden ayıran en temel özellik onun metinlerarasına yani farklı alanlara açılabilir olma özelliğidir (2000: 9).” Metinlerarasılık ilk kez Julia Kristeva tarafından tanımlanmıştır. Çok genel bir tanımlama yapan Kristeva'ya göre bir metnin, bir ya da daha fazla metinle arasındaki her türlü ilişki metinlerarasılıktır. Robert Stam, metinlerarasılığın sığ yorumlanmaması için uyarıda bulunmaktadır: “Metinlerarasılık, tekil metni prensip olarak amorf “bağlam”dan ziyade diğer temsil sistemleriyle ilişkilendirmesi bakımından değerli bir teorik kavramdır. Bir eseri tarihsel şartları ile bağlantılı bir biçimde tartışmak için dahi metni metinlerarasına yerleştirmek ve sonra hem metin hem de metinlerarasını onun bağlamını şekillendiren diğer sistemler ve diziler ile ilişkilendirmek zorundayız” (2014: 213). Umberto Eco ise kendi romanlarındaki postmodern nitelikleri şu şekilde tartışmıştır: “Bunlardan biri metinlerarası ironidir: Başka tanınmış metinlerden doğrudan alıntılama ya da onlara anlaşılır sayılabilecek göndermelerde bulunma. İkincisi ise, üst-anlatı: Yazar doğrudan okura hitap ettiğinde metnin kendisinden doğan düşünceler. “Çifte kodlama”, metinlerarası ironinin, üstü kapalı olarak başvuru üst-anlatıyla birlikte eşzamanlı kullanılmasıdır” (2011: 30). Çifte kodlama aynı anda hem sıradan okura hem de metinlerarası ilişkileri fark edebilecek donanıma sahip “metinlerarası okur” a aynı anda hitap etmenin

yoludur. Böylece metinlerarası düzlemde anlamlama yeri geldiğinde tekrar okumayı, yeri geldiğinde göndergenin kaynağına gitmeyi talep ederek bir oyuna dönüşür.

Kristeva bu fikrinin ilhamını Rus kuramcı Mihail Bahtin'in "söyleşimcilik" kavramından almıştır. Bahtin'in söyleşimciliği, en genel tabirle yazarın, bir başkasının sözünü, sözün anlamını yabana atmadan, kendi amaçları doğrultusunda kullanmasıdır. Bu duruma çok-seslilik adını verir ve çok-sesliliğin en net görülebileceği edebi tür olarak da romanı gösterir. Ona göre söyleşimci ilişkiler "neredeysse evrenseldirler, insanların her türlü konuşmasına ve ilişkilerine, insan hayatının tüm tezahürlerine -genelde anlamı ve önemi olan her şeye- sızmışlardır." (Bahtin, 2004: 92) Zira her söz, kendinden önceki tüm sözlerin özümsemesi sonucu oluşmuştur. Dolayısıyla çok-seslilik bir metin için kaçınılmazdır. Bu kuramı yeniden yorumlayan Kristeva, hocası Barthes'ın da etkisiyle söyleşimciliği, göstergebilimsel yöntemle dahil edecek şekilde genişletir ve her metnin kendinden öncekilere gönderme yaptığını söyleyen Bahtin'in artzamanlı yönteminin yanı sıra eşzamanlı okumalar yapmayı da önerir. Kristeva metinlerarasılığın "kaynak çalışması" olarak anlaşılmasına karşı çıkar ve aradaki farkı, metinlerarası göstergelerin bir sistemden diğerine geçerken anlamsal değişikliğe uğramaları olduğunu söyler (1986: 111). Dolayısıyla onun çözümlemeleri hem metnin kendinden önceki metinleri nasıl dönüştürdüğünü hem de kendi çağdaşı metinlerle, yani metnin ortaya çıktığı dönemin koşullarıyla, kurduğu ilişkiyi ele alır (Aktulum, 2000: 49).

Gerard Genette ise "metnin diğer metinlerle olan ilişkisi"ni anlatmak için ötemetinsellik kavramını önerir ve beş tür ötemetinsellik tanımı yapar. Ona göre metinlerarasılık, ötemetinselliğin bir türü olarak metnin, başka bir metinle olan anıştırma, intihal ya da alıntıya dayalı ilişkisidir. Diğer türler ise yanmetinsellik, üstmetinsellik, anametinsellik ve önmetinseliktir. Genette'e göre ana metin, kendinden önceki altmetni dönüştürür, değiştirir, genişletir ya da değerlendirir. Anametinsellik bir metnin diğeri üzerinde gerçekleştirdiği tüm dönüştürücü operasyonlara

dikkat çeker. Böylece bir uyarılma, bir parodi veya altmetnini tiye alan bir hiciv de anametinselliğin sınırları içine girer (Stam, 2014: 217-220).Palimpsestes kitabında anametinsel ilişkileri inceleyen Genette anametinde yapılan dönüştürümleri biçimsel ve anlamsal olarak ikiye ayırır ve anlamsal dönüştürümlerin en temel iki yöntemini tanımlamak için olarak "Transmotivation" (örgesel-dönüşüm) ve "transvaluation" (değersel-dönüşüm) terimlerini önerir. Örgesel dönüşüm Rus biçimcilerin motif adını verdiği öğelerin, kaba tabirle aksiyonların sebeplerinin, dönüştürülmesiyle alakalıdır. Genette'e göre örgesel dönüşüm demotivasyon ve remotivasyonun uygulanmasının sonucu ortaya çıkar. Örneğin bir karakterin politik motivasyona dayalı mücadelesi, yeniden yazma esnasında bireysel ya da sanatsal bir mücadeleye dönüşebilir. Burada karakterin altmetindeki motivasyonunun indirgendiği adım demotivasyon, yeniden yazma esnasında karaktere yeni bir işlev tanımlandığı adım ise remotivasyondur. (Genette, 1997: 324-335) Değersel-dönüşüm ise “açık ya da kapalı bir biçimde bir eylem ya da eylemler bütününe bağlanmış olan (örneğin bir roman kişisini belirleyen eylemler, tutumlar, duygular, nitelermeler dizisinin yıkılması) değerler ya da değerler dizgesinin bütünüyle yıkılıp yerine başkası(ları)nın getirilmesidir” (Aktulum, 2000: 148). Diğerinden farklı olarak burada aksiyonlar ve karakterlerin aksiyona geçmelerindeki motivasyondan değil, karakterlerin kimliğini oluşturan özelliklerinin dönüşümünden bahsedilmektedir. Kristeva ve Genette'in bu kavramları, aşkın anlama ulaşmanın mümkün olmadığı önkabulüyle yapılan bir eleştiride metnin, bizim durumumuzda bir metin olarak söz konusu filmin, “metinsel ağlarda çalışılmış haliyle” anlamının peşinden giderken, başka bir deyişle “izini sürerken” kaybolmamamızı sağlayacaklardır.

Çığ Operasyonu Filminde Ay'a İniş Mitinin

Postmodern Söyleme Dönüşümü

Filmin Özeti

John F. Kennedy meşhur konuşmasıyla NASA'ya, 1960'lı yılların sonuna kadar Ay'a insan gönderip sağ salim geri getirme görevi vermiştir.

NASA bu konudaki çalışmalarını sürdürürken CIA, NASA'nın içinde, Sovyet uzay programına bilgi sızdıran bir muhbir olduğundan şüphelenir. Matt Johnson ve Owen Williams isimli, ajanlık eğitimi olmayan ama CIA'in yüksek başarılı ve hırslı öğrenciler için uyguladığı program sayesinde örgüte dahil olmuş iki karakter bu iş için görevlendirilir. Yaptıkları sunumda muhbirin, şüphelenildiği gibi Stanley Kubrick olmadığını ortaya çıkaran ikili üstlerini ikna ederek NASA'ya sızıp muhbiri ortaya çıkarma görevini de üstlenirler. Operasyona göre ikili, iki de kameramanla birlikte kendilerini bir belgesel ekibi olarak tanıtacak ve NASA çalışanlarını soruşturacaklardır. Ne var ki bu operasyon kapsamında yaptıkları telefon dinlemelerinden birinde hiç ummadıkları bir şey keşfederler: NASA'nın Ay'a insan indirecek teknolojisi yoktur. NASA, Ay'ın yörüngesine uzay aracı yerleştirebilmektedir ancak iniş yapabilecek teknik yeterliliğe sahip değildir. Matt bu durumu üstlerine haber verdiğinde operasyonları iptal edilir ve NASA'dan çıkmaları emredilir. Ancak Matt bu emre uymaz, sahte belgeler düzenleyerek ortağını, kendilerine Çığ Operasyonu adında yeni bir görev verildiğine inandırır: İnsanları NASA'nın Ay'a iniş yaptığına inandırmak. Bu sahteciliği ortaya çıkmasına rağmen Matt üstlerini de ikna eder ve operasyonun yürütücülüğünü üstlenir. CIA ise ikiliyi gözetim altında tutması için Josh Boles'u görevlendirir. Böylece üç kişilik ekip Ay'a inişin sahte görüntülerini çekmek için hazırlıklara başlarlar. Plana göre yalan beyanlar vermek üzere astronotlarla anlaşılacak, NASA sistemlerinden alınan geçmiş veriler kurgulanıp uzay aracı ve kontrol odasının iletişiminin kesildiği yarım saat içinde bu bilgiler kontrol odasına gönderilerek kontrol odası Ay'a iniş yapıldığına ikna edilecek, aynı anda da yapılan çekimler basına servis edilecektir. Deneme çekimlerinden birinde Owen, stüdyonun hemen dışında kendilerini gözetleyen birileri olduğunu fark eder. Karakterler dışarı çıktığında bu kişiler kaçmaya başlar, karakterler kovalar ancak ellerinden kaçırırlar. Bunların Sovyet ajanları olduğundan şüphelenirler. Birkaç gün sonra Boles o kişilerin Sovyet ajanı olduğunu, CIA'in bunları tespit ettiğini söyler. Ancak Owen,

Boles'un Sovyet ajanı olduğunu söylediği kişinin, stüdyodaki kişi olmadığından şüphelenir ve eski görüntüleri inceleyerek bu şüphesinde haklı çıkar. Owen stüdyonun dışındaki kişilerin CIA ajanı olduklarını ve çekimler tamamlanınca kendilerini öldüreceklerini düşünmeye başlar. Matt'e bu şüphesini aktarır, Matt ikna olur ve ellerindeki görüntülerden, bütün süreci anlatan bir kurgu hazırlayıp gömer. Çekimler başarıyla tamamlanır ve hemen ardından Matt, Owen'dan, CIA ajanlarının peşinde olduğuna dair bir telefon alır. Owen'la buluşmak üzere yola çıkar. Otele varır ancak Owen gelmemiş, otel odası dağıtılmıştır. Matt sakladığı görüntüleri alır ve kameramanlardan birine verir. Kendisinin de peşinde ajanlar takılan Matt onları atlatır ve Owen'ın evine gider. Owen'ı evinin garajında asılmış olarak bulur. Bunun üzerine Matt CIA'in bütün NASA araştırmalarından sorumlu olan üst düzey yetkilisi Müdür Brackett'ı bulur ve ondan arkadaşını öldüren ajanların ismini ister, vermezse görüntüleri yayacağını söyler ancak anlaşmaya varamazlar. Matt umutsuzca sokakta yürürken vitrindeki bir televizyondan Ay'a inişin canlı görüntülerini izleyen insanlara rastlar. Çığ Operasyonu başarıya ulaşmıştır.

Ay'a İniş Mitinin Postmodern Yolculuğu

Film Kennedy'nin meşhur konuşmasının gerçek görüntüleriyle açılmaktadır. İlerleyen bölümlerde ise Michael Collins, Buzz Aldrin ve Neil Armstrong'un tanıtıldığı sahnelerde ve James Webb'in istifasını açıkladığı sahnede ve filmin sonunda astronotların Dünya'ya dönüşlerindeki karşılama törenlerinde tekrar arşiv görüntülerine yer verilmektedir. Gerçekliğe yapılan bu gibi atıflar, dördüncü duvarın sık sık kırılması, filmin başlarında, kendilerini belgesel ekibi olarak tanıtır NASA'ya giren karakterlerin belgeselleri için yaptıkları röportajların görüntülerinin filmde yer alması ile film sahte belgesel özellikleri taşımaktadır. Özellikle NASA'nın Ay'a iniş yapamadığını öğrendiğimiz sahneden sonra ise film belgesel üslubundan uzaklaşmakta ve bir kompo filmi havasına bürünmektedir. Filmin sonlarına doğru ise Matt'in elindeki görüntüleri kurgulayıp gömdüğü sahnelerde görüntüleri "Operation:

Avalanche” (filmin orijinal dilindeki adı) olarak etiketlemesiyle found footage olduğunu ima etmektedir. Çoğunlukla kameranın elde kullanılması, gerçekçiliği arttırmak için dönemin teknik ekipmanlarının kullanılması, anlatımın parçalı olması gibi özellikleriyle de filmin found footage filmlerin üslubuna benzer bir üslup takındığını söyleyebiliriz. Ne var ki film bize Matt'in bulunabilecek görüntüleri gizlediği sahneyi de göstererek found footage olarak da nitelenemez hale gelmektedir. Bir komplo filmi, found footage bir gerilim ve sahte belgesel üslupları arasında gidip gelen film hiçbirinin özelliklerine tamı tamına uyum göstermese de bu kararsız yapısının postmodernizmin şizoid, kaotik yapısıyla örtüşüğünü söyleyebiliriz. Çalışmanın bu bölümünde, Çığ Operasyonu filminde Ay'a iniş mitinin öğelerinin nasıl dönüşüm geçirdiği ele alınacaktır.

Karakterler

Ay'a iniş mitinin kahramanları, modern öncüler olarak Buzz Aldrin, Neil Armstrong ve Michael Collins'tir. Motivasyonları ise Kennedy'nin verdiği görevi tamamlayarak ABD'nin uzay yarışında öne geçmesini sağlamaktır. Astronotların amaçları bu şekilde tanımlanabilir zira bu astronotlar Apollo 11'in simgesi haline getirildiklerinden görevin amacı ile astronotların amacı arasında bir ayrıma gitmek yersiz kalacaktır. Çalışmanın önceki bölümlerinde belirtildiği üzere bu üç astronot, yolculuktan önce Amerikan değerlerini ne kadar temsil ettikleri gösterilerek öne çıkarılmış, ardından ABD'nin yeni öncüleri olarak görevlerini başarıyla tamamlamışlardır. Filmin ana karakterleri Matt ve Owen ise Matt'in maceraya olan tutkusu dışında ne Amerikan öncülerinin özelliklerini ne de birer “Amerikan öncüsü, ordu subayı, orta sınıf bir ailenin reisi ve bir teknokratın karışımı olarak” astronotların özelliklerine sahiptirler. Mecaraya atılmaktaki motivasyonları ise filmin ilk bölümünde terfi hırısı; görevleri Ay'a inişin sahte görüntülerini çekmek haline geldiğinden itibaren de film yapımına duydukları heves olarak karşımıza çıkmaktadır. Zaten bu iki karakter filmin başında tanıtılırken film yapım geçmişleri olduğu ve ajanlık eğitimi almamalarına rağmen hırslı olmaları

sebebiyle CIA tarafından tercih edildikleri belirtilmektedir. Kennedy'nin rolü ise filmde oldukça siliktir. Film onun konuşmasıyla açılmasına rağmen bu görüntüler gerçek olaylara yüzeysel bir gönderme olarak kullanılmıştır. Örneğin filmde, uzay yarışını kazanmanın tek yolu olarak sunulmasına Matt'in arkadaşını sahte Ay'a iniş görüntüleri çekmeye ikna ettiği sahnede, sahte görüntüleri çekmedikleri takdirde uzay yarışında ABD'nin başarısız olacağı gibi bir argüman kullanılmamaktadır. Owen'ı ikna eden argüman ise bu büyük görevi yerine getirebildikleri takdirde terfi alma ihtimalleri olmasıdır. Karakterlerin Kennedy'den ya da 1969'a kadar Ay'a ayak basıp geri gelme hedefinden bahsettikleri tek sahnede bu öğeler birer güldürü ögesi olarak kullanılmaktadır. Matt Ay'a inişin gerçekleştirilemeyeceğini üstlerine haber verdiği sahnede kameramana rahat tavırlarla istese “Bana Başkan'ı bağlayın” diyebileceğini ve hemen bağlanacağını anlatmaktadır ama üstü telefona cevap verdiği anda tavrı değişir. Ardından telefonda NASA'nın 1969'a kadar Ay'a iniş yapamayacağını, “en erken 1971” dediklerini söyler ki bu bilgi filmin hikayesinde yer tutmayan absürd bir öge olarak kalır. Yani karakterler uzay yarışını kazanmayı pek de umursamamaktadır. Onların amacı terfi almaktır, ki sonrasında film yapımına duydukları heyecan onların, özellikle Matt'in, konuyu bir fetiş haline getirmesine sebep olacaktır.

Astronotlar ise Genette'in terimleriyle değersel dönüşüme uğratılmaktadırlar. Filmde astronotlar özne olarak ele alınmamalarının yanı sıra görevin bu üç astronota verilmesinin sebebi onların işbirliği yapmayı kabul etmeleriyle açıklanmaktadır. Astronotların halka tanıtıldığı yayının yapıldığı sahnede ise astronotların becerileri parodileştirilir. Neil Armstrong'un “zeki, nazik, sade ve iyi bir aile adamı”; Buzz Aldrin'in “bazıları onun dahi olduğunu söyler”, Michael Collins'in ise “makinelere pek sevmese de gülleri, şarabı ve kitapları seviyor” sözleriyle tanımlandığı sahnenin devamında astronotlar “İssız bir adaya düşseniz hangisini yanınızda tercih ederdingiz?” gibi yüzeysel, esprili bir sorunun nesnesi haline getirilmektedir. Bu sahnede astronotların, kahramanların sahip olduğu tarzda iyi özellikleri tekrar sıralanır.

Öncesinde astronotların işbirliği yapacağını öğrenmiş olduğumuz için bu özellikler ancak ironik bir anlam içerebilir. Ne var ki sayılan özellikler bu kez astronotların gerçek hayattaki özellikleridir ve bunun bilgisine sahip olan izleyiciye ironik bir anlam da ulaşmaz. Bu anlatım doğaldır, ancak alaycıdır. Dolayısıyla izleyiciyi de konuyu alaycı bir tavırla ele almaya yönlendirir. Onlar ancak Matt ve Owen'ın hikayelerini süsleyen, birer mizah unsurudurlar. Bu anlamda astronotların kişisel özelliklerinin dönüşüme uğratılmaktan ziyade silinip yerine bir şey konmadığını, yani nesneleştirildiklerini söylemek daha doğru olacaktır.

Yolculuk

Apollo 11'in yolculuğu yaklaşık 4 gün sürmüştür. 12 dakika içinde Dünya'nın yörüngesine yerleşen uzay aracı bir buçuk tur attıktan sonra rotasını Ay'ın yörüngesine çevirmiş, 3 gün sonra da Ay'ın yörüngesine yerleşmiştir. Ertesi gün ise Buzz Aldrin ile Neil Armstrong iniş modülü Eagle'a geçerek iniş yapmışlardır. Ne var ki inişe saniyeler kala Eagle alarm vermeye başlamıştır. Aldrin'in söylediğine göre “bu problemleri çözmeye niyetli olmadıkları bir anda” bilgisayarların fazla işlem yapmaktan ötürü hata vermesisonucu Armstrong kontrolü devralıp Eagle'ın yalnız 30 saniyelik daha yakıtı kaldığı andainişi gerçekleştirmiştir. Armstrong'a göre bilinmezliğin had safhada olmasındanve düşünceleri gereken binlerce şey olduğundan iniş anı en endişe verici an olmuştur.

(https://www.nasa.gov/mission_pages/apollo/apollo11.html)

Makalenin önceki bölümlerinde Apollo görevleri esnasındaki halkla ilişkiler çalışmalarında teknolojinin yerine astronotların öne çıkarıldığından bahsedilmiş ve bunun sebebi, tüm yolculuğun Amerikan öncü mitinin yeniden anlatılması olacak şekilde kurgulanmış olmasıyla açıklanmıştı. Yolculuğun yukarıdaki gibi anlatımı bu savı güçlendirir nitelik taşımaktadır. Öyle ki görevin en zorlu aşamasında teknoloji başarısız olmuş ama her anı çok yüksek risk taşımaya rağmen astronotlar, yani Amerikan öncülerinin bireysel becerileri sayesinde inişi başarıyla tamamlamalarıAmerikanlar'ın ne kadar muktedir olduğu tekrar

vurgulanmıştır. Filmde ise bu yolculuk anlamını tamamen yitirmiştir. Filmde NASA'nın Ay'a iniş yapacak teknolojiye sahip olmadığı söylenmektedir ama 1971'de görevin gerçekleştirilebileceği de söylenmektedir. Yani bu olumsuzluk Amerikan mitinin bir olumsuzlanması olarak ele alınmamaktadır. Öyle ki bu haberi alan CIA yetkilisi olanca soğukkanlılığıyla alternatif planları düşünmektedir. Matt ise bu bilgiyi edindiğinde, önemli bir bilgi edindiği için adeta sevinmektedir.

Ana karakterlerimiz için Kennedy'nin verdiği görev, Amerikan mitinin doğrulanması o kadar az anlam ifade etmektedir ki NASA'nın bu başarısızlığını, kendi başarıları olarak yorumlayabilmektedirler. Karakterlerin bu tavrı, onlarla özdeşleşen izleyiciler olarak soğuk savaşı kazanma gibi büyük bir gayret bizim için de anlamsız hale gelir. Bir başka sahnede de Matt, CIA'deki üstlerine, sahte Ay'a iniş planını anlatırken kontrol odasına sadece birtakım sinyallerin ulaştığını, denemelerden olası bir başarılı inişi gösteren tüm sinyallerin elde edilebildiğini ve yapacakları şeyin kontrol odası ile uzay aracının bağlantısının koptuğu yarım saatlik bir süreç içinde bu bilgilerin kurgulanmış olarak kontrol odasına göndermek olacağını söyler. Bu sahnede film, bu mitsel anlatıyı birtakım göstergelere indirgemektedir. Burada Barthes'ın miti bir biçim olarak ele aldığı görüşlerine başvurmak yararlı olabilir.

Barthes miti “ikincil bir göstergesel dizge” olarak ele alır. “İlk boyutta dilbilimsel açıklamaya uygun olarak bir gösteren ve gösterilen ilişkisinden doğan bir gösterge vardır. Mit boyutunda ise bu gösterge kendisi gösterene dönüşür ve başka bir gösterilenle ilişki kurar ikinci boyuttaki göstergeyi, yani miti oluşturur.” Barthes Paris-Match dergisinin kapağında gördüğü Fransız üniformasıyla asker selamı veren siyahi çocuğun fotoğrafını şöyle incelerken fotoğrafın anlamını şöyle açıklar: “Fransa büyük bir imparatorluktur, renkli renksiz tüm oğulları bayrağının altında bağlılıkla hizmet eder, sözde sömürgecilik suçlayıcılarına bu zencinin sözde sömürücülerine hizmet etme çabasından daha iyi bir yanıt olamaz.” Ne var ki “selam veren zenci Fransız imparatorluğunun bir

simgesi değildir: bu işleve göre fazla canlıdır, zengin, yaşanmış, kendiliğinden, günahsız, tartışılmaz bir imge olarak sunar kendini.” Bu durumda fotoğraf, ilk boyuttaki göstergesel anlamı doğallaştırmış olur. Yani “Fransız imparatorluksallığı kavramı olarak yeniden dünyanın tümlüğüne bağlanmıştır: Fransa'nın genel tarihine, sömürgecilik serüvenlerine, bugünkü zorluklarına.” (2014: 183 – 187) Bu bilgiler ışığında tekrar incelendiğinde söz konusu sahne çok daha derin bir işleve kavuşur. Zira Ay'a inişin hikayesini, resmi tarihin dışında kontrol odasına yansıyan birtakım sinyaller, yani göstergeler olarak tekrar ele almak mit üzerine kafa yormayla sonuçlanır.

Film bu açıdan Olivier'in “yıkıcı filmler” olarak bahsettiği kategoriye benzerlik gösterir. Ancak burada dikkat edilmesi gereken nokta şudur ki tartışmaya açılan konu Amerikan öncü mitinin anlamı ya da etik bir değerlendirmesi değildir. Onun göstergesel düzlemidir. Filmin postmodern söylemi de burada kendini gösterir. Filmin yaptığı, Ay'a inişin kurgulandığına dair bir komplo teorisi üretmekten ziyade bu miti iki karakterin komplolarla süslü hikayesinin bir parçası haline getirmektir. Bu bizi mitin anlamına yabancılaştırır ve mitin nasıl oluştuğuna dair objektif bir bakış kazanmamızı sağlar. Filmin tartışmaya açtığı konu Amerikan öncü mitinin sömürgeciliği nasıl doğallaştırdığı, yani anlamı değil, genel anlamda mitin göstergesel sistemidir. Tam da bu tavrı, onu ABD kurumlarına veya Amerikan öncü mitine eleştirel bir bakış olarak yorumlanamaz hale getirir. Bunun sebebini ise Lyotard'da kolayca bulmak mümkündür. Filme göre Amerikan öncü mitinde eleştirilecek bir nokta kalmamıştır. Çünkü diğer büyük anlatılar gibi Amerikan öncü miti de çökmüştür. Ay'a iniş mitinin doğrulanmak, eleştirilmek ya da konu hakkında komplo teorisi üretilmesi yerine hikayeyi süsleyen bir unsur olarak kullanılabilmesinin sebebi de budur.

Ay'a İniş Mitinin Birtakım İkonik Öğeleri

Özellikle Matt, Owen ve Boles Ay'a iniş filminin sahte görüntülerini tasarlamaya başladıktan sonra film yoğun özdüşünsel özellikler sergilemeye başlar. Karakterlermekan seçimi, yapımcılık ve

front screen projection gibi film hileleri gibi çekecekleri görüntülerin biçimsel öğelerinin yanında görüntülerinin içeriği hakkında da akıl yürütme sürecine girerler. Ne var ki bu içerik tartışmalarına da bir yüzeysellik hakimdir. Karakterler önce astronotun Ay'da yapacağı konuşmada ABD'den bahsetmesi gerektiğini düşünürler ama sonra bunun fazla kaba olacağına karar verirler ve ABD'yi temsil edecek semboller düşünürler. Bunun üzerine kartal ve bayrak imgelerinde uzlaşırlar. Gerçekten de Ay'a iniş yapan iniş modülünün adı Eagle, yani Kartal'dır ve Ay'a inişin en akılda kalan görüntülerinde astronotlar Ay'a bir ABD bayrağı dikmektedirler. Sonrasında karakterler, Neil Armstrong'un Ay'dan Dünya'ya seslenirken ne söyleyeceğini tartışmaya başlarlar. Birkaç önerinin ardından ikonik “Bu benim için küçük ama insanlık için büyük bir adım” cümlesinde karar kılarlar. Bu kararlar doğrudur zira Barthes'in bahsettiği ikincil göstergeler düzlemini oluştururlar. Şöyle ki; Apollo 11'in yolculuğunun esas anlamı olan “ABD uzay yarışını kazanarak dünyanın tek süper gücü olduğunu kanıtlamıştır” gibi bir söz, mitsel bir hikaye için fazla doğrudan kalacaktır. Çünkü “ikinci bir göstergesel dizgenin geliştirilmesi, söylenin ikilemden kurtulmasını sağlayacaktır: kavramı açığa çıkarmak ya da ortadan kaldırmak zorunda kalınca, onu doğallaştıracaktır” (Barthes, 2014: 196) Bu hikayede de ABD bayrağı ve kartal imgesi, anlatının mitsel düzlemini oluşturmaktadır. Ay'a iniş mitinde de insanlığın Ay'a iniş yapabilecek yeterliliğe sahip olduğu vurgulanır. “Doğal olarak” da bu yolculuğun öncüsü Amerikan öncüsüdür.

Filmdeki söz konusu sahneler iki açıdan değerlendirilebilir. Öncelikle şuna dikkat etmek gerekir: İçerik tartışmaları filmin teknik tasarımı bittikten sonra başlamaktadır. Postmodern bir sanatçıdan beklenecek şekilde karakterler biçimi içeriğin önünde konumlanmıştır. Dikkat edilmesi gereken ikinci nokta ise içerik tartışmalarının yüzeyselliğidir. Matt önce Galilei'ye gönderme yaparak bir çekiçle bir kuş tüyünü aynı anda yere bırakma deneyini uygulamayı önerir. Atmosfersiz ortamda ikisinin de yere aynı anda düşmesi gerekmektedir. Bu önerideki

pozitivist bakış açısının içi nispeten daha doludur ancak öneri geldiğinde diğer karakterlerin beğenmediğini anlarız. Matt daha sonra aynı anda yere düşecek sahte çekiç ve kuş tüyünü iş arkadaşlarına gösterdiğinde de arkadaşları bunu umursamaz. Çünkü işin gösteri boyutuna odaklanmışlardır. Gösterinin bu çeşit bir deneyden daha önemli, daha ikna edici olduğunu düşünmektedirler. İronik bir şekilde haklıdırlar da. Zira Ay'a inişle özdeşleşen görüntüler gerçekten de astronotların ABD bayrağı diktiği ve Neil Armstrong'un meşhur sözlerini sarf ettiği görüntülerdir. Bu çekiç ve kuş tüyü deneyi, hatırlarda diğer görüntülerin berisinde kalmıştır. Bu deneyin kabul edilmesinden sonra karakterler Ay'a ayak basan astronotun söyleyeceği sözler hakkında akıl yürütmeye başlarlar. Burada dikkat çeken nokta, sözü oluştururken tek kriter olarak sözün “güzel” olmasını belirlemiş olmalarıdır. Yukarıda bahsedilen ABD'nin dünyanın tek süper gücü olduğu anlamını yaratmaya dair bir çaba karakterlerde görülmez. Tartışmaları öyle yüzeyseldir ki Boles, Matt'in önerdiği söze karşı çıkarken “ayak” kelimesinin çirkin olduğunu, kimsenin böyle bir anda “ayak” kelimesini duymak istemeyeceğini söyler ve yerine de “adım” kelimesini önerir. Bu sırada sessiz kalan Owen'a adeta ilham gelir ve meşhur söz böyle oluşturulur. Dolayısıyla bu mitsel öğelerin üretildiği süreçler filmde ele alınırken bunların anlamları ne filmin yapımcıları tarafından ne de karakterler tarafından sorgulanır. Bu öğeler, anlamları hiç varolmamışçasına birer biçim olarak ele alınırlar. Barthes'ın sözünü ettiği ikincil göstergeler düzleminin altında kalan her şey bu sahnede silinip atılır. Geriye sadece mitin yüzeyi kalır.

Benzer bir tavrı filmin sonunda da görmek mümkündür. Sahte Ay'a iniş görevi başarıyla tamamlanmıştır. Karakterler bir komplonun içine düşmüş ve Owen öldürülmüştür, Matt ise canını kurtarmıştır ama her an öldürülme ihtimali hala vardır. Matt, CIA'in üst düzey yetkilisiyle tersleştikten sonra umutsuz şekilde sokakta yürümektedir ki vitrindeki bir televizyondan Ay'a inişin görüntülerini heyecanla izleyen bir topluluğa rastlar. Onlarla birlikte görüntüleri izler ancak onun yüzünde ancak umutsuzluk ve korku vardır. Ay'a inişin ikonik görüntülerinin ardından

Matt'in yüzüne yapılan kesme sonucu, Matt'in yaşadıklarını da bilmemizden ötürü, Kuleşov'un bir tabak çorbanın ardından ifadesiz bir insan suratı gösterip açlık anlamı elde ettiği meşhur deneyine benzer bir dinamikte, bu görüntüler artık korku ve umutsuzluk anlamlarıyla yüklü hale gelir. İlk bakışta eleştirel bir tavır gibi anlaşılabilir bu sahneden önce filmde, Ay'a iniş mitinin tüm parçaları sadece gösterge düzeyinde ele alınmıştır. Dolayısıyla filmde korku ve umutsuzluk anlamı yüklenen görüntüler, önceden Amerikan öncü mitini doğrular şekilde ABD'nin ne kadar güçlü olduğu anlamını ifade eden görüntüler değil, içi boş bir gösteriden ibarettirler. Bu bağlamda örneğin çekilecek görüntülerin içeriği tartışılırken karakterler öncü mitine de göndermede bulunsaydı ya da ana karakterler milliyetçi duygularla bu maceraya atılmış olsaydı, yani film Ay'a iniş mitinin içeriğini de tartışmaya açsaydı bu sahnedeki korku ve umutsuzluğun ABD'nin süper güç olmasından kaynaklandığı yorumuna kolayca ulaşılabilirdi. Ne var ki Ay'a iniş mitinin tüm öğeleri film boyunca yüzeyselleştirildiğinden, Ay'a iniş miti hiçbir zaman ABD'nin gücüne yönelik anlamıyla ele alınmadığından bu duygular bize ancak Matt'in bireysel korkularını ifade etmektedir. Dolayısıyla bu sahne, filmin postmodern söylemini ürettiği en önemli sahnelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Filme göre ABD'nin uzay yarışını kazanması da Amerikan öncü miti de diğer büyük anlatılar gibi yüzeysel birer gösteriden ibarettir, aslanan ise kişinin bireysel kaygılarıdır.

SONUÇ

Filmin yukarıdaki kavramlar ışığında okunması çabasının sebebi kuşkusuz filmin biçimsel özellikleridir. Film kopuk kurgusu, klasik anlatı ve modern anlatının öğelerini kendi içinde eriterek kullanması, yer yer arşiv görüntülere yer verdiği eklektik yapısı, sahte belgesel, komplo filmi ve found footage özelliklerini aynı anda sergilemesi, found footage olduğunu ima etmesine rağmen bulunması olası görüntülerden fazlasını göstererek akılcılıktan uzakta konumlanması ve özdüşünümsele çabasıyla postmodern filmlerin biçimsel özelliklerine uyum göstermektedir. Bu biçimsel kodlar bizi filmi anlamlandırmaya çalışırken postmodern teorisinin kavramlarını kullanmaya iten en önemli sebeplerdir. Bu

bağlamda çalışmada, daha önce çok kez farklı bakış açılarıyla anlatılmış olan Ay'a iniş mitinin postmodern bir anlatı içerisinde nasıl bir anlam değişikliğine uğradığı araştırılmıştır. Filmde Amerikan öncü mitinin modern bir yansıması olarak Ay'a iniş mitinin göstergesel bağlamda ele alınarak anlamından soyutlandığı, yüzeyselleştirildiği ve iki karakterin macerası üzerine şekillenen bir hikayeyi destekleyici, süsleyici bir unsur olarak ele alındığı görülmüştür. Bunu yaparken de filmin yöntemi karşımıza yüzeyselleştirme olarak çıkmıştır. Öyle ki filmde Ay'a iniş mitinin kahramanları, işlevleri, yolculuğu, anlatısı ve mitsel bir anlatı olmasını sağlayan Barthes'ın deyimiyle “ikinci düzeyde göstergeleri” tek tek ele alınarak anlamlarından soyutlanmış, ardından yeni anlamlar yüklemekten kaçınılarak içi boş birer biçim olarak bırakılmıştır.

Filmin ana karakterleri Matt ve Owen, Amerikan kimliğinin özelliklerini bünyelerinde barındırmayan, ulvi bir amaçtan uzak karakterlerdir. Onların motivasyonları terfi almak ve film yapımına duydukları hevesle açıklanmaktadır. Ulvi bir amaca hizmet eden ve Amerikan kimliğine sahip olmalarıyla öne çıkan astronotlar Neil Armstrong, Buzz Aldrin ve Michael Collins ise filmde bu özellikleriyle yer almamakta, iyi bir aile babası (Amerikan kimliğinin bir özelliğidir ama bir Amerikan'a özgü olduğu söylenemez, dolayısıyla ayırt edici değildir.), insanların dahi olduğunu düşündüğü birisi ve şarabı ve gülleri seven birisi olarak tanıtılmakta ardından “İssız bir adaya düşecek olsanız hangisini yanınızda tercih ederiniz?” gibi yüzeysel bir sorunun malzemesi haline getirilerek tiye alınmaktadır. Yani astronotların temsil ettikleri değerler silinmektedir. Filmde astronotlar halka yalan söylemeyi kabul etmişlerdir ama bunun etik olup olmadığı filmde tartışılmaz bile. Owen'ın “Sence bu plan etik mi?” sorusu geçiştirilir. Halka yalan söylemenin sebebi ise filmde ana karakterin film yapımına duyduğu heyecanla açıklanarak etik tartışması yüzeyselleştirilir. Bir başka sahnede ise operasyonun başarısız olması halinde CIA'in Apollo 11'i vurup suçu Sovyetler'e atma planı yaptığını öğreniriz. Bu seçeneğin yanında halka yalan söyleme fikri çok da yanlış gelmemeye başlar. Böylece film etik tartışmasında açık bir taraf olmaktan da imtina eder.

Film Ay'a iniş anlatısındaki yolculuğu, ABD'nin gücünü kanıtlamak için atıldığı bir macera olma anlamından soyutlayarak bir göstergeler dizgesi, bir biçim olarak ele almaktadır. Dolayısıyla filmin son sahnesinde Ay'a inişin görüntülerine korku ve umutsuzluk gibi olumsuz anlamlar yüklense de bu görüntüler, siyasi anlamlarından soyutlanmış oldukları için bu durum bir politik eleştiri olarak karşımıza çıkmamaktadır. Öyle ki dünyanın en ikonik sözlerinden biri olan “Bu benim için küçük ama insanlık için büyük bir adım” sözünün ortaya çıkışı, kelimelerin kulağa hoş gelip gelmemesiyle açıklanmaktadır. Çığ Operasyonu'nun başarıya ulaşması, Ay'a iniş görevinin de başarıya ulaştığı anlamına gelir mi, başka bir bağlamda tartışılabilir ancak filmin sonunda, Ay'a inişin ikonik görüntüleri Amerikan mitinin ne doğrulanması ne de olumsuzlanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak ve ancak ana karakterin bireysel endişeleriyle bağdaştırılabilmektedir. Yani Ay'a iniş mitinin anlamı dönüşüme uğratılır ama bu eleştirel bir tavırla yapılmaz. Dolayısıyla bu sahne, filmin yüzeyselleştirmeye dayalı yöntemini belli ettiği en önemli sahnelerden biridir. Galilei göndermesinin ve etik tartışmasının geçiştirildiği sahneler ise bu yüzeyselleştirmenin kasıtlı olarak yapıldığı izlenimi uyandırmaktadır.

Ay'a iniş mitini politik anlamından soyutlayıp bir biçim olarak ele alan film aslında mitin yapısını sorunsal haline getirir. Bu anlamdan soyutlama işlemi doğal olarak mitin geleneği pekiştirme, dünyayı anlamlandırma gibi işlevlerinden soyutlanmasını da beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla mitemden geriye gösteriden başka bir şey kalmaz. Tecimer, mitlerin yeniden anlatım biçimleri olarak ritusları tartıştığı bölümde şunları yazmıştır:

Ritusu bulunmayan bir dünya, salt kaba maddeye dönüşmüş, yalnızca ağırlık ve boyuttan ibaret, işlenmemiş, kültürsüz (ve kültüzsüz) bir dünyadır; oysa ritus içeren bir dünya, nesnelere tarih katar, onları anlamlandırır ve bireyler arasında birlik olmasını sağlar. Ritussuz bir dünya, dayanışması bozulmuş bireylerin kendi kişisel gereksinim ve güdülerinin ardında sürüklendiği, birbirleriyle karşılaştığı, çarpıştığı, çeliştiği, birliği dağılmış, parçalanmış bir

dünyadır; oysa ritus içeren bir dünya, bireyleri birbirlerine bağlar, aralarında uyum sağlar, ait olmakla huzur buldukları toplumsal bir bütün durumuna getirir. Ritüs, kaosa “düzen” getirir (2005: 33).

Tecimer'in tasvir ettiği ritussuz dünyayla günümüz postmodern dünyasının taşıdığı benzerlik hayli dikkat çekicidir. Film özelinde konuşacak olursak, nasıl Lyotard'ın “büyük anlatıların çöktüğü” fikrini bir durum tespiti olarak ele almak gerekliyse filmin bu tavrını da bir amaç, bir çaba değil bir sonuç olarak görmek gerekir. Bu tavır, büyük anlatıların çökmesinin bir sonucudur. Filmin, sınırlarında dolaşmasına rağmen eleştirel bir söylem üretmemesinin sebebi de bununla açıklanabilir. Zira artık eleştirilecek bir şey kalmamıştır. Çünkü diğer büyük anlatılar gibi Amerikan öncü miti de çökmüştür. İtibarını öylesine yitirmiştir ki artık eleştirmeye değmez hale gelmiştir. Tarihi, anlamı, değeri olmayan bir göstergeler toplamı haline gelmiştir. Bu yüzden onu ve diğer büyük anlatıları da, tiye almanın, bunlar üzerinde oyunlar oynamanın önünde bir engel yoktur. Ne var ki bu oyunun kurallarından biri olarak yüzeyselleştirmenin, yabancılaşmayı da beraberinde getirerek izleyicinin düşünsel olarak çağrılmasına ve Amerikan öncü miti değil ama genel anlamda mit konusuna yeni, daha özgür bir yorum getirebilmesine olanak sağladığı da atlanmamalıdır.

KAYNAKÇA

- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Bahtin, Mikhail (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. Çev., Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Barthes, Roland (2014). *Çağdaş Söylenler (4. Baskı)*. Çev., Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları.
- Büyükdöveci, Sabri. ve Öztürk, Samire Ruken (2014). *Postmodernizm ve Sinema*. Postmodernizm ve Sinema. Büyükdöveci, S. ve Öztürk, S. R. içinde. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Chertok, Boris (2006). *Rockets and People*. Cilt: 2. *Creating a Rocket Industry*. Siddiqi, Asif.(Ed.) Washington D.C.: NASA History Division Office of External Relations.
- Derrida, Jacques (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji Jacques Derrida ve Julia Kristeva Arasındaki Söyleşi*. Çev., Tülin Akşin. İstanbul: AFA Yayınları.
- Derrida, Jacques (1997). *Of Grammatology*. Çev. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Genette, Gerard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Çev., Channa Newman, Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Eco, Umberto (2011). *Genç Bir Romancının İtirafı*. Çev., İlknur Özdemir. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Eliade, Mircea (2001). *Mitlerin Özellikleri (2. Baskı)*. Çev., Sema Rıfat. İstanbul: Om Yayınevi.
- Harvey, David (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Çev., Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson, Fredric (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Çev., Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü. Ankara: Nirengi Kitap.
- Jenkins, Keith (1997). *Tarihi Yeniden Düşünmek*. Çev., Bahadır Sina Şener. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kristeva, Julia (1986). *Revolution in Poetic Language*. The Kristeva

- Reader. Moi T (der.) içinde. New York: Columbia University Press
- Koçak, Dilek Özhan (2012). Sinemada Postmodernizm. Sosyal Bilimler Dergisi, 2, 65-87.
- Launius, Roger. D (2005). Perceptions of Apollo: Myth, nostalgia, memory or all of the above?. Space Policy, 21, 129-139.
- Levi-Strauss, Claude (2013). Mit ve Anlam. Çev., Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Liotard, Jean François (1994). Postmodern Durum: Bilgi Üzerine Bir Rapor. Çev., Ahmet Çiğdem. Ankara: Vadi Yayınları.
- McMahon, Robert (2003). The Cold War: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press.
- Olivier, Bert (2014). Modernite, Modernizm ve Postmodernist Film: Verhoeven'in Temel İçgüdü'sündeki Yüzeysellikler. Postmodernizm ve Sinema. Büyükdüvenci, S ve Öztürk, S. R. (Çev.) içinde. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Propp, Vladimir (1997). Historical Roots of The Wondertale: Premises. Liberman, A. (Ed.), Theory and History of Literature. Cilt 5. Vladimir Propp Theory and History of Folklore (4. Baskı). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Salo, Edward George (1998). "Some People Call Me A Space Cowboy," The Image of the Astronaut in Life Magazine, 1959-1972. MTSU History Department. Yüksek Lisans Tezi. Tennessee: 1998.
- Sarup, Madan (2004). Postyapısalcılık ve Postmodernizm. Çev., Abdulbaki Güçlü. Ankara: Bilim ve Sanat.
- Stam, Robert (2014). Sinema Teorisine Giriş. Çev., Selda Salman ve Çiğdem Asatekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tecimer, Ömer (2005). Sinema Modern Mitoloji. İstanbul: Plan B Yayıncılık.
- Turner, Frederick Jackson (1894). The Significance of Frontier in American History. Madison: State Historical Society of Wisconsin.
- <https://er.jsc.nasa.gov/seh/ricetalk.htm>, Erişim Tarihi: 24 Aralık 2017
- <https://www.hq.nasa.gov/office/pao/History/SP-4009/keyev4.htm>. Erişim tarihi: 24.12.2017.
- https://www.nasa.gov/mission_pages/apollo/apollo11.html Erişim Tarihi: 10.02.2018.

STRANGER THAN PARADISE FİLMİ ÜZERİNE MİNİMALİST BİR BAKIŞ

Tamer DAĞAŞ*

Özet

Minimalizm, daha az aslında daha çoktur, felsefesi ile 1960'larda Amerika'da ortaya çıkan bir sanat akımıdır. İlk olarak kendini plastik sanatlarda gösterdikten sonra diğer sanat dallarında da etkin bir anlatı biçimine dönüşmüştür. Bu çalışmada ilk olarak minimalizmin tarihsel olarak ortaya çıkışı ve sinema sanatındaki yansımaları, bağımsız sinema ve minimalizm ekseninde ele alınacaktır. Jim Jarmusch sinemasının yapı taşlarını oluşturan filmlerinde minimal öğelere sıkça rastlanması ve Jarmusch'un 'bağımsız sinema' yapan bir yönetmen olması sebebi ile bağımsız sinema ve minimalizm ilişkisi, ağırlıklı olarak Jarmusch sineması üzerinden değerlendirilecektir. Jarmusch'un ilk uzun metrajlı filmi olan Stranger Than Paradise bağımsız film yapım sürecinin sonunda ortaya çıkıp, içinde minimalist öğeleri belirgin bir şekilde barındırması sebebi ile örneklem olarak seçilmiştir. Jarmusch sinemasının genel hatlarını ve Stranger Than Paradise filminin minimalist öğelerini ortaya çıkarabilmek adına, filmin minimalist anlatı kodları, niteliksel içerik analizi yöntemi kapsamında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: Bağımsız Sinema, Jim Jarmusch, Minimalist Sinema, Minimalizm, Stranger Than Paradise.

A MINIMALIST LOOK AT THE STRANGER THAN PARADISE MOVIE

Abstract

Minimalism is an art movement that emerged in America in the 1960s with the philosophy of less is actually more. After first showing itself in

*Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

plastic arts, it became an effective narrative in other art branches. In this work, first of all, the emergence of minimalism and its reflections on the art of cinema will be discussed on the axis of independent cinema and minimalism. The relationship between independent cinema and minimalism will be predominantly evaluated on Jarmsuch cinema, since the films that make up the building blocks of Jim Jarmusch's cinematography often include minimalist content and Jarmusch is a director with 'independent cinema'. Stranger Than Paradise, Jarmusch's first feature-length film, was chosen as the sample because it emerged at the end of the independent filmmaking process and contained minimalist elements. In order to reveal the general lines of the Jarmusch's cinematography and the minimalist elements of Stranger Than Paradise, the film's minimalist narrative codes will be evaluated as part of a qualitative content analysis method.

Key Words: Independent Cinema, Jim Jarmusch, Minimalism, Minimalist Cinema, Stranger Than Paradise

GİRİŞ

“Minimalizm: Amerika'da 1960'lı ve 1970'li yıllarda etkili olan sanatsal biçimin aşırı yalınlığını savunan sanat anlayışıdır" (Keser, 2009: 215). Tek kutuplu dünyanın insanları giderek tek tipleştirdiği ve tüketim toplumuna dönüştürdüğü yıllarda, minimalizmin bu dönüşüme bir tepki olarak değerlendirilmesi mümkündür. Sanat eserlerinin her geçen gün metaya dönüşmesi, dönemin sanatçılarının bu gösterişe dâhil olmak istememesi sonucunda minimal sanatın temelleri atılmıştır. Minimalizmin bir sanat terimi olarak literatürdeki ilk kullanımı, 1961 yılında düşünür Richard Wolheim tarafından 'içeriği en aza indirgenmiş sanat' olarak yapılmıştır (Özdoğru, 2004: 49). Sanatta ilk örneklerini mimari, heykel ve resimle vermiş olan minimalizm, çok geçmeden kendisini sinemada da göstermiştir. Yalnız, sinemadaki uygulama biçimi diğer sanat dallarıyla temel felsefe olarak benzerlikler taşısa da; gerek sinemanın çok boyutlu yapısı, gerekse minimalizmin sinema sanatı içerisinde bir akım olarak ortaya çık(a)mamış olmasından dolayı bazı

farklılıklar göstermektedir. Örneğin, plastik sanatlarda bir akım olarak ortaya çıkmasına rağmen, sinemadaki yansımasının bir akım mı yoksa sadece bir tarz mı olduğu konusunda tartışmalar süregelmiştir. Minimalizm zaten 1950'lerde Dreyer'in, Bresson'un, Ozu'nun ve Antonioni'nin filmlerinde tanımlanmıştı (Kovacs, 2010: 149). Sanat literatürüne girmesinden çok önce, sinemada ilk örneklerini vermiş olmasına rağmen, henüz tanımı yapılmamıştı. Minimalizm bir akım olarak ortaya çıktıktan sonra, geçmişte bu felsefe ile üretilen filmler minimalizm ile ilişkilendirilmiştir. Yasujiro Ozu, Robert Bresson ve Michelangelo Antonioni gibi yönetmenlerin, filmlerinde minimalist anlatıyı tercih etmiş olmaları buna iyi birer örnektir.

Minimalizmin temel felsefesinde 'az' ile 'çok' şey anlatmak vardır. Bu yönüyle Zen kültürünün yaşam felsefesiyle benzerlik göstermektedir. Çünkü yaşam, Zen kültürüne göre her zaman dingin, saf ve uyum içinde ilerlemelidir (Özdoğru, 2004: 7). Minimalist eserler veren sanatçıların yapıtlarında da bu felsefe doğrultusunda izler bulmak mümkündür. Yasujiro Ozu'nun özellikle 1930'lu yıllardaki filmlerinde (I Was Born, But... 1932, Woman of Tokyo, 1933) Zen kültürünün izleri, kendini dinginlik ve sadelik olarak gösterir. Daha az, aslında daha çoktur, sözünü kendisine baz alan filmler, olabildiğince yalın bir anlatım dili kurarak hayatın içerisindeki gerçek ve sıradan hikayeleri tüm samimiliği ile anlatmaya çalışır. Özellikle bağımsız olarak film yapan birçok yönetmenin sinemasında minimalist öğelere rastlamak mümkündür. Bu açıdan bakıldığında; minimalizm bir tercih midir, yoksa zorunluluktan doğan bir tarz mıdır, soruları akla gelmektedir. İlk bakışta bir zorunlulukmuş gibi gözükse de aslında cevap olarak; her ikisinde, demek mümkündür. Bu sorular, bağımsız sinema ve minimalizm başlığı altında ayrıca tartışılacaktır.

Amerikalı bağımsız yönetmen Jim Jarmusch, sinemasının yapı taşlarını oluşturan filmlerinde sıklıkla minimalist öğeler kullanır. Sinemaya başladığı dönemde gerek teknik imkânsızlıklar, gerekse maddi

yetersizlikler yüzünden minimal anlatı dilini seçmiş olan yönetmen, bağımsız sinemacılar arasında kendine, özgün minimalist bir tarz oluşturmuştur. Bu çalışmada niteliksel içerik analizi yöntemiyle Jarmusch'un 1984 yapımı *Stranger Than Paradise* filminin yapısını oluşturan minimalist öğeler tespit edilerek yorumlayıcı yaklaşım bağlamında analiz edilecektir. Çalışmanın amacı, minimalizmin sinemada kullanılan kodlarını tespit etmek, örneklem olarak seçilen *Stranger Than Paradise*'da bu kodları sistematik bir şekilde ortaya çıkarmaya çalışarak filmi analiz etmektir. Ayrıca bu çalışmanın, minimalizm ve bağımsız sinema bağlamında Jim Jarmusch sinemasının genel bir profilini çıkararak, alana katkı sağlaması beklenmektedir. Yönetmenin, Hollywood'un stüdyo sistemine dâhil olmayı reddedip 'bağımsız yönetmen' kimliğini koruyarak, minimalist öğeleri belirgin ve yoğun bir şekilde *Stranger Than Paradise* filminde kullanmış olmasından dolayı, çalışma bu film ile sınırlı tutulmuştur. Çalışmanın diğer bölümlerinde, sinemada minimalizm, bağımsız sinema ve minimalizm arasındaki ilişki, Jim Jarmusch sinemasının genel hatları ve son olarak da *Stranger Than Paradise* filminin minimalist kodları niteliksel olarak değerlendirilecektir.

Sinemada Minimalizm

Birçok yönetmen dünyanın farklı yerlerinde birbirlerinden habersiz, daha sonradan 'minimalist film' olarak nitelendirilebilecek eserler üretir. Yalnız, hikâye anlatım tarzlarının adını; minimalizm, olarak koymazlar. Bu yüzden minimalizm, plastik ve diğer görsel sanatlarda bir akım olarak ortaya çıkmış olmasına karşın, sinemada bu şekilde gelişmemiştir. Esra Biryıldız'ın *Sinemada Akımlar* ve Esen Coşkun'un *Dünya Sinemasında Akımlar* kitaplarında da minimalizm bir akım olarak yer almamaktadır. Akım, bazı sanatçıların çalışmalarında ya da niyetlerinde görülen artistik eğilim ya da tarz; destekledikleri (az ya da çok) örgütlü bir çabanın tutumunda ya da kabul ettikleri amaçlar, felsefe ve teknikler arasında göze çarpan benzerliktir (Keser, 2009: 29). Tanımdan yola çıkarak minimalizmin sinemada neden bir akım

olmadığını irdeleyecek olursak ana nedenlerini; tamamen örgütsüz bir çabanın sonucunda ortaya çıkmış olması, bir grup sinemacının bir araya gelerek belli bir teknik ve felsefe adı altında eserler üretmemiş olmaları olarak sıralayabiliriz. Minimalizm daha çok bir yönetmenin hikâye anlatı yapısını kurarken özellikle 'sadeliği' tercih etmesinden kaynaklanan bir üslup olarak nitelenebilir. Bir yönetmenin üslubunu ise; filmindeki öyküyü görselleştirme biçimi olarak tanımlayabiliriz. Bunu yaparken kendine has bir üslup yaratabileceği gibi içinde bulunduğu ülkenin, yörenin hatta çağın belirginleşmiş kalıplarını da kullanabilir. Akım sözcüğü çoğunlukla Modern Sanat'taki farklı anlayışlar için kullanılır; daha önceki dönemler için 'üslup' sözcüğü tercih edilir. Örneğin; Gotik, Rönesans, Barok birer üslup olarak değerlendirilirken; Kübizm, Gerçeküstücülük, Brütalizm birer akım olarak değerlendirilir (Sözen, Tanyeli, 2015:18). Minimalizmin sinemada uygulanışı modern sanat dönemine denk geldiği halde, yukarıda sayılan sebeplerden ötürü tam anlamıyla bir 'akım' olarak sayılamamakta, hikâye anlatımındaki bilinçli bir eksiltme sonucu ortaya çıkan yalın bir teknik olarak değerlendirilmektedir. Bu açıdan bakıldığında, sinematografilerini minimalist anlatıyla kuran yönetmenlerin, sinema endüstrisi dışında, gösterişsiz ve işlevsel bir şekilde ürettikleri filmleri; sinema sanatı söz konusu olduğunda minimalizmin üzerinde taşıdığı 'arada kalmışlık' duygusunu paylaşmaktadır. Örneğin minimalizmin uzunca bir süre, sinemada ne bir akım, ne de bir üslup olarak kendine yer bulamamış olması; minimalist anlatı öğelerinin sıkça kullanıldığı *Stranger Than Paradise* (J.Jarmusch, 1984) ya da *Uzak* (N.Bilge Ceylan, 2002) filmlerinin hiçbir yere ait olamayan karakterleriyle de benzerlik göstermektedir. Minimalizmin sinemadaki ruhu, minimal anlatıyı bilinçli bir şekilde tercih eden yönetmenlerin sanat anlayışına, üretmiş oldukları eserler ve bu eserlerdeki karakterlerin tavırlarına dasirayet etmiş gibidir.

Minimalist filmlerin yapıları hem senaryo hem de hikâye anlatımı bazında, kendine has belli başlı özellikler göstermektedir. Öncelikle filmin senaryosu, sıradan ve gündelik olana yöneliktir. Klasik anlatı

yapısının, giriş-gelişme-sonuç şeklindeki öykücülüğünün dışında, genellikle açık uçlu biten hikâyeler anlatılır. Filmlere konu olan karakterler, toplum için örnek teşkil edecek 'düzgün' kişiler olmak zorunda değildir. Minimalist sinema, düşkünlerin, hırsızların, aylakların, işsizlerin, her gün aynı şeyleri yapan, standartlaşmış insanların yaşamlarına yönelir. Minimalist yapıdaki filmler; hayatın içinde her an yanı başımızda duran insanların yaşamlarını ya da yaşamlarından çok kısa bir kesiti içeren 'minimal' öyküler üzerine kuruludur. Özellikle Jarmusch'un ilk dönem filmlerinde bu tarz karakterlerin hikâyelerini görmek mümkündür. Sinema ne olmalıdır ve kimi anlatmalıdır, sorularından yola çıkan minimal sinema, kurgu atraksiyonlarından, abartılı oyunculuklardan ve sahnede yapay duracak her şeyden uzak durmaya çalışır (Sözen: 2013, 80). Senaryodaki minimal hikâyeyi, görsel anlatıyı oluşturan diğer teknik yapıyla da destekler. Bu yönüyle değerlendirdiğimizde, içinde belgeye varan bir gerçekçilik ve sıradanlık barındırır.

Kovacs, minimalizmi modernizmin stillerinden birisi olarak değerlendirerek; metonimik, analitik ve dokunaklı minimalizm olarak üçe ayırır. Metonimik minimalizmin en somut örneği olarak Bresson filmlerini gösterir. Çünkü Bresson hikâye anlatımında, izleyiciye enformasyonu aktarmak için sıklıkla ekranın dışını kullanır. Bresson anlatıyla ilgili önemli miktarda bilgiyi özellikle ses efektleriyle, görülebilir olanın ötesine uzanan sahnenin dışından sağlar. Yani hikâye anlatımında izleyiciye bilgi ekranda görülmeyen ama ekrana bitişik olan yerlerden gelir. Bresson'un diğer belirgin bir özelliği ise, oyuncu yerine model kullanmasıdır. Bresson, oyuncuların her zaman rol yapacağını, ama bir modelin sahnede kendisi gibi duracağını düşündüğünden ve filmdeki gerçekçilik duygusunu artıracağından ötürü bu tercihi yapar. Bresson tarzının en büyük takipçisi olarak Tarkovsky gösterilmektedir. Analitik minimalizme ise Antonioni'nin 1957-1966 yılları arasındaki filmleri temel oluşturur. Antonioni'nin geometrik düzenlemelere yönelik eğilimi ve biçimin farklı boyutlarını ikiye bölmesi (bir yanda çekimin

yapıldığı yer/arka plan ve oyuncular, diğer yanda olay örgüsü ve seyircinin zamanı denetlemesi) analitik minimalizm olarak değerlendirilir. Antonioni filmlerinde kullandığı arka plan manzaraları ile karakterlerinin içinde buldukları ruh hallerini göstermeye çalışır. Antonioni'nin bir diğer önemli özelliği ise, filmlerindeki 'ölü zamanların' ağır basmasıdır. Bu ölü zaman, tıpkı gerçek hayattaki gibi, filmdeki karakterin bir yerde beklemesini ya da herhangi bir yerden bir yere gidişini tüm doğallığı ile filme yansıtmaktır. Dokunaklı minimalizm ise, Bergman'ın filmlerinde kullandığı yüz ifadelerinin yakın çekimi ve özel bir manzara ile açıklanır. Filmdeki karakterler ve manzara unsurunun aşırı derece azaltılmasını bu yakın-plan çekimler ile telafi etmeye çalışır. Bergman filmlerinde kullanılan çevre ile karakterlerin dramı gösterilir ve bu durum dokunaklı ve simgesel bir hale gelir (2010: 149-179).

Kovacs minimalizmi üç farklı yönelim doğrultusunda ele alarak Jarmusch'tan da kısaca söz eder, lakin Jarmusch sinemasının yapılan bu sınıflandırmaların hiçbirisine belirgin bir şekilde örneklem oluşturmaması sebebi ile Jarmusch'u bu sınıflandırmaların dışında tutar. Zaten yapılan bu üçlü sınıflandırma minimalizmin genel özelliklerini içinde barındırdığı için Jarmusch sinemasıyla yer yer örtüşme göstermesi pek tabii normaldir, lakin Jarmusch için keskin bir sınıflandırma yapmaya olanak tanımaz. Yine de Jarmusch'u herhangi bir bölüme dâhil etmeye çalışırsak, analitik minimalizm başlığı içinde Antonioni sinemasının bir özelliği olarak tanımlanan 'ölü zaman' kavramının, Jarmusch'un özellikle ilk dönem filmlerinde belirgin bir şekilde kullanıldığını söyleyebiliriz. Örneğin, *Stranger Than Paradise* filminde karakterlerin evde hiçbir şey yapmadan bekledikleri, sıkıldıkları sahneler bu kavrama örnek teşkil etmektedir.

Dünya sinema tarihine göz attığımızda, minimalist öğeleri bolca kullanmış olan birçok yönetmen ve akımdan bahsetmek mümkündür. Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin omurgasını oluşturan filmler, Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir*(Roma, Citta Aperta, 1945), Luchino Visconti'nin *Yer Sarsılıyor* (La Terra Trema, 1948) ve Vittorio De

Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di Biciclette*, 1948) minimalizm ile ilişkilendirilebilir. Yeni Gerçekçilerin II.Dünya Savaşı sonrasında, kameralarını sokağa indirmesi, adından da anlaşılacağı üzere, savaş sonrası İtalya'nın sokaklarında gerçeğin peşine düşmüş olması, filmlerde doğal ışığı ve Hollywood'un aksine, atraksiyonsuz bir sinemayı tercih etmiş olması minimalist izler olarak değerlendirilebilir. Tarzlarını oluşturma sürecinde, II. Dünya Savaşı sonrasındaki parasal sıkıntılar bir dezavantajken, Yeni Gerçekçi yönetmenlerin gerçeğe en yakın görüntüyü üretme istekleriyle birlikte bir avantaja dönüşür ve Roberto Rossellini'nin *Roma Açık Şehir* filmi akımın ilk filmi olarak kabul edilir (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 32). Rossellini filmde gerçekçiliğin etkisini artırabilmek adına, kentin savaş sonrası sokaklarında Alman işgali altındaki İtalyan direnişçilerin yaşadığı mekânlara, amatör ve yarı profesyonel oyuncular kullanarak odaklanır. Visconti ise *Yer Sarsılıyor*'da Sicilya'daki balıkçılar üzerinden karamsar ama gerçekçi bir bakış açısıyla yoksulluğu ve sömürüyü konu edinir. De Sica, *Bisiklet Hırsızları* filminde işe başladığı gün bisikleti çalınan bir adam ve oğlu üzerinden, kiliseyi, polisi, iş bulma kurumunu ağır bir şekilde eleştirerek ve sistemin kendisinin bireyi nasıl suça ittiğini gözler önüne serer (a.g.e., 2011: 31-41).

Fransız Yeni Dalga akımı ise Yeni Gerçekçilik'ten etkilenerek, sinemayı gerçeğe bir adım daha yaklaştırmayı dener. Bütçeden kısmak için, filmlerinde tanınmamış oyuncularını ve bazen de arkadaşlarını kullanırlar ve filmlerinin finalleri klasik anlatının aksine, genellikle açık uçlu biter. Yeni Dalga'nın, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nden temel farkı ise daha çok bireye odaklanan bir sinema anlayışının hâkim olmasıdır. Bu doğrultuda filmlerini, bireyler arası yabancılaşma ve toplumsal yozlaşma konuları üzerine inşa ederler (Biryıldız, 2016: 90-97). Jean-Luc Godard ilk uzun metrajlı filmi olan *Serseri Aşıklar*'la (*A Bout de Souffle*, 1959) Yeni Dalga akımını dünyaya tanıtır ve çok kısa bir sürede, kısıtlı bir bütçeyle çekilen bu filmle, klasik sinema anlayışını yıkarak kendine has yeni teknikler geliştirir. Filmin senaryosu ve Godard'ın üslubu tam bir ahenk içinde, sıçramalı kesme, devamlılığa önem vermeme, senaryonun

eksikli yapısı ile sinema tarihinde öykü filminden fikir filmlerine geçişin ilk aşamasını oluşturur. Yeni Dalga içindeki yönetmenlerin aralarında özgür çekim, kendiliğindencilik gibi ortak birtakım özellikler olsada, her yönetmenin kendine has bir stili bulunur. Alain Resnais'nin Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour, 1959) ve Geçen Yıl Marienbad'da (L'Année Dernière à Marienbad, 1961) filmleriyle sinemasal roman anlayışını geliştirir. Özellikle Geçen Yıl Marienbad'da filmde gerçek ve hayal arasındaki ilişkiyi, bir erkek ve kadın karakter üzerinden, zamansızlık ve mekânsızlık duygusu yaratarak irdeler. Senaryo, başı sonu belli olmayan, hatta karakterler hakkında bile çok detaylı bilgi vermeyen yapıya sahipken, kamera hayalet gibi gezinerek izleyiciye görsel betimlemeler yapar (Abisel ve Eryılmaz, 2011: 47-60).

Dünya sinemasında minimalizmin izleğini sürerken, konuya bir de Türkiye Sineması açısından yaklaştığımızda, dünyadaki minimalist nitelikteki filmlerin üretim ve gelişim dönemine benzer bir süreç olduğunu görürüz. Örneğin, Lütfi Ömer Akad ve Yılmaz Güney gibi yönetmenler 1970'lerde; kameralarını sokağa taşımaları, filmlerinde gerçekçi öykülere yönelmeleri, doğal olanı, sade bir şekilde, kısıtlı imkânlarla anlatma yoluna gitmeleriyle, minimalist sinema kavramına öncülük ederler (Koluçık ve Coşkun, 2016: 1913). Bu sayede Yeşilçam'ın uzun yıllar boyunca kemikleşmiş olan ticari sinema anlayışı, yenilikçi arayışlar içine giren birkaç yönetmen sayesinde yavaş yavaş zayıflamaya başlar. Bu değişim arayışları, özellikle 1990'lı yıllarda ortaya çıkan Yeni Sinemacılar kuşağına giden yolda atılan ilk adımlar olarak değerlendirilebilir. Yılmaz Güney'in hem kendi sinemacılık kariyerinde hem de Türkiye Sineması içindeki en büyük kırılışı olarak Umut(1970) filmini örnek göstermek mümkündür. Umut, ülkedeki o güne kadar süregelen alışılmış sinema anlayışının dışında farklı bir tarza yönelir. İki karakterin (Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz) maddi sıkıntılarından ve umutsuzluklarından kurtulmak adına, gömü bulmak için çıktıkları 'umut' dolu yolculuklarının hüsrarla sonuçlanışına odaklanır. Bu açıdan Umut filmi, geleneksel Türk Sineması'nın yıkılışı ve yeni Türk Sineması'nın

kuruluşudur (Battal,akt. Kaya, 2011: 57).1990'lı yıllarda başlayıp günümüze kadar gelişerek gelen, geleneksel anlatının dışında kendilerine özgün üsluplar geliştiren, sinematografik anlamda eserlerinde sıkça minimalist izler barındıran; Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Reha Erdem, Pelin Esmer gibi birçok yönetmen, hem ulusal hem de uluslararası film festivallerinde hatırı sayılır başarılar elde etmişlerdir. Türkiye Sineması'nın geçirmiş olduğu bu evrim sürecinde Yeşilçam'da yetişmiş; Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Memduh Ün gibi farklı tarzlar deneyen usta yönetmenlerin payı yadsınamayacak derecede büyüktür.

Bağımsız Sinema ve Minimalizm

Minimalist anlatı yapısına sahip filmler özellikle son yirmi yıldan beri ülke ve dünya çapındaki birçok film festivalinde adından sıkça söz ettirmektedir. Genellikle bağımsız yönetmenlerle özdeşleşen bu filmler, gürültülüsinema çağında çoğunlukla çok fazla gişe hasılatı yapamayan filmler kategorisinde kalmaktadırlar (Özdoğan, 2004: 73).Jim Jarmusch, Aki Kaurismaki, Nuri Bilge Ceylan gibi 'bağımsız' yönetmenlerin filmleri sinema salonlarında çok fazla ilgi görmese de; bu yönetmenler hikâye anlatım tarzlarından ödün vermeden işlerini kendi inandıkları şekilde yapmaya devam etmektedirler. Bir yanda post-modern çağın, Hollywood etkisiyle dünyaya pazarlanan, bol efektli, seyirciyi çok fazla düşünsel bir aktivenin içerisine sokmayacak, yapımcı için bol gişe hasılatı, seyirci için 'iyi' vakit geçirmeyi vadeden filmlerivarken; diğer yanda yukarıda ismini saydığımız bağımsız yönetmenlerin tarzında; insana, topluma, çağın ve çağın ötesinin sorunlarına değinen, izleyicisinden bir parça olsun 'düşünme eylemi' bekleyen eserler bulunmaktadır. Var olan ve üretilen her şeyin, hatta insanın bile metaya dönüştüğü günümüzde sinema seyircisinin çoğunluğu ise tercihini 'iyi' vakit geçirmekten yana kullanmaktadır. Konvansiyonel sinemanın dışında, inandıkları ve bildikleri şekilde sinema yapmaya çalışan yönetmenler ise koşullar bu şekilde geliştiğinden, bir anlamda bağımsız sinema yapmaya mecbur bırakılmaktadır. Bu anlamda bağımsız sinema için; hali hazırda var olan

sinema endüstrisinin boyunduruğu altına girmeden, yapımcı ya da herhangi bir şirketin, içerik hakkında yönetmene müdahale etmediği, genellikle düşük bütçeli ve özgün içerikli sinema anlayışıdır, denilebilir. Eldeki kısıtlı imkânlarla film üretim süreci içerisine giren yönetmenler bir anlamda zorunluluktan dolayı minimalist anlatı yöntemiyle hikâyelerini görselleştirmektedir. Bu bağlamda, bağımsız sinema ve minimalist anlatı tarzı arasında görünmez bir bağ bulunmaktadır. Filmlerin sadelikle örölmüş anlatı yapısı, yönetmenlerin tercihine göre, doğal ve gerçek olanla birleştiginde ortaya bağımsız minimalist filmler çıkmakta, ilk başta biraz da zorunluluktan doğmuş olan bu yapı, minimalizmin temel felsefesi ile birleştiginde özgün bir anlatı diline dönüşebilmektedir.

Bağımsız sinema tabiri 1980'lere doğru, geleneksel finansman sisteminin dışında gelişerek Hollywood stüdyolarına boyun eğmeyen şirketlerin dağıttıkları filmler için kullanılır (Holm, 2011: 12). Holm, birçok eleştirmenin bağımsız sinemanın doğumu olarak Steven Soderbergh'in 1989 yılında çektiği Sex, Lies, and Videotape filmini göstermelerini hatalı bularak, bağımsız sinema hareketinin 1980 yılında çekilen John Sayles'in popüler filmi Return of the Secaucus 7 ile birlikte doğmuş olduğunu belirtir (2011: 29). 1980'lerin ortalarında Stranger Than Paradise gibi filmlerin ortaya çıkması ise Amerikan bağımsız sineması için dönüm noktası olur (King, 1998: 3).

Bağımsız sinemanın geçmişine göz attığımızda ilk ortaya çıkışının aslında hayli eskiye dayandığını görürüz. Amerika'da sinema alanında tekeli elinde bulunduran Thomas Edison'un öncülüğünde kurulan 'Edison Yatırım Ortaklığı' adındaki birliğine katılmayı reddeden ve birliğe katılması reddedilen yapım şirketleri 'bağımsız' olarak tanımlanmıştır. Büyük yapım şirketleri ve Edison'un tekelci sistemi ile başa çıkamayan küçük çaplı şirketler, Hollywood'a giderek bağımsız filmler yapmaya başlarlar. Bugün tekeli elinde bulunduran ve dünyayı açık pazar olarak gören Hollywood'un kuruluş amacı 1900'lü yılların başında bağımsız filmler üretmekken, günümüzde bağımsız sinemacıların amacının, Hollywood'un kalıpları dışında, alışılmadık ve

bağımsız filmler üretmek olarak değişmesi ise hayli ironiktir. Bu durum bağımsız sinemanın zaman içindeki temel özelliklerini de kendi içinde bir dönüşüme uğratmıştır. "Bir film bazı kuralları yıkıyor ya da ana fikre net görünmeyecek bir şekilde odaklanıyor veya uçlardaki karakterleri –ana akım olarak bilinenin karşısında duran herhangi bir şey- seslendiriyorsa, bağımsızlığın ayırıcı özelliği işte budur" (Holm, 2011: 47).

Filmlerin kitleleri yönlendirme gücünü fark eden siyasi iktidarlar ve ticari yönünü keşfeden girişimciler, sinemayı basit bir eğlencelik anlayışından çıkararak büyük ve gösterişli salonlara taşımışlar, kendilerine starlar üretmişlerdir. Filmlerde kullandıkları yıldız oyunculara hayranlık duyan sinema seyircisi, hem yatırımcı için yüksek oranda kar getirmekte hem de politik güçlerin, propaganda filmleriyle kolayca yönlendirebileceği 'gösteri toplumuna' dönüştürülebilmektedir. Kültür endüstrisinin ürettiği her sanatsal yapımda temel anlamda kendi ideolojileri ile ters düşmeyecek, kitleleri düşünmekten alıkoyacak ve bunları yaparken de aynı zamanda kitleleri rahatlatacak bir işleve sahiptir. Özdoğru'nun kitabında belirttiği şu örnek, durumu daha iyi açıklayacaktır.

ABD şirketi New Line Cinema'nın dağıtımını yaptığı Peter Jackson filmi 'The Lord of The Rings: The Two Towers'20 Aralık 2002 haftasında ülke çapında 105 kopya ile 55 salonda gösterime girmiş, aynı hafta vizyona giren Nuri Bilge Ceylan filmi'Uzak', 5 kopya ile 5 salonda ticari gösterime girmiş ve diğerinden daha önce gösterimden kaldırılmıştır (2004: 28).

Bağımsız sinema ve minimalizm ilişkisi çerçevesinde Türkiye Sineması'na göz attığımızda ise, Hollywood stüdyolarının katı kuralcı ve ticari anlayışına başkaldıran 'bağımsızlar' gibi Yeşilçam'ın sinema kodlarının ve ticari anlayışının dışına çıkarak farklı tarzlar deneyen yönetmenlerin sayesinde günümüzde yerli ve nitelikli yapımların dünya festivallerinde kendilerine daha çok yer bulduklarını görürüz. Bağımsız sinema ve minimalizmin arasındaki, ilk etapta zorunluluktan doğan birliktelik, Berlin'de Semih Kaplanoğlu'nun Bal(2010) filmi ile Altın

¹<http://www.bagimsizsinema.com/bagimsiz-sinema-nedir.html>. Erişim tarihi: 11.02.2018.

Ay1'y1 ve Nuri Bilge Ceylan'ın Kış Uykusu(2014) filmi ile Cannes'da Altın Palmiye'yi kazanması ile yetkinlik derecesine ulaşmıştır. Buraya kadar gelinen noktanın geçmişine baktığımızda ise, Türkiye Sineması için ilk uluslararası ödöl olan Altın Ay1'y1 Metin Erksan'ın Susuz Yaz(1963) filmi; ikinci uluslararası büyük ödöl, Cannes'da Yılmaz Güney'in Yol(1982) filmi ile almış olması, şüphesiz ki günümüz Türkiye Sinemasına doğruatılan ilk büyük adımlardır. Metin Erksan'ın mülkiyet sorununa değindiğı Susuz Yaz'da yalın bir anlatımla gerçekçi öykülemeyi tercih etmiş olması ve Yılmaz Güney'in özellikle son dönem filmlerini arı bir gerçekçilik anlayışı ile üretmiş olması günümüzdeki bağımsız Türk sinemacıların tarzları ile benzerlikler göstermektedir. Bir anlamda Erksan ve Yılmaz gibi daha birçok yönetmenin yenilik arayışıyla toprağı atmış oldukları tohumlar, bugün nitelikli minimalist-bağımsız yapımlar olarak meyve vermeye başlamıştır.

Minimalizm, her ne kadar sinemada bir akım olarak ortaya çıkmamış olsa da, filmlerinde minimalist anlatı formunu kullanan yönetmenlerin dünyanın çeşitli festivallerinde ödüller almış olması sebebiyle dikkat çeken bir tarz olmuştur. Özellikle son dönemde bağımsız filmlere verilen devlet desteğı ve uluslararası ortamda fon sağlayan Eurimages gibi kuruluşların destekleri sayesinde bağımsız sinemacılar kendilerini biraz daha geliştirme olanağı bulmuştur. Modernizmin gerilemeye başladığı 1990'lardan uzun süre sonra bile Jim Jarmush, Bela Tarr, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami ve bazen de Takeshi Kitano gibi auteur yönetmenler modernist minimalizme uygun olarak film yapmaya devam etmişlerdir (Kovacs, 2010: 149). Minimalizm, sinemada bir akım ol(a)mamasının avantajını bir nevi bu şekilde değerlendirmektedir. Sinemadaki akımlar ortaya çıktıktan beş ila on yıl arasında etkilerini kaybederek yok olurken, minimalizm; özellikle düşük bütçelerle bağımsız sinema yapmaya çalışan yönetmenlerin tercih ettiği bir anlatı biçimi olarak devamlılığını günümüze kadar sürdürebilmiştir. Film endüstrisinin üretim koşulları bu şekilde devam ettiği müddetçe,

minimalizm de bağımsız sinema ile olan görünmez bağları ve farklı anlatı biçimleri denemek isteyen yönetmenlerin tercih edecekleri bir 'üslup' olarak etkisini gelecek yıllarda da sürdüreceği gibi gözükmektedir. Anlatı yapısında minimalist öğeler barındıran filmlerin, dünyanın çeşitli festivallerinde ödüller alması ve minimalizmin birçok farklı sinema akımının içinde kendine yer edinmiş olmasından doğan akımlar üstü bir özellik taşıması sayesinde popülerliğini korumaktadır.

Her akımın, her üslubun bir eleştirisi olduğu gibi, minimalizmin de eleştirildiği noktalar bulunmaktadır. Minimalizmin sinemada kullanımı göz önünde bulundurulduğunda, minimalizm; kolaycılık, zanaat eksikliği olarak eleştirilmektedir. İstanbul Modern'de,bağımsız yönetmen Onur Ünlü ile yapılan söyleşide; Ünlü, ressam Kazimir Maleviç'in Siyah Kare,(Ek1.) resmi örneğini vermektedir. Maleviç bu eserinde; geçirmiş olduğu düşünsel ve estetik yolculuğu sonucunda,sanattaki akımların katı kuralcılıklarına karşı çıkararak, eserini sadece beyaz üstünesiyah bir kareye indirgemıştır. Yalnız,Ünlü, Malevich'e; Şuraya koşan bir at çizebilir misin, dersiniz; bunu çizebilir, diye ekler. Bu durumda minimalizmi, başka hiçbir hikâye anlatımı biçimini uygulayamayıp, özellikle festivallerdeki popülerliğinin de etkisiyle seçen sanatçıları eleştirmektedir. Özdoğru'nun da kitabında belirttiği üzere, minimalizmin Zen kültürüne dayanan bir felsefesi bulunmaktadır. Sanatçıların gerek imkânsızlıklar, gerekse popülerliğinden dolayı, minimalizmin felsefesini göz ardı ederek, bu anlatı formunu seçmiş olmaları, Onur Ünlü'nün söyleşide belirttiği; zanaat eksikliğinden dolayı minimalizmi bir başlama noktası olarak gördükleri yönündeki eleştirisini haklı çıkarır niteliktedir.

Jim JarmuschSinemasına Genel Bir Bakış

Jim Jarmusch, 1953, (Akron, Ohio) doğumlu, ilk dönem filmlerinde minimalizmin izlerine sıkça rastlanan,Amerikalı bağımsız-auteur yönetmendir. Jarmusch,üniversite eğitimi için ilk önce North West Üniversitesi, Gazetecilik bölümünü tercih eder, ama daha sonra İngiliz ve Alman Edebiyatı bölümü için kaydını Columbia Üniversitesi'ne aldırır.

Son sömestr tatilini geçirmek için gittiği Fransa'da zamanının büyük bir çoğunluğunu Paris sinemateklerinde geçirerek kendisini geliştirme fırsatı bulur. Daha sonra New York Üniversitesi (NYU), Graduate Film School'a kaydolan Jarmusch bu durumu: Sadece ne olacak bakalım diyerek sonucu görmek amacıyla yaptığını açıklar. Üstelik daha önce hiç film yapmamasına rağmen, yazılarını ve bazı stil fotoğraflarını göstererek okula kabul edilmiştir (Hertzberg, 2007: 29). Gençliğinde yaşamış olduğu bu kararsızlık ve aidiyetsizlik duygusuna, filmlerindeki karakterlerinin yaşamlarında da rastlanabilmektedir.

Jarmusch niversite yıllarında birkaç kısa film çekmiş olmasına rağmen, bu filmler o dönem içinde kaybolmuştur. Hocası Nicholas Ray'in –ki Jarmusch kendisine asistanlık da yapmıştır- desteğiyle mezuniyet projesi için çekmiş olduğu ilk filmi olan Permanent Vacation (Sürekli Tatil, 1980) New York sokaklarında, aylaklık yapan bir gencin (Allie) hayatının kısa bir bölümünü konu edinir. Filmin ana karakterinin ne ait olduğu bir yer ne de yapacak bir içi vardır. Caddelerde amaçsızca dolaşır, akıl hastanesindeki annesini ziyaret eder, karşılaştığı tuhaf insanların hayatlarını gözlemler ama hiçbir yere ait ol(a)maz, hatta gidebileceği bir kız arkadaşı olmasına rağmen, Allie sokakta uyumayı tercih eder. Amasızca dolaşırken bir apartman merdiveninde şarkı söyleyen yabancı uyruklu bir kadının sesini duyar ve iletişim kurma amacı ile kadına yaklaşır. Çünkü kadın da en az onun kadar içinde buldukları dünyaya yabancıdır. Ama kadın bu durumdan rahatsız olur ve Allie'yi oradan sert bir şekilde kovar. Bu sahne filmin açılış sekansında Allie'nin dış ses olarak 'Ve işte, şimdi burada, konuşulan dili bile anlamadığım bir yerdeyim. Ama bilirsiniz, yabancı her yerde yabancıdır.' sözlerine bir göndermedir. Film, Allie'nin bir araba alıp onu satmasından sonra büyük bir gemiyle okyanusu geçerek, Fransa'ya gidişiyle son bulur. Allie'nin Amerika'yı büyük bir gemi ile terk ediyor oluşu da bilinçli bir tercihtir, çünkü tam anlamıyla bir yolculuk duygusu verir ve önünde aşması gereken koca bir

²<https://www.youtube.com/watch?v=pzv0jGjzGZk>. Erişim tarihi: 15.02.2018.

okyanus vardır. Jarmusch'un bu filmdeki sinematografik dili ve senaryosu, filmografisindeki diğer filmler için temel yapı taşı niteliğindedir. Yabancıları, yabancılaşmayı, dil, iletişim ve aidiyet sorununu; sakin bir kamera kullanımı, doğal ışık ve tanınmamış oyuncular kullanarak sinemasının merkezine yerleştirir. Üstelik bu filmi çekebilmek için, aldığı bursu okul taksidini yatırmak yerine bu filmin yapımında kullanır ve taksidi yatırmadığı için okuldan diplomasını uzunca yıllar alamaz. Başrol oynayan karakterin isminin Allie oluşu da karakterin bu yabancılığına bir göndermedir. 'Allie' ismi 'Alien' kelimesi çağrıştırmaktadır, keza 'Alien' kelimesi İngilizcede hem 'yabancı' hem de 'uzaylı' anlamına gelmektedir. Jarmusch filmi, ilk gösterimi için NYU'nun öğrenci filmlerinden oluşan küçük bir festivale gönderir. Okul yönetimi filmi kabul etmediği gibi geri gönderip, filmin berbat olduğuna dair bir de cevap yazar (Hertzberg, 2007: 141). Fakat film Almanya'da düzenlenen Mannheim Film Festivali'nde bir ödül kazanır ve Jarmusch Avrupa'da bu sayede tanınmaya başlar.

Jarmusch sineması, minimalist öğeleri yoğun olarak kullandığı altıncı filmi olan *Dead Man*'den (Ölü Adam, 1995) itibaren, iki döneme ayrılabilir. İlk dönem filmlerinde, (*Permanent Vacation*, 1980, *Stranger Than Paradise*, 1984, *Down by Law*, 1986, *Mystery Train*, 1989, *Night on Earth*, 1991, *Dead Man*, 1995) daha sıradan insanların hayatlarına, daha minimal bir sinema anlayışıyla (doğal ışık kullanımı, daha sakin kamera hareketleri, atraksiyonsuz bir kurgu, çok fazla tanınmayan oyuncu tercihi, gerçekçilik ve sadelik) yaklaşmayı tercih eder. Ayrıca ilk dönem filmlerindeki, minimal anlatı yapısı özellikleri *Dead Man* filminden sonra yerini başka anlatım tarzlarına bırakır. Örneğin, birinci dönemi içinde yer alan altı filminden üçünü siyah-beyaz çeken yönetmenin, ikinci dönemi içinde yer alan, kısa filmlerinin bir birleşimi olan *Coffee and Cigarettes* hariç, diğer tüm filmleri renklidir. Jarmusch, tek bir anlatı formuna bağlı kalmadan, daha sonraki çalışmalarında farklı türleri ve tarzları da dener (Özdoğru, 2005: 72). Siyah-beyaz olarak çektiği, ilk uzun metrajlı filmi sayılan *Stranger Than Paradise*'da (1984) üç karakter üzerinden

yabancılaşma ve aidiyet kavramlarını tartışır. Jarmusch, ilk filmi *Permanent Vacation*'da kurmuş olduğu minimal anlatı yapısını bu filmiyle daha da geliştirerek kendine has bir üslup oluşturur. Ayrıca, önemli festivallerden (Cannes, San Locarno, National Society of Film Critics) ödüllerle dönmüş olan film eleştirilenlerce, minimalist tarzı ile Bresson, Ozu, Benning sinemasına benzetilir (Özdoğru, 2004: 72). *New York Times* eleştirilenlerinden Vincent Canby filmi “Amerika hakkında yapılan en iyi Avrupa filmi” olarak değerlendirir, ama Jarmusch bu benzetmeye katılmaz. Filmin teknik olarak Avrupa ve Japon sinemasından etkilenmiş olmasından dolayı, 'Avrupalı' olarak tanımlanmasını yanlış bulur. Jarmusch'a göre film karakter ve oyunculuk tarzı açısından tamamen Amerikan'dır. Hatta Jarmusch, Hollywood filmlerinin çoğunun Amerikan olmaktan çok uzak olduklarını belirtir (Linnett, 1985: 26). Bu film, 'Stranger Than Paradise Filmi Üzerine Minimalist Bir Bakış' başlığı altında detaylı bir şekilde analiz edilecektir. İkinci uzun metrajlı filmi *Down by Law*'ı da (İçerdekiler, 1986) siyah-beyaz çeken yönetmen, hapisanede aynı hücreye düşen üç kişi üzerinden; adalet, dil problemi, arkadaşlık gibi temalara alaycı bir bakış açısıyla değinir. Filmin siyah-beyaz olması, kamera hareketlerindeki sakinlik ve karakterlerin anti-kahraman özellikleri taşıması, minimalist tavrını güçlendiren unsurlardır. *Mystery Train*, (Gizem Treni, 1989) Japon bir çiftin Amerika'ya (Memphis) gelmesi ile başlar ve daha sonra çiftin kaldığı otel merkezinde gelişen üç farklı hikâyeye bölünür. Kamera, aynı mekânda, farklı zamanlarda ve farklı insanların hikâyelerini takip eder. *Night on Earth* (Dünyada Bir Gece, 1991) filminde, dünyanın beş farklı metropolünde (Los Angeles, New York, Paris, Roma, Helsinki) aynı gecede geçen beş taksici şoförünün arabalarında yaşananları anlatır. Kamera kullanımı ve genel sinematografisinde çok fazla bir değişiklik göze çarpmasa da filmdeki oyuncuların birden çoğunun ünlü ve profesyonellerden oluşması; (Gena Rowlands, Beatrice Dalle, Roberto Benigni) Jarmusch sinemasındaki ilk değişimin belirtileri olarak okunabilir. *Night on Earth* dâhil olmak üzere, çekmiş olduğu dört uzun

metrajlı filminin defarklı epizotlardan oluşması, ilk dönem filmleri içerisindeki göze çarpan ortak anlatım tekniklerinden bir tanesidir. Artık filmlerinde giderek tanınmış oyuncular kullanmaya başlaması; sinemasındaki minimal anlatı öğelerinin yerini giderek başka tekniklere bırakacağına da bir habercisi niteliğindedir. Dead Man'de (Ölü Adam, 1995) 1800'lü yıllarda bir kasabada muhasebeci olmak için yola çıkan William Blake'in (Johnny Depp), adı 'Hiç Kimse' olan bir yerliyle tanışmasından sonra geçirdiği değişim öyküsünü anlatır. Film, siyah-beyaz görüntüler eşliğindeki sakin kamera hareketlerinin, minimal tonda kullanılan müzikle birleşmesiyle şiirsel bir dokuya bürünmektedir. Yönetmenin siyah-beyaz olarak çektiği son uzun metrajlı film olan Dead Man'den sonra minimal anlatı tekniklerini bırakarak başka tarzlara yönelmiş olması sebebiyle, ikinci dönem filmleri (Ghost Dog: The Way of the Samurai, 1999, Coffee and Cigarettes, 2003, Broken Flowers, 2005, The Limits of Control, 2009, Only Lovers Left Alive, 2013, Paterson, 2016) çalışma dışında tutulmuştur.

Jarmusch için; mezuniyet projesi olarak çektiği ilk filminden itibaren sürekli bir gelişme gösterdiğini, alışlagelmiş Hollywood kalıplarının dışında farklı teknikler deneyerek kendine has bir sinema dili oluşturduğunu söyleyebiliriz. Jarmusch'un filmlerinde öyküden ziyade anlatım ön plandadır. Karakter oyunculuğuna duyulan güven, aktörün maddi varlığını (beden dili, konuşma ve tavrın özellikleri) ayrıcalıklı kılan performans türü, belirli aktörler için rol yazma tekniğinde açıkça görünür olan, Jarmusch'un sinemasının bir başka özelliğidir (Villella, 2001). Kadrajlarının içinde çözülmeyi bekleyen gizemler yoktur. Filmlerinde kurmuş olduğu anlatım biçimi; mantığa ve devamlılığa, zamana ve mekânabâğıllık göstermez (Yeres, 2005: 215). Filmlerinde yarattığı karakterler, seçtiği mekânlar ve anlatımı destekleyecek diğer unsurlarla birlikte; ilk etapta göze çarpmayacak kadar sıradan olanın peşine, alışılmadık bir bakış açısıyla yönelmesinden dolayı kendine özgü bir dil geliştirebilmiştir. Senaryolarının belli bir giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşmaması ve filmlerinin genellikle açık uçlu bitmesi,

Jarmusch sinemasını hayatın kendisine bir adım daha yaklaştırmakta ve yukarıda belirttiğimiz İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga ile başlayan geleneksel anlatıya başkaldırış Jarmusch sinemasında da kendine yer bulmaktadır. Teksoy da, Jarmusch için, Amerika'nın çok kültürlü yapısından beslenen filmlerinin özgün bir sinemacının ürünleri olduğunu belirtmektedir (2005: 1031).İşçi sınıfına mensup bir ailede yetişen Jarmusch'un filmlerinde genellikle bu sınıftan işçi ve göçmen insanları görmek mümkündür. Çok kültürlülüğün sonucunda doğan iletişim problemini genel olarak filmlerinde işlemeye çalışır. Farklı ülkelerden ve ırklardan insanlar, Amerika'da bir şekilde yaşamaya ve birbirleri ile iletişim kurmaya çalışmaktadırlar, ne var ki bu iletişim kurma çabaları, çoğu zaman başarısızlıkla sonuçlanır. Amerikan yaşamının bilinmeyen arka planını sinemaya duyduğu deneysel bir ilgiyle yansıtır ve Amerikan bağımsız sinemasının en orijinal ve en etkili insanı olarak gösterilir (Andrew, 1998: 143).

Stranger Than Paradise Filmi Üzerine Minimalist Bir Bakış

Stanger Than Paradise,(Cennetten de Garip, 1984) Macaristan'dan Amerika'ya göç eden Eva'nın (Eszter Balint), geçmişi ile bağlarını tamamen koparmaya çalışan kuzeni; Macar asıllı Willie'nin (John Lurie) Amerika'daki evine geçici bir süreliğine misafir olması sonucunda gelişen olayları anlatır. Willie, Amerikalı arkadaşı Eddie (Richard Edson) ile birlikte, günlerini kumar ve at yarışı oynayarak geçiren, norm dışı bir insandır. Willie,Eva'nın geleceğini ise Amerika'da yaşayan ve on yıldır görmediği Macar asıllı Lotte Hala'dan (Cecillia Stark) öğrenir. Lotte Hala durumu telefonda Macarca konuşarak anlatırken, Willie sürekli 'İngilizce konuş lütfen!' diyerek, yaşlı kadını uyarır. Willie'nin geçmişe ait bağları tamamen kopmuş, kendisine bile yabancılaşmıştır. Bir nevi aslını inkâr etmekte, Yeni Dünya'nın dilini konuşarak kendine yeni bir kimlik yaratmak istemektedir. Kendisine geçmişini hatırlatan tüm durumlar onu rahatsız eder. Öyle ki Eva'nın, geçmişin büyük bir temsili olarak, evinde bir süreliğine kalacak olması, Willie için büyük bir problem demektir ve Lotte Hala'ya, bu durumun bütün hayatını alt üst edeceğini söyler. Oysaki

bütün hayatı, küçük bir evin içinde televizyon izlemek, at yarışı ve kumar oynayıp bira içmektir. Willie karakteri: Amerikan rüyasının ve büyük umutlarla gelinen Yeni Dünya'nın bir tasviridir. Film, minimalist sinemanın tanımlarından birisini oluşturur ve yarattığı karakterlerdeki amaçsızlık duygusu diğer filmlerinde de kendini belirgin şekilde gösterir (Sevindi, 2017: 56).

Tablo 1.1 Filmin Karakterleri

Willie(John Lurie)	Macaristan göçmeni /Yeni Dünya'nın temsili
Eddie(Richard Edson)	Günlerinin kumar oynayarak geçiren Amerikalı/Willie'nin arkadaşı
Eva (Eszter Balint)	Macaristan'dan Yeni Dünya'ya gelen kuzen/ Willie için geçmişin temsili
Lotte Hala (Cecillia Stark)	Willie ve Eva'nın Halası/Geçmişin - Macaristan'ın temsili

Filmin minimalist anlatı yapısını niteliksel içerik analizi yöntemiyle değerlendirdiğimizde, elde edeceğimiz ilk bulgular şunlar olacaktır. İlk olarak, yukarıda verilen sinopsisten de anlaşılacağı üzere filmin olay örgüsünün, dolayısıyla senaryosunun minimal ve sade olduğunu söylemek mümkündür. Film, sıradan insanların yaşamlarından küçük ve sıradan parçalar anlatma üzerine kuruludur.İkinci olarak, ünlü ve profesyonel olmayan oyuncu kullanımı dikkat çekmektedir. Oyuncu kadrosu olarak değerlendirildiğinde, tüm filmin sadece üç ana karakter üzerinden anlatılması da minimalist öge olarak kabul edilebilir. Bu durum, yönetmenin oyuncu yönetimi tercihi sonucunda ortaya çıkan doğallıkla daha da belirginlik kazanmaktadır. Bunu profesyonel olmayan oyuncu kullanımı sonucunda ortaya çıkan doğallık, sadelik ve gerçekçilik olarak yorumlayabiliriz ki bu doğallık, sadelik ve gerçekçilik sadece oyunculuklarla sınırlı kalmayıp filmin genel yapısına da işlemiştir. Üçüncüsü, filmin ışıklandırmasında genel olarak doğal ışığın tercih edilmiş olmasıdır. Doğal ışık kullanımı, filmin dokusunun daha doğal

görünmesine yardımcı olarak hikâyenin gerçekçiliğini güçlendirmektedir. Günümüzde yayınlanan televizyon dizilerini ya da klasik anlatı ile çekilmiş Hollywood filmlerini gözümüzün önüne getirdiğimizde, özellikle iç mekânların tamamen aydınlatıldığı sahneler ile *Stranger Than Paradise* filminin sahnelerini karşılaştırsak aradaki fark daha net anlaşılacaktır. Bu anlamıyla, Jarmusch'un bu filminin yapısı ve karakterleri için, her zaman yanibaşımızda duran, ama her zaman yanibaşımızda durdukları için çok da fazla gözlemediğimiz gizli ve sessiz yaşamların bir tasviri olduğunu söyleyebiliriz. Filmde kullanılan minimalist anlatı öğelerinden dördüncü olarak, teknik anlamda, kamera hareketlerini göstermek mümkündür. Kamera olabildiğince sade hareketler eşliğinde olayı gizli bir tanık gibi izlemektedir. Dolayısıyla izleyici de kameranın sükûnetine eşlik eden sakin bir gözlemci konumundadır. Örneğin, Willie ile Eddie arabayla yolculuğa çıktıklarında kamera arka koltuğa konumlandırılmış dolayısıyla seyirci de onlarla birlikte arabanın arka koltuğunda seyahat ediyormuş gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Beşinci olarak, filmin kurgusunu minimal anlatı formu olarak değerlendirebiliriz. Özellikle filmde hiç kesme olmayışı dikkat çekicidir. Her sahne plan-sekans olarak çekilmiş, aralara hiç kesme (yakın plan, detay, genel plan vb.) koyulmadan, geçişler kararına efekti ile sağlanmıştır. Ayrıca geçişlerde, kullanılan kararına efektleri ve filmin üç bölümden (başlıklar halinde belirtmek suretiyle) oluşması, sinemanın ilk dönemlerine bir öykünme, klasik Hollywood sinemasına bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Altıncısı filmin siyah-beyaz çekilmiş olmasıdır. Filmin siyah-beyaz olması, ilk etapta maddi imkânsızlıklardan dolayı olsa da Jarmusch bu durumu bilinçli bir kullanımla avantaja dönüştürmüş ve siyah-beyaz tercihinin nedenini; insanlara ilginç gelmesi, minimal olması ve az bilgi içermesi olarak açıklamıştır (Hertzberg, 2007: 98). Yedinci belirgin özellik olarak, tüm bunların toplamında ortaya çıkan arı bir gerçekçilik anlayışını sayabiliriz. Gerek olay örgüsü, gerekse karakterlerin ve diyaloglarının sade ve doğal olması, diğer teknik unsurlarla birleştiğinde gerçekçilik duygusunu daha belirgin

kılmaktadır. Sekizinci olarak filmin açık uçlu bitmesini sayabiliriz ki bu gerçekçilik anlayışı ile örtüşmektedir. Hayatın bilinen belli bir başı ve sonu yoktur, sonsuz bir varoluş olarak sürüp gider.

Stranger Than Paradise; iletişimsizlik, yabancılaşma ve aidiyet kavramlarının tartışıldığı, üç farklı bölümden (Yeni Dünya / Bir Yıl Sonra / Cennet) oluşan siyah-beyaz bir filmidir. Yönetmenin kendisi filmi: “Kafasını Ozu'ya takmış, hayali bir Doğu Alman film yönetmeninin tarzında yapılmış yarı yeni-gerçekçi bir kara mizah ve 1950'lerin Amerikan Tv şovu The Honeymooners'a benzer” diye tanımlamaktadır (Hertzberg, 2007: 7). Jarmusch'un profesyonel anlamda çektiği ilk uzun metrajlı filmi olan Stranger Than Paradise'in yapımı, bağımsız sinema ve minimalizm arasındaki görünmez bağlar sonucu ortaya çıkmış bir eser olarak örnek gösterilebilir. Jarmusch, Wim Wenders'in bir filminden arta kalan malzemenin kendisine bağışlanması sayesinde filmin birinci bölümünü çeker. Maddi olarak elinde çok fazla imkân olmamasına rağmen, minimal anlatı formunu uygulayarak kendine has bir üslup geliştirir. Bu da minimalizm ve bağımsız sinema arasındaki, ilk etapta zorunluluktan doğan bir birliktelik olduğu yönündeki savımızı destekleyen bir örnektir. Çünkü mezuniyet filmini, Nicholas Ray'in desteğiyle, çok düşük bir bütçe ve minimal anlatı yapısıyla çekmiştir. Stranger Than Paradise'ı da Wenders'ten arta kalan malzeme ile yine çok düşük bir bütçeyle çeker. Hatta arta kalan malzemedan filmin sadece ilk bölümünü (Yeni Dünya) çekebilmiştir. Diğer iki bölümü ise, çekmiş olduğu ilk bölümü göstererek finansman sağladıktan sonra tamamlayabilmiştir. Bu durumda; bütçe ne kadar düşükse, film de o oranda minimal olma eğilimindedir, diyebiliriz. Yalnız, Jarmusch sineması için minimal sinema yapmak, sadece şartlar o şekilde geliştiği için ortaya çıkan bir durum değildir. Kendisi, gerek etkilendiği sinemacılar, gerek bağımsız yönetmen kimliği ve farklı tarzlar denemek isteyen yenilikçi ruhu sayesinde ilk etapta zorunluluk ve imkânsızlıktan doğan olumsuz durumu, sinemasal anlamda minimalizmin felsefesi ile birleştirerek lehine çevirebilmektedir. Zira kendi felsefesini: “Altkültürde

olmayı kitle kültüründe olmaya tercih ederim” sözleriyle açıklamaktadır (Sevindi, 2017: 56).

Filmin başlarında, Eva, yeni geldiği Yeni Dünya'nın sokaklarında, radyosundan açtığı I put a Spell On You, şarkısı eşliğinde ağır ağır yürümektedir. Şarkının sözleri; Sana büyü yaptım, çünkü benimsin, şeklindedir. Bilinçli olarak kullanılan bu müzikle, Amerika'ya yeni ayak basmış bu göçmen kızın Amerikan Rüyası'na kapılacağına ilk işareti verilir, ama sahne alışılana aksine bom boş sokaklar, devrilmiş çöp kutuları, harabeye dönmüş evlerin görüntüleriyle devam eder. Hatta Eva'nın yürüdüğü yolun arkasında bulunan bir vidanjörün üzerinde 'King's Country' (Kralların Ülkesi) yazmaktadır. Bu açılış planı, Hollywood filmlerinden alışık olunan; şaşalı evler, gösterişli caddeler, çılgın kalabalık, plazalar, büyük köprüler ve pahalı arabalar gibi görüntülerin tam aksidir. Bu anlamda bu giriş sekansını Hollywood sinemasına bir saldırı olarak değerlendirmek mümkündür. Çünkü arka sokaklardaki Amerika'nın gerçek yüzünü daha ilk başta izleyicinin yüzüne çarpar.

Eva kuzeni Willie'nin evine geldiğinde ise Willie onu artık bir Doğulu gibi değil, tipik bir Amerikalı gibi karşılar. Hareketleri kaba sayılabilecek kadar mesafelidir. Nuri Bilge Ceylan'ın Uzak (2002) filmi bu yönüyle Stranger Than Paradise ile benzerlikler gösterir. Uzak filminde de; taşradan büyük şehirde yaşayan bir akrabasının evine geçici süreliğine misafir olarak gelen Yusuf (Mehmet Emin Toprak) karakterinin öyküsü anlatılır. Şehirde yaşayan akrabası Mahmut, (Muzaffer Özdemir) geçmişini unutmuş, kendisine ve ailesine yabancılaşmış modern dünyanın bir temsilidir. Yusuf bu anlamda Eva karakterine benzetilebilir. Her ikisi de gittikleri Yeni Dünya'da; taşrayı ve geçmişi temsil ederler. Bu durumda, Mahmut da Willie karakteri ile örtüşmektedir. Her ikisinin de TV karşısında vakit geçirmeleri, kopmuş oldukları geçmişlerinden gelen zoraki misafirlerinden rahatsızlık duymaları, aralarındaki benzerliği kuvvetlendiren öğelerdir. İki yönetmeninde (Jim Jarmusch ve Nuri Bilge Ceylan) filmlerinde minimal öğeler kullanan bağımsız sinemacılar

olmaları göz önünde bulundurulduğunda, çok farklı iki ayrı ülkede yetişmiş olmalarına rağmen, insan yaşamının derinlerine eğilen ve izleyende benzer duygular uyandıran filmler yaptıkları söylenebilir.

Jarmusch bu filmde kamerasını, Yeni Dünya'nın gerçek yüzüne, kendine has üslubuyla yöneltir. Filmin ilk bölümü olan Yeni Dünya, Willie ve Eva arasındaki küçük sürtüşmelerden oluşan, Amerika'daki yaşamın yüzeyselliği vurgulayan sahnelerden oluşur. At yarışı oynayarak para kazanan Willie ve Eddie arasında geçen bir diyalogda; Eddie gazetede ki yarış atlarının isimlerini sayarken, bu isimlerin sıradan at isimleri olmadığını anlarız. Jarmusch kendine has mizah anlayışıyla atlara; sevdiği müzisyenlerin, şarkıların ve filmlerin isimlerini vermiştir. Örneğin sahnede geçen, Passing Fancy, Late Spring, Tokyo Story gibi at isimleri; aslında Jarmusch'un da sinemasından etkilenmiş olduğu Yasujiro Ozu'nun filmlerinin isimleridir. Birinci bölüm Eva'nı Cleveland'da yaşayan Lotte Hala'nın yanına taşınması ile son bulur. Karakterler birbirlerine o kadar yabancılaşmışlardır ki, ne Willie ne de Eddie, düzgün bir şekilde Eva'yla vedalaşmayı beceremezler.

İkinci bölüm Bir Yıl Sonra başlığı ile açılır. Willie ve Eddie kumardan ve at yarışından kazandıkları altı yüz dolar kadar bir para ve ödünç bir arabayla nereye gideceklerini bile bilmeden yola çıkarlar. Altı yüz dolar paraları olduğu için artık kendilerini zengin insanlar olarak görmektedirler. Arabayla şehirden ayrılırken; Willie, kolay yoldan paraya sahip olmanın getirdiği rahatlık ve küstahlıkla, yol kenarında işe gitmek için otobüs bekleyen bir işçiye sataşır. Eddie, işçi için üzölmüş olacak ki: Bir fabrikada çalışmanın nasıl bir şey olduğunu hayal edebiliyor musun, diye sorarak Willie'nin vicdanını rahatsız etmeye çalışır. Eddie bu sahnede ve filmin genelinde insanın saf ve iyicil yanını temsil etmektedir, ama o kadar fazla iyidir ki işçi için üzöldüğünü söyleyen Willie'ye; Boşver! Üzölme, diyebilmektedir.

Filmin devamı Willie için, yıllardır yok saydığı geçmişı ile bir yüzleşme niteliğindedir. Yolda, on yıldır görmediği Lotte Hala'sının evine

taşınmış olan Eva'yı ziyaret etmeye karar verirler. O kadar zaman olmuştur ki yaşlı Hala, ilk önce Willie'yi tanıyamaz, daha sonradan anımsayabilir. Gençleri içeriye davet eder ve misafirlerine bir Doğulu gibi yiyecek ikram eder. Bu sahne filmin başında Eva'nın, Willie'nin evine ilk geldiği sahneyle kontrast oluşturur. Willie, Eva'ya hiçbir şey ikram etmediği gibi bir de onu Macarca konuştuğu için azarlamıştır. Lotte Hala'nın evindeyken de sahne boyunca Lotte Hala hep Macarca konuşur, Willie ise İngilizce cevap verir; arada Eddie için tercüme yapar. Eva da, Amerika'da geçirdiği bir yılın sonunda, asimile olmuş olacak ki, kendisiyle Macarca konuşan Lotte Hala'ya İngilizce karşılık verir. Film bu anlamda kültürel emperyalizmin değiştirici gücünü de göstermektedir. Jarmusch politik söylemlerini, göze batmayacak şekilde filmin aralarına serpiştirir. Kendisi politik film hakkında, “Doğrudan bir siyasal ifadeyle ortaya çıkarsanız, sizinle anlaşabilme ihtimali olan insanların düşüncelerini pekiştirirsiniz ve anlayamayacak insanlar da sizinle anlaşmamaya devam ederler; hiç kimsenin düşünce tarzını değiştiremezsiniz” demektedir (Hertzberg, 2007: 49).

Üçüncü bölüm Cennet adını taşımaktadır. Willie ve Eddie, Eva'yı da alıp Florida'ya gitmek için Lotte Hala'nın evine gelirler. Lotte Hala, Eva'nın gitmesini istemez, çünkü Eva giderse koca evde televizyonu ile tek başına kalacaktır. Willie, Eddie ve Eva arabaya binip oradan gidene kadar Lotte Hala, arkalarından Macarca olarak yakarır, ama Eva geri dönmez ve filmin tamamı boyunca hemen hemen hiç İngilizce konuşurken görmediğimiz Lotte Hala'nın filmdeki son repliği İngilizce bir küfür olur.

Florida'ya ulaşmadan önce, yolda durup kendileri için yeni güneş gözlükleri satın alırlar. Çünkü Florida onlar için; tatil, güneş, deniz, kumsal, kısacası cennet demektir. Fakat vardıklarında karşılaştıkları şey ise; kapalı bir hava, fırtınalı ve dalgalı bir denizdir. Karakterler aradıkları şeyi burada da bulamazlar. Cennet diye geldikleri yer garip bir yerdir ve gerçekten de bu karakterler cennete de yabancıdır. Dünyanın neresine giderlerse gitsinler hep yabancı kalacak gibidirler.



STRANGER THAN PARADISE

A NEW AMERICAN FILM

Eva, kaldıkları otelin yakınlarında yürüyüş yaparken eline tesadüf eseri bir para geçer. Otele dönüp, Willie ve Eddie için biraz para ve bir de Macarca not bırakır ve hava alanına gider. Amacı Avrupa'yı gezmektir, ama ne yazık ki o gün için tek uçuş geldiği yer olan Budapeşte'yedir. Eva istemeyerek de olsa bileti alır. Bu sırada Willie ve Eddie, Eva'yı geri döndürmek için arkasından hava alanına gelirler. Willie, Eva'yı uçaktan indirmek için hemen bilet alır ve uçağa koşar, ama Eva uçağa binmekten vazgeçip otele dönmüştür. Willie uçaktayken, uçak; geldiği ve yıllardır yok saydığı yer olan Macaristan'a doğru havalanır. Eddie ise arabanın yanında uçağın kalkışını izler.

Üç karakter de Yeni Dünya'da farklı köşelere savrulmuştur. Filmin finalinin bu şekilde açık uçlu bitmesi de minimalist hikâye anlatıcılığı ile örtüşmektedir. Diğer yandan, minimal anlatılı filmlerin genel özelliklerinden bir tanesi olarak; izleyicisinden katılım ve düşünme eylemi ister. Filmde her şey, açıkça gösterilmez, gerçek sanatın bir gerekliliği olarak, alıcısından bir parça emek vermesi beklenir. Karakterlere ne olmuştur, bundan sonraki yaşamları nasıl şekillenecektir, tekrar karşılaşacaklar mıdır gibi sorularla filmi, film bittikten sonra da devam ettirmeleri ve bu sayede düşünerek sanatsal yapıtı zihinde tekrar üretmeleri sağlanır.

SONUÇ

Minimalizm, 1961 yılında düşünür Richard Wolheim tarafından, içeriği en aza indirgenmiş sanat, olarak tanımlanarak literatürdeki yerini almıştır. Heykel, mimari, resim gibi sanatlarda bir akım olarak ortaya çıkmış olmasına karşın, sinemadaki yansıması bir akım olarak değil, bir anlatı biçimi olarak değerlendirilmiştir. Yalnız, sanat literatüründe ortaya çıkmasından daha önce, Ozu, Bresson, Antonioni gibi yönetmenlerin filmlerinde, sinema adına ilk örneklerini vermiştir. Bu filmler; minimal anlatı yapısına sahip filmler olarak daha sonradan geçmişe yönelik inceleme yapılarak minimalizm ile ilişkilendirilmiştir.

Minimalizmin ortaya çıktığı yılların iki dünya savaşı ertesine denk gelmesi, dünya halklarının geçirdiği travmalar sonucunda sanatçıların, var olan değerleri, gelenekleri sorgulaması ve bir takım yeni teknikler aramaları ile paralellik gösterir. Minimalizm, özellikle 1960'lara gelindiğinde, kültür endüstrisinin ürünlerinin neredeyse tüm piyasayı ele geçirmiş olması sonucunda sanatı ve sanatçıyı bir metaya dönüştürmesine bir tepki olarak değerlendirilebilir. Özellikle, mağara duvarlarında başladığı varsayılan sanatın, doğası ve koşulları gereği minimal olduğu düşünülürse, 20. yüzyıl sanatçılarının minimalizme yönelmesini; insanın doğayla bir olduğu dönemdeki sanat eserlerinin özüne dönüş çabası olarak değerlendirmek mümkündür. Bu bağlamda, konvansiyonel sinemanın dışında, bağımsız sinema yapmaya çalışan yönetmenlerin de eserlerinde ilk etapta zorunluluktan doğan minimal anlatı tercihi gözlenmektedir. Bağımsız sinema ve minimalizm arasında gizli bir ittifak, zorunluluktan doğan bir dayanışma hali hâkimdir. Özellikle sinemaya yeni başlayan bağımsız yönetmenlerin ilk filmlerinde, minimal anlatı öğelerine sıkça rastlanmaktadır. Kendilerini, festivallerde kanıtlayarak, film yapım imkânlarını geliştirdikçe, sinemalarındaki minimal anlatı öğeleri giderek eksilmeye başlamaktadır. Bu durumda minimalizmle ters orantılı olarak, bütçe arttıkça imkânlar artmakta ve filmlerden minimal öğeler giderek kaybolmaktadır tarzında bir çıkarım yapmak mümkündür.

Jim Jarmusch'un altıncı filmi Dead Man'den sonra öykü sinemasına kayması, Nuri Bilge Ceylan'ın beşinci filmi Üç Maymun ile başka anlatım tarzlarına yönelmesi bu duruma örnek gösterilebilir.

Bağımsız yönetmen Jim Jarmusch'un minimal anlatı yapısını sıkça kullandığı ilk dönem filmleri, bağımsız sinema ve minimalizm ilişkisinin belirgin bir şekilde gözlemlenebileceği iyi birer örneklem grubudur. Kendisinin, Wim Wenders'ten arta kalan malzeme ile yalnızca ilk bölümü çekip daha sonra bütçe bularak diğer bölümlerini tamamlayabildiği ilk uzun metrajlı filmi Stranger Than Paradise'da, minimalizm ekseninde kendine has bir üslup oluşturduğu gözlemlenmektedir. Gerçekçi bir yaklaşımla, Amerikan sineması için alışılmadık tarzlar deneyerek şu ana kadar on iki uzun metrajlı film yapmıştır (Ek.2). Jarmusch'un ikinci dönem filmlerinde minimal öğeler giderek azalmış olsa da, yönetmen kendi sinema çizgisini bozmadan, çalışmalarına bağımsız tavrını koruyarak devam etmiştir.

Bu çalışmada, genellikle bağımsız yönetmenlerin imkânsızlıklar yüzünden minimal anlatı kodlarını uygulamaları sebebi ile dolaylı olarak bağımsız sinema ve minimalizm arasında bir bağ olduğu ortaya koyulmuştur. Dolayısıyla Stranger Than Paradise filminin bağımsız sinema ve minimalist anlatının ittifakı sonucunda doğmuş olduğunu söylemek mümkündür. Minimalizm diğer sanat türlerinden farklı olarak her ne kadar sinemada bir akım olarak değerlendirilmese de özellikle bağımsız yönetmenlerin sinemasında kullanılan örneklerden yola çıkarak kendine genel birtakım kodlar ve özellikler oluşturduğu gözlemlenmektedir. Sonuç olarak, örneklem olarak incelenen Stranger Than Paradise filminde bulunan minimalist sinema kodları ortaya çıkartılmış, Jarmusch sinemasının genel bir profili oluşturularak alana katkı sunulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün ve Eryılmaz Tuğrul (2011). “Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga” Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar, der. Murat İri. İstanbul: Derin.
- Andrew, Geoff (1998). *Stranger Than Paradise*. London: Prion.
- Biryıldız, Esra (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Basım Yayım.
- Coşkun, E.Esen (2017). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoenix Y.
- Hertzberg, Ludvig (der.) (2007). *Jim Jarmusch*. Çev., Selim Özgül. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Holm, D.K (2011). *Bağımsız Sinema*, Çev., Barış Baysal. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Kaya, İlyas (2011). *Sinemada Minimalizm ve 2000 Sonrası Türk Sinemasında Minimalist Yaklaşımlar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi.Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Keser, Nimet (2009). *Sanat Sözlüğü*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- King, Geoff (2005). *American Independent Cinema*. Tauris: London-New York
- Kolucaık, İhsan ve Coşkun, Sena (2016). “Türk Sineması Minimalizm İlişkisi 'Tatil Kitabı' Örneği”. *Asos Congress Bildiri Kitabı*. Vol. 1(1913-1923).
- Kovacs, A.Balint (2010). *Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950-1990*. Çev., Ertan Yılmaz. Ankara: DeKi Yayınları.
- Linnett, Richard (1985). “As American as You Are: JIM JARMUSCH AND 'STRANGER THAN PARADISE’”. *Cinéaste*. Vol.14 (No.1). (pp. 26-28)
- Özdoğru, Pelin(2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayınları.
- Sevindi, Koray (2017). “Amerika'da Bir Yabancı Jim Jarmusch”. *Hayal Perdesi*. Vol.56, Ocak-Şubat. (ss. 54- 59).
- Sözen, Mustafa (2013). “Minimal Sinema Anlatısı ve Bunun Türk Sinemasındaki İzdüşümleri”.*Akdeniz Sanat Dergisi*. Vol. 3(79-92).
- Tanyeli, Uğur ve Sözen, Metin (2015). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Teksoy, Rekin (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi (II.Cilt)*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Yeres, Artun(der.) (2005). Göstermenin Sorumluluğu 80 Dünya Yönetmeni. İstanbul: Don Kişot Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

<http://www.bagimsizsinema.com/bagimsiz-sinema-nedir.html>. Erişim tarihi: 11.02.2018

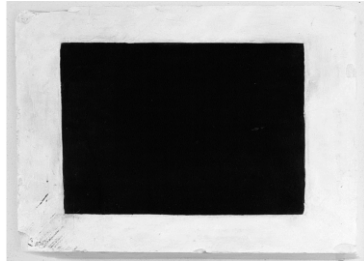
Ateş, Sevil (2014). “Maleviç ile Sanatı Felsefeyle Okuyun.” <http://sanatkaravani.com/malevic-ile-sanati-felsefeyle-okuyun/>. Erişim tarihi: 21.02.2018

“Jim Jarmusch”. <http://www.imdb.com/name/nm0000464/>. Erişim tarihi: 21.02.2018

Onur Ünlü Söyleşisi: <https://www.youtube.com/watch?v=pzv0jGjzGzk>. Erişim tarihi: 15.02.2018

Villella, Fiona A. (2001). “Lost in Paradise: The Cinema of Jim Jarmusch”. <http://www.screeningthepast.com/2014/12/lost-in-paradise-the-cinema-of-jim-jarmusch/>. Erişim tarihi: 22.05.2018

(Ek. 1) Siyah Kare / Black Square (Kazimir Maleviç / 1918)



<http://sanatkaravani.com/malevic-ile-sanati-felsefeyle-okuyun/>.

(Ek.2) Jim Jarmusch'un Filmografisi:

1.) <i>Permanent Vacation</i> (1980)	7.) <i>Ghost Dog: The Way of The Samurai</i> (1999)
2.) <i>Stranger Than Paradise</i> (1984)	8.) <i>Coffee and Cigarettes</i> (2003)
3.) <i>Down by Law</i> (1986)	9.) <i>Broken Flowers</i> (2005)
4.) <i>Mystery Train</i> (1989)	10.) <i>The Limits of Control</i> (2009)
5.) <i>Night on Earth</i> (1991)	11.) <i>Only Lovers Left Alive</i> (2013)
6.) <i>Dead Man</i> (1995)	12.) <i>Paterson</i> (2016)

<http://www.imdb.com/name/nm0000464/>.

ROLAND BARTHES'IN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ İLE NAZİ PROPAGANDASINDA ENGELLİLER

Caner Çakı*

Özet

Nazizm ideolojisi, engelli Alman vatandaşlarını üstün ırk inşasında büyük bir tehdit olarak görmekteydi. Bu açıdan Naziler, "ırkın saf tutulması" politikaları gereği engellileri Alman toplumundan soyutlamış ve ötenazi programları ile onları yok etme yoluna gitmiştir. Bu süreçte Naziler, engellilere yönelik uygulanan ötenazi programlarında halkın desteğini almak için yoğun bir çaba içerisine girişmişlerdi. Nazi propagandasında, engelliler Alman ekonomisi için büyük bir külfet olarak gösterilmekte, engellilerin Alman ırkının saflığını bozduğu telkin edilmekteydi. Nitekim bu süreçte Naziler, okullardaki ders kitaplarından, sokaktaki afişlere kadar engellilere yönelik ötenazinin yolunu açan sayısız propaganda faaliyeti yürütmüştür.

Bu çalışmada, Nazi Almanyası döneminde (1933-1945) basılan, engelli Alman vatandaşlarına yönelik olumsuz algı inşasında kullanılan propaganda görselleri içerisinden, amaçlı örneklem metodu kullanılarak belirlenen beş (Akıl Hastanesi, Alman İşçi, Engellilerin Çoğalması, Engellilerin Masrafı, Alman Aile ve Engelli) görsel analiz edilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen görseller, Fransız Dilbilimci Roland Barthes'ın düzanlam (dénotation) ve yananlam (connotation) kavramları ışığında göstergebilimsel analiz yöntemine tabi tutulmuştur. Elde edilen bulgular ışığında görsellerde engelli Alman vatandaşlarının; Alman ekonomisinin kalkınmasına mani olduğu, Alman nüfusu içerisinde zamanla çoğunluğu oluşturacakları şeklinde mitleri inşa etmeye çalıştığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Afiş, Göstergebilim, Mit, Nazizm, Propaganda

*İnönü Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Görevlisi

THE DISABILITIES IN THE NAZISM PROPAGANDA IN ROLAND BARTHES' SEMIOTIC ANALYSIS

Abstract

The Nazism ideology perceived the disabled German people as a great threat to the superior race construction. In this respect, the Nazis started to isolate them from the German society to exterminate them with the euthanasia programs. In this process, the Nazis made an intense effort to obtain public support for the euthanasia programs. In the Nazi propaganda, the disabled German people were shown as a great burden for the German economy and that they destroyed the purity of the German race. As a matter of fact, the Nazis carried out countless propaganda activities from the text books in the schools to the posters in the street to realise the euthanasia against the disabled German people.

In this study, five (Mental Hospital, German Worker, Disability, Disability Cost, German Family and Disability) visual analysis which were launched during the Nazi Germany period (1933-1945) were conducted, using the objective sampling method in the euthanasia-supporting propaganda images of the disabled German people. In the scope of the study, the visuals were examined in the method of semiotic analysis in the light of the notions of French Language Scientist Roland Barthes' denotation and connotation. In the light of the findings, it was seen that the myth that the disabled German people would impede the development of German economy and they would have the majority of the German population in the course of time, were constructed at supporting euthanasia in the German public opinion.

Keywords: Myth, Nazism, Poster, Propaganda, Semiotic

GİRİŞ

Alman Cumhurbaşkanı Paul von Hindenburg'un ölümünden sonra Başbakan Adolf Hitler kendini 1934 yılında Führer (lider: hem cumhurbaşkanı hem de başbakan) ilan etti. Aynı yıl Nazizm, Almanya'nın

resmi ideolojisi olarak kabul edildi. Nazizm'e göre Alman ırkı ari (saf) bir ırktı ve üstün özelliklere sahipti. Bu yüzden Naziler Alman ırkının saflığını korumak için 1935 yılında ari ırk olarak kabul edilen Alman vatandaşlarının kimler ile evlenebileceğine yönelik kararlar içeren Nürnberg Yasaları'nı kabul etti. Böylece Nazilerin, Alman ırkını kirlettiğini düşündükleri Yahudiler, Çingenerler gibi gruplar Alman toplumundan izole edilmeye başlandı.

Nazilerin Alman "ırkının hijyeni" politikasının bir diğer hedefi ise engelli Alman vatandaşlarıydı. Özellikle zihinsel engelliler Alman ırkının saflığı için büyük bir tehdit olarak algılanmaktaydı. Bunun için Naziler, T4 Operasyonu (Aktion T4) adı verilen ötenazi programları ile ülke genelinde, engellileri Alman toplumundan soyutlamaya, ardından da ötenazi uygulamaları ile yok etmeye başladılar. Ötenazi programlarına başta Katolik Kilisesi olmak üzere Alman toplumundan büyük tepkiler geldi. Naziler, bu süreçte propaganda silahlarını devreye sokarak engellilerin Alman toplumu için tehdit oluşturduğuna ilişkin iddialarını yayarak kitleleri ikna etme başladı. Böylece gelen tepkiler azalacak ve ötenazi programları daha hızlı uygulanabilecekti.

Alanda yapılan kapsamlı literatür taramasında, Naziler döneminde engelli Alman vatandaşlarına yönelik yapılan propaganda ile ilgili kapsamlı herhangi bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Buna karşın, Nazizm, Nazi Almanyası ve Adolf Hitler üzerine son yıllarda alanda önemli çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Çakı vd. (2017), "Türk Sinemasında Nazizm İdeolojisi: 'Kırımlı' Filmi ve Göstergebilimsel Analizi" adlı çalışmada Türk sinemasında Nazizm ideolojisinin nasıl ve ne şekilde sunulduğunu göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak incelemiştir. Elde edilen bulgular ışığında Nazizm ideolojisinin sinemada yalnızca olumsuz yönleri ile sunulduğu tespit edilmiştir. Karaburun Doğan vd. (2017), "1999 Türkiye'deki Genel ve Yerel Seçimleri'nde Siyasal Partilerin Seçim Müzikleri ve Propaganda Afişleri Üzerine İnceleme" adlı çalışmada Türk siyasi partilerinin propaganda posterlerini

göstergebilimsel analiz yöntemi ile ele almıştır. Elde edilen bulgularda afişlerde genel olarak siyasi parti liderleri üzerinden propaganda faaliyeti yürütüldüğü görülmüştür. Erol vd. (2017), "Hitler Dönemi Eğitim Yapısındaki Otokrasinin Eleştirisi: Die Welle Filmi Üzerine Göstergebilimsel İnceleme" adlı çalışmada Die Welle filmi özelinde Hitler Dönemi eğitim yapısını göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak incelemiştir. Çalışma sonucunda, Hitler dönemi eğitim yapısının filmde ağır eleştiriye maruz bırakıldığı ortaya çıkarılmıştır. Tanyeri Mazıcı ve Çakı "Adolf Hitler'in Korku Çekiciliği Bağlamında Kamu Spotu Reklamlarında Kullanımı" adlı çalışmada Adolf Hitler'in kamu spotu reklamlarında korku çekiciliği bağlamında ne şekilde kullanıldığını incelemiştir. Elde edilen bulgularda; Hitler'in, soykırımcı ve ölüm metaforları içerisinde, korku unsuru oluşturmada kullanıldığı bulunmuştur.

Bu çalışmada, Nazi Almanyası döneminde (1933-1945) basılan, engelli Alman vatandaşlarına yönelik propaganda görselleri içerisinden, amaçlı örneklem metodu kullanılarak belirlenen beş (Akıl Hastanesi, Alman İşçi, Engellilerin Çoğalması, Engellilerin Masrafı, Alman Aile ve Engelli) görsel analiz edilmiştir. Çalışma kapsamında incelenen görseller, Fransız Dilbilimci Roland Barthes'indüzanlam (dénotation) ve yananlam (connotation) kavramları ışığında göstergebilimsel analiz yöntemine tabi tutulmuştur. Çalışmanın özgün olması, propaganda alanına katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır.

1. Nazizm İdeolojisi ve Engelliler

Nazizm ideolojisinin temelleri, Darwinizm'e dayanmaktadır (Yavuzoğlu, 2003:89). Nazizm, Alman milliyetçiliğinin ön plana çıktığı ve Yahudi düşmanlığının yoğun olarak görüldüğü bir siyasi hareketi meydana getirmekteydi (Crowe, 2014:27). Nazizm ideolojisi, Kuzey Avrupa halklarını ari ırk olarak adlandırırken, başta Asya toplulukları olmak üzere diğer toplulukları aşağı insan olarak görmekteydi (Gürsan, 2012:148). Naziler, alt toplum olarak gördükleri bireyler üzerinde

insanlık dışı deneyler yapmayı bile suç görmemekteydi (Dalerue, 2013:308-309). Nazizm'de üstün olan Alman ari ırkıydı. Bu yüzden, Nazilerin en büyük görevi Alman ırkının ariliğini korumaktı.

Nazizm ideolojisinin siyasi arenaya çıkması, Adolf Hitler'in Alman İşçi Partisi'ne (DAP) girmesi ile oldu (Canşen, 1997:27). Nazizm zamanla partinin egemen görüşü haline gelirken, partinin ismi Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi (NSDAP) olarak değiştirildi. NSDAP, Almanya'da 1933 yılının başında iktidara gelince, Nazizm Almanya'nın resmi ideolojisi halini aldı. Nazizm, Almanya'nın kayıtsız şartsız teslim olduğu 1945'in Mayıs ayına kadar da Almanya'nın resmi ideolojisi olarak kaldı.

Nazizm'de önemli olan devletti. Bireyler devlet için vardı ve bireyin tek başına Nazizm'de bir değeri yoktu (Macit, 2007:75). Nazizm'e göre Alman Reich'ı ırkçı bir devlet olma özelliği taşımalıydı (Çebi, 2016:135). Nazizm'de devlet yalnızca Alman ırkından olanlara hizmet etmeliydi. Diğer yandan, Naziler başta Yahudiler olmak üzere pek çok etnik grubu Almanya için tehlikeli olarak addediyordu (Hitler, 2005:31). Bu yüzden Naziler pek çok farklı etnik gruba karşı düşmanca bir tutum izledi.

Nazizm, Alman ırkının saflığının önünde bazı engeller görmekteydi ve bu engelleri ne pahasına olursa olsun yok etmeyi planlıyordu (Polat, 2009:23). Nitekim, Nazizm'e göre Alman ari ırkının, saflığını bozacak ve onun gelişimini önleyecek her türlü tehdit anında yok edilmeliydi. Naziler, Darwinizm temelli "ÖjeniTeorisi"ne inanmaktaydı. Bu teoriye göre; sakat ve hastalıklı bireyler toplumdan izole edilip, sağlıklı bireyler çoğaltılarak, ırkın ıslahı sağlanmış oluyordu (Altaylı, 2006:205). Öjeni çok eski bir geçmişe sahip olmakla birlikte 19. yüzyılın sonlarında önem kazanmaya başladı. Bu yüzden Nazizm, ırkın ıslahı için sakat, sağlıksız ve zihinsel engelli çocukların doğdukları anda öldürülmesi düşüncesini savunmuştur (Yavuzoğlu, 2003:93). Nazizm'e göre fiziksel ve zihinsel engelliler yaşamaya değer görülmemekteydi

(Michalczyk, 1994:64-65). Naziler, sağlıklı bireylerin çoğalmasının, sağlıklı bireylerin çoğalmasının önüne geçeceğine inanmaktaydı (Kershaw, 2007:490). Naziler sağlık hizmetlerinin hiçbir zaman sağlığına kavuşamayacak olan engellilerden ziyade sağlıklı Alman vatandaşlarına sunulmasını gerektiğine inanmaktaydı (Gallagher, 2001:97). Bu açıdan, Nazilerin iktidara geldikten sonraki ilk politikalarından birisi zihinsel ve fiziksel engellilerin kısırlaştırılması oldu (Caplan, 2017:123). İlerleyen süreçte Naziler, Almanya'daki tüm sağlık hizmetlerinin idareciliği olan "Reich Sağlık Yöneticiliği"ne Leonardo Conti'yi atadı. Conti'nin en büyük politikalarından birisi "ırksal hijyen"di. Conti, engellilere karşı uygulanan kısırlaştırma programlarını ileri boyuta taşıyarak, zihinsel ve bedensel engelli Alman vatandaşlarına yönelik ötenazi programlarını devreye soktu (Eberle ve Uhl, 2017:530). Conti'nin önderliğinde gerçekleştirilen ötenazi programları "T4 Operasyonu" kod adıyla anıldı.

"T4 Operasyonu" adı verilen eylem çerçevesinde engellilere yönelik hızla ötenazi uygulamalarına geçildi. Ötenazi için seçilen kişiler genellikle karbon monoksit gazıyla öldürülüyordu (Bryant, 2017:37). T4 Operasyonu için özel akıl hastaneleri meydana getirilerek (Kershaw, 2009:284-285), Almanya'da alanında uzman doktorlardan yardım alındı. Program kapsamında çalışan doktorlar, kime ötenazi uygulanacağını belirlemekteydi (LaMonica, 1998:194). Bu süreçte gaz odaları, Nazilerin kitlesel katliamlarında kullandıkları önemli bir silah haline geldi (Mazower, 2014:537).

T4 Operasyonu'na karşı başta Katolik Kilisesi olmak üzere Alman kamuoyundan büyük tepki geldi (McDonough, 2016:81). Naziler gelen tepkiler üzerine ötenazi faaliyetlerini durdurduğu ilan etti. Buna karşın eylemler kamuoyunda durdurulmuş gibi görünse de, gizli olarak uygulanmaya devam etti (Gejman, 1997:455). Nitekim, Naziler ötenazi programını, Almanya'da iktidarda buldukları son güne kadar sürdürdü (Burleigh, 1991:453). Günümüzde, kesin rakamlara ulaşılamasa da T4

Operasyonu'nda farklı merkezlerde kurulan ölüm kamplarında, yüzbinlerce kişinin öldürüldüğü düşünülmektedir (Strous, 2006:27).

Günümüzde "Yahudi Soykırımı" olarak anılan "Holokost", engelli vatandaşların da içinde bulunduğu, Nazilerin katliamına uğrayan bütün grupları kapsamaktadır (Çelen, 2015:118). Holokost sürecinde, engellilere yönelik uygulanan ötenazi programlarının Almanya'da meşruluk kazanması için Naziler ülke genelinde büyük bir propaganda faaliyetine girişmiştir.

2. Nazi Almanyası'nda Engellilere Yönelik Propaganda

Propaganda kavramı, belirli bir fikrin, ideolojinin etik kaygı gütmeksizin, kitlelerin istenilen yönde hareket etmesini amaçlayan, ikna odaklı bir iletişim türüdür (Taşdemir, 2017:729). Propagandanın en önemli özelliği kitlelerin dikkatini çekmesidir (Tarhan, 2010:55). Propaganda, insanları belirli bir fikrin tahakkümü altına almak ister (Karaca ve Çakı, 2018:18). Tahakküm altına alınan kitleler, propagandayı yapanların istedikleri yönde hareket ettirilir. Propaganda kavramını tarihte en başarılı kullananların başında Naziler gelmektedir.

Nazilerin, propagandadaki başarısının altında yatan neden Nazi Almanyası Devlet Başkanı Adolf Hitler'in propagandaya verdiği önemdi (Yücel, 2017:148). Hitler, hitabetin yazılı propagandadan daha etkili olduğuna inanıyordu (Koschorke, 2016:67). Hitler'in düşüncesi haklı çıktı ve Naziler 1933 yılında Almanya'da iktidarı elde etmeyi başardı. Hitler'in 1933 yılında iktidara gelmesinden sonra Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı kurulmuş, bakanlığın başına da Hitler'in yakın dostu Dr. Joseph Goebbels getirilmiştir (Aziz, 2007:15). Goebbels'in önderliğinde Nazi propagandası, Nazizm ideolojisini yüceltmek ve kitlelere empoze etmek üzerine odaklandı (Goebbels, 2016:64). Nitekim, Nazilerin propagandalarında etik kaygıdan söz edilememekteydi. Önemli olan yapılan propagandanın Nazizm'e olan hizmetiydi (Akarcalı, 2003:67). Goebbels'e göre propaganda var olan gerçekleri ortaya koymak için değil, Nazizm'in inandığı sözde doğruları savunmak için vardı

(Çankaya, 2008:32).Goebbels, Almanya'daki tüm medya organlarının kontrolünü ele geçirmişti. Goebbels'in izni olmadan hiçbir yayın organı faaliyette bulunamıyordu (Öymen, 2014: 169). Bu süreçte, Nazilerin propaganda amaçlı en etkili kullandığı kitle iletişim araçlarının başında radyo gelmekteydi. Goebbels'in denetiminde faaliyet gösteren radyo rejiminin Almanya'da kurduğu tahakkümün en büyük propaganda silahıydı (Kuruoğlu, 2006:23). Naziler, propaganda yoluyla her dediklerini kamuoyunda doğru olarak kabul ettirmekteydi.

Nazi propagandası Hitler'i üstün bir kişilik olarak lanse ediyordu (Langer, 2004:43). Nitekim, Hitler zamanla Alman toplumu içerisinde efsanevi bir lider haline geldi (Langer, 2005:79). Bu süreçte Hitler'in sözleri -doğru veya yanlış olduğu düşünülmeden- Almanya'da tartışmasız kanun olarak görülmekteydi. Hitler'in engelliler hakkındaki olumsuz düşünceleri, Nazilerin engellilere yönelik politikasını da belirliyordu.

Halkın tepkisinden çekinen Naziler hiçbir zaman resmi olarak bir ötenazi yasasını devreye sokamadı (Kessler, 2007:8). Buna karşın Almanya'da ötenazinin önünü açacak bazı değişikliklere yöneldiler (Friedlander, 2000:19). T4 Operasyonu kapsamında engellilere ötenazi uygulamasına geçildi. Fakat, T4 Operasyonu'na karşı başta Katolik Kilisesi olmak üzere Alman kamuoyundan büyük tepki geldi (McDonough, 2016:81). Nitekim, gelen tepkiler üzerine Naziler açıktan yürüttükleri ötenazi uygulamalarını, gizli bir şekilde devam ettirme kararı aldı. Bu süreçte Goebbels önderliğindeki Nazi propaganda silahı devreye sokularak kitlelerin engellilere yönelik ötenazi programlarını kabul etmesine çalışıldı. Nazi propagandasındaki temel amaç insanların engellilere yönelik "merhamet" duygularını yok etmektir (Benedict vd., 2009:514). Goebbels, bu süreçte insanları engellilerin Almanya için tehdit oluşturduğuna inandırmaya çalıştı.

Naziler sağlık alanında yoğun bir şekilde propaganda faaliyetine girişti (Proctor ve Proctor, 2000:43). Özellikle bu propagandalarını engelliler üzerine yoğunlaştırmaya başladılar. Naziler, engellilerin

olumsuz gösterildiği propaganda filmleri çekti (Hudson, 2011:509). Çekilen filmlerde, engelliler Alman toplumunun üstün bir ırk olmasındaki en büyük engellerden biri olarak gösterildi. Engellilerin yok edilmesi ile ırkın saf kaldığı iddia edildi (Aşma, 2017:321). Diğer yandan, engellilerin Alman ekonomisi ciddi bir tehdit oluşturduğunun altı çizilmekteydi. Engellilerin olmadığı bir Almanya'nın daha müreffeh ve kalkınmış bir hale geleceği vurgulandı.

Goebbels'in engellilere yönelik propagandası Alman eğitime de yansdı. Almanya'daki ders kitaplarında engellilerin Almanya için büyük bir yük olduğunu üstü kapalı ifade eden matematik soruları müfredata girdi (Hudson, 2011:509). Örneğin bu sorulardan biri "Akıl hastası biri için günlük 4 Alman Markı harcanmaktadır. Çoğu zaman bir memur, bir çalışan ve vasıfsız bir çalışanın tasarrufunda 2 Alman markı bile olmamaktadır. Almanya'daki resmi kurumlarda yaklaşık 300.000 akıl hastası bulunmaktadır. Günlük bakım maliyeti hasta başına 4 Alman Markı ise toplam yıllık maliyet nedir? Yılda bu miktardan 1000 Alman Markı kaç tane evlilik kredisi verilebilir? ” şeklindeydi (Michalsen ve Reinhart, 2006:1306).

Çalışma kapsamında Goebbels'in önderliğinde engellilere yönelik yürütülen olumsuz algı inşasında propagandanın nasıl ve ne şekilde oluşturulduğu ortaya konulmaya çalışılacaktır.

3. Metodoloji

Çalışma kapsamında Nazi Almanyası döneminde (1933-1945) engelli Alman vatandaşlarına yönelik yapılan propaganda çalışmalarını analiz edilmiştir.

3. 1. Çalışmanın Yöntemi

Çalışma kapsamında belirlenen Nazi Almanyası döneminde basılan engelli Alman vatandaşlarına yönelik propaganda görselleri, Fransız Dilbilimci Roland Barthes'ın düz anlam ve yananlam kavramları ışığında göstergebilimsel analiz yöntemine tabi tutulmuştur. Çalışma kapsamında Nazilerin Alman halkının zihninde inşa etmeye çalıştıkları

engelli aleyhtarı mitler çalışma kapsamında analiz edilmeye çalışmıştır.

Gösterge insanları duyuşsal olarak uyaran bir işlev görür. Göstergenin zihinlerde uyandırdığı imge beynimizdeki başka bir uyarıcının imgesine yönelinmesine yol açar. Bu süreçte farklı göstergeler bir bütünü oluşturarak iletişim sürecindeki mesajı meydana getirir (Guiraud, 2016:39). Göstergelerin kullanım biçimlerini araştıran bilim dalına göstergebilim denir. Nitekim, göstergebilimin temelinde de göstergeler yer almaktadır. (Fiske, 2017:122).

Göstergebilim çalışmalarından önce İsviçreli Dilbilimci Ferdinand de Saussure'ün dilbilim çalışmaları ön plana çıkmıştır. Saussure, dilin toplumsal işlevlerini ve kodlanış biçimlerini incelemiş ve dilin iletişim sürecindeki rolünü açıklamaya çalışmıştır. İlerleyen süreçte ise yalnızca dilin değil, insanların çevresindeki her türlü göstergenin bir iletişim ögesi olduğu görülmüştür. Zamanla dilbilim, göstergebilimin bir alt dalı haline gelmiştir. Nitekim dilbilim göstergebilimin içindedir, buna karşın göstergebilim dilbilimin içinde yer almaz. Göstergebilim, dilbilime göre çok geniş bir alanı kapsar (Tekinalp ve Uzun, 2013:138-139). Saussure, göstergelerin, gösteren (anlatım) ve gösterilen (içerik) olarak iki rol üstelendiğini belirtir. Gösteren, göstergelerin herkes tarafından kabul gören evrensel anlamını ifade etmektedir. Gösterilen, mesajda asıl verilmek istenen düşüncenin sunumudur (Sığırcı, 2016:52). Gösterilenler, kültürden kültüre farklılaşabilmektedir (Saussure, 2014:63). Özellikle sanat eserleri içerisinde gösterilenler yoğunlaşmakta ve insanlar arasında çok farklı anlam örgülerinin açıldığı görülebilmektedir (Berger, 2010:103). Saussure'ün çağdaşı Amerikalı Dilbilimci Charles Sanders Peirce ise göstergesel süreci, göstergenin kendisi, gösterilen nesne ve yorumlayan olmak üzere üç temel öge üzerinden değerlendirmiştir (Mattelart ve Mattelart, 2010:27). Saussure ve Peirce çalışmaları ile göstergebilimin bir bilim dalı olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Buna karşın her iki dilbilimcinin göstergebilim üzerinde durduğu temeller oldukça sert çizgiler ile belirlenmiştir.

Saussure'ün önde gelen takipçilerinden Roland Barthes (1915-1980), 20. yüzyılın ikinci yarısında göstergebilimin gelişmesinde büyük katkılar sağlamıştır. Barthes, düzenlediği seminerler ve yayımlandığı kitaplar ile göstergebilimin daha sade ve yalın bir şekilde yorumlanmasının önünü açmış, göstergebilimin özellikle sosyal bilimlerde bir araştırma yöntemi olarak kullanılmasını sağlamıştır (Rıfat, 2013:40). Roland Barthes'ın göstergebilime bir diğer büyük katkısı ise anlatıların çözümlenmesini reklam, tıp, mimari gibi pek çok farklı alana yöneltmesidir (Kalkan Kocabay, 2008:33). Barthes ile birlikte göstergebilimin kullanım alanı genişlemiştir.

Barthes'ın göstergebilimsel anlayışının iyi bir şekilde anlaşılabilmesi için mit, kod, metafor ve metonim kavramlarının doğru bir şekilde anlaşılması gerekmektedir.

Mit, kültürün içerisinde yer alan gerçekliğin veya doğanın bazı görünümünü açıklaması veya anlamlandırılmasını sağlayan öykülerdir (Fiske, 2017:185). Örneğin, kadınların erkeklere nazaran çocukları koruma ve büyütme işini çok daha iyi yaptığıyla ilgili görüş en yaygın mitlerdendir.

Kod, içinde göstergelerin düzenlendiği sistemdir, kabul edilmiş kurallardır (Fiske, 2017:153). Kod, bir kültürün paylaştığı anlamlandırma sistemini içerir.

Metafor (eğretileme), bir kavramı anlatmak için ona benzetilen başka bir kavram adını eğreti olarak kullanmadır (Guiraud, 2016:146). At nalının şans kavramı ile eşleştirilmesi örnek olarak verilebilir.

Metonimi (düz değişmece), bir şeyin anlamını ifade etmek amacıyla ona ait başka bir şeyin vurgulanmasıdır (Temizyürek ve Ümran, 2014:30). Örneğin, bir milleti vurgulamak için o millete ait olan bayrağın gösterilmesidir (Geray, 2014:168).

Barthes'a göre anlamlandırma düzenlam (dénotation) ve yananlam (connotation) olmak üzere iki temel kavramdan meydana gelmektedir (Geray, 2014:167). Düzenlam, Saussure'ün belirttiği gösteren gibi herkes

tarafından kabul gören evrensel anlamını içermektedir. Yananlam ise metin veya görsel içerisinde saklı kalan ve insanların yorumlamaları ile ortaya çıkan anlamı ifade etmektedir. Yananlam içerisinde metaforik anlamlar da gizlidir (Barthes, 2017:93). Örneğin, bir general üniforması düzanlam boyutunda bir kıyafet göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Nitekim, üniformadaki kullanım işlevi düzanlamı meydana getirir. Buna karşın üniformanın üzerinde bulunan yıldızlar yananlam boyutunda değerlendirildiğinde rütbe göstergeleri olarak "otorite", "hiyerarşi" gibi farklı anlamları oluşturabilmektedir.

Yananlam, göstergelerin kültür içerisinde anlamlandırılmasıdır (Barthes, 2016a:86). Yananlamın tek bir çizgisi olduğunu söylemek yanlış bir yorum olur. Nitekim, yananlam çok renklidir (Barthes, 2015b:128). Metin veya görsel içerisinde yer alan kodların yorumlanması kültürden kültüre farklılaşabilmektedir (Barthes, 2016b:17). Anlatılmak istenenler göstergeler yoluyla kodlanır. Kodlanan göstergeler ise kültürden kültüre farklı bir şekilde açıklanabilir (Barthes, 2015a:46). Örneğin bir film sahnesinde verilmek istenen mesajlar kodlanır ve kişiler arasında farklı bir şekilde yorumlanabilmektedir (Barthes, 2014:150). Kültür içerisindeki bilgi birikimi, insanların göstergeler yoluyla ortaya konan yananlamı çok farklı şekilde yorumlamasına yol açabilir. Bu açıdan mesajın kodlandığı kültürün çok iyi bilinmesi, mesajın en doğru şekilde yorumlanmasını sağlayacaktır.

3. 2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, propaganda görsellerinin insanların tutum ve davranışlarının şekillenmesinde ne gibi bir rol oynadığını ortaya koymaktır. Böylece propagandanın insanların zihinlerinde inşa ettikleri mitler açıklanarak, propagandanın ikna odaklı gücü belirtilmeye çalışılacaktır.

3. 3. Çalışmanın Evreni ve Örneklemi

Nazi Almanyası döneminde basılan tüm engelli karşıtı propaganda görselleri çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Buna karşın

tüm evrene ulaşmadaki zorluk nedeniyle çalışmada örneklem kullanılması tercih edilmiştir. Çalışma kapsamında farklı kaynaklardan, amaçsal örneklem metodu kullanılarak belirlenen engellilere yönelik beş farklı propaganda görseli (Akıl Hastanesi, Alman İşçi, Engellilerin Çoğalması, Engellilerin Masrafı, Alman Aile ve Engelli) göstergebilimsel analiz yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Nitekim, incelenen diğer propaganda görsellerinin benzer algılar oluşturması, çalışmanın beş görsel üzerinden yürütülmesine yol açmıştır.

3.4. Çalışmanın Sınırlılıkları

Çalışma kapsamında, Nazi Almanyası'nda engelli vatandaşlara yönelik yapılan propagandanın, yalnızca dönem içerisinde basılan görseller üzerinden değerlendirilmesi çalışmanın temel sınırlılığını meydana getirmektedir. Nazi Almanyası'nda engelli vatandaşlara yönelik yapılan propaganda görsellerinden yalnızca beşinin göstergebilimsel analize tabi tutulması çalışmanın diğer önemli bir sınırlılığını meydana getirmektedir.

3.5. Çalışmanın Önemi

Yapılan çalışma;

- Nazizm ideolojisinin engellilere yönelik bakışının ortaya konması,
- Propagandanın ideolojik söylemlerin inşasındaki rolünün açıklanması,
- Nazizm ideolojisi altında yapılan engellilere yönelik olumsuz algı propagandasının toplumsal zihnin şekillenmesinde hangi mitleri inşa etmeye çalıştığını göstermesi,
- Konunun alanda özgün olması, gelecek çalışmalara kaynakça oluşturması bakımından önem taşımaktadır.

3.6. Çalışmanın Soruları

- Nazi Almanyası'nda engellilere yönelik oluşturulan propaganda afişlerinde engelliler hangi konular içerisinde ele alınmaktadır?
- Nazi Almanyası'nda engellilere yönelik oluşturulan propaganda afişlerinde hangi metaforlardan yararlanılmıştır?
- Nazi Almanyası'nda engellilere yönelik oluşturulan propaganda

afişlerinde hangi mit/mitler inşa edilmeye çalışılmaktadır?

- Nazi Almanyası'nda engellilere yönelik oluşturulan propaganda afişlerinde herhangi bir çözüm önerisi bulunmakta mıdır?
- Nazi Almanyası'nda engellilere yönelik oluşturulan propaganda afişlerinde ötenaziyi vurgulayan herhangi bir öğeye yer verilmiş midir?

3.7. Nazi Almanyası Döneminde Basılan Alman Vatandaşlarına Yönelik Propaganda Görsellerinin Göstergebilimsel Analizi

Çalışmanın bu bölümünde Nazilerin, engelli Alman vatandaşlara yönelik yapılan beş Nazi propaganda görseli (Akıl Hastanesi, Alman İşçi, Engellilerin Çoğalması, Engellilerin Masrafı, Alman Aile ve Engelli Barthes'ın düzenlam (dénotation) ve yan anlam (connotation) boyutunda göstergebilimsel analiz metoduna tabi tutularak ele alınmıştır.

3.7. 1."Akıl Hastanesi" Konulu Propaganda Görseli

"Akıl Hastanesi" konulu propaganda görselinin, Barthes'ın düzenlam boyutunda değerlendirildiğinde, alt alta üç farklı resimden meydana geldiği görülmektedir. Resimlerin en üstünde "Was kostet die Betreuung Erbkranker ?/Akıl hastanesinin maliyeti ne kadar?", "Es kostet/ Değerinde olmaktadır", "Dafür müssen ihren Jahreslohnhergeben/ Bunun için yıllık maaşını vermek zorundasınız" yazıları yer almaktadır. Resimlerde sırayla; "1 Jahr Krankenhaus 3000 RM 2 Arbeiter/ Bir yıllık Hastane Masrafı 3000 Alman Markı 2 işçi", "7 Jahre Erziehungsanstalt 7000 RM 4 Arbeiter/ 7 yıllık Yetiştirme Yurdu 7000 Alman Markı 4 İşçi", "10 Jahre Irrenanstalt 17000 RM 10 Arbeiter /10 yıllık Akıl Hastanesi Masrafı 17000 Alman Markı 10 İşçi" yazıları yer almaktadır. Resimlerde yine sırayla; bir hastane ve iki işçi, bir yetiştirme yurdu ve dört işçi, bir akıl hastanesi ve 10 işçi resmi bulunmaktadır.

Resim 1."Akıl Hastanesi" Konulu Propaganda Görseli

Kaynak:<https://www.wienerlibrary.co.uk/> Erişim Tarihi:30.03.2018.



Barthes'ın yananlam boyutunda değerlendirildiğinde, görselde akıl hastanesine vurgu yapıldığı gözlemlenmektedir. Diğer yandan görselde, basit bir propaganda hilesinden yararlanılmaktadır. Hastanenin 1 yıllık masrafının, 2 işçiye takabül ettiği vurgulanırken, akıl hastanesinin 10 yıllık masrafının 10 işçiye karşılık geldiği gösterilmektedir. Aslında, akıl hastanesinin yıllık ortalama masrafının 1 işçiye tekabül ettiği ortaya çıkmaktadır. Yani, hastanenin yıllık masrafının yarısıdır. Buna karşın, akıl hastanesinin 10 yıllık masrafı bir anda gösterilerek sanki hastanenin masraflarının beş katıymış gibi bir algı inşa edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Görselde insanların akıl hastanesinin Alman ekonomisi için bir hastaneye göre çok daha büyük bir külfet olduğu sonucu çıkarması istenmiştir. Bu açıdan gerek yazılı gerekse görsel kodlar içerisinde, bir engellinin sağlıklı bir Alman vatandaşından çok daha fazla masraflı olduğu mitinin meydana getirildiği görülmektedir. Engelliler, Almanya için ekonomik anlamda "zarar" ve "tehdit" metaforları içerisinde sunulmaktadır. Yani, işçi sayısındaki artış engellilerin sayısının artışına vurgu yapmaktadır. Engellilerin sayısının artışı da, Almanya'nın engelliler için daha fazla bütçe ayırmasını gerektirecektir.

3.7.2. "Alman İşçi" Konulu Propaganda Görseli

"Alman İşçi" konulu propaganda görselinde bir işçinin iki akıl hastasının yukarı doğru kaldırdığı görülmektedir. Resmin arkasında ise bir şehir silüeti yer almıştır. "Hierträgst Du mit! Ein Erbkrankerkostetbis Erreichungdes 60. Lebensjahres im Durchschnitt 50.000 RM/ Burada yanınızda taşıyorsunuz! Bir akıl hastası, 60 yaşına ulaşana kadar ortalama 50.000 Alman markına mal olmaktadır" yazısı görselin hemen üstünde bulunmaktadır.

Resim 2. "Alman İşçi" Konulu Propaganda Görseli

Kaynak: <https://www.lzw-portal.de/filter/1940-01-vernichtung-lebensunwerten-lebens-der-beginn-der-euthanasie-aktion-t4/> Erişim Tarihi: 30.03.2018.



Barthes'ın yananlam boyutunda değerlendirildiğinde, engellilerin Alman halkı için büyük bir ekonomik külfet oluşturduğu görselde ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Posterdeki görsel kodlar içerisinde evler, modern şehir metonimisi olarak kullanılmıştır. Bu açıdan engellileri taşıyan kişinin şehirde yaşayan Alman vatandaşlarına vurgu yaptığı söylenebilir. Görselde, engellilerin Almanya'da büyük bir ekonomik kayba yol açtığı mitinin inşa edilmeye çalışıldığı görülmektedir. Engellilerin, Alman halkına yönelik "tehdit" ve "ekonomik yük" metaforu olarak sunulduğu gözlemlenmiştir.

3.7.3. "Engellilerin Çoğalması" Konulu Propaganda Görseli

"Engellilerin Çoğalması" konulu propaganda görselinde sağlıklı biri ve zihinsel engelli biri görselde yer bulmaktadır. Beş parçadan oluşan görselin her bir karesinde sağlıklı bireyin resmi küçülürken, zihinsel engelli bireyin resmi büyümektedir. Resimlerin altında ise sırasıyla, "AmAnfang/Başlangıçta", "Nach 30 Jahren/30 yıl sonra", "Nach 60 Jahren/60 yıl sonra", "Nach 90 Jahren/90 yıl sonra", "Nach 120 Jahren/120 yıl sonra" yazıları bulunmaktadır.

Görselin üzerinde "Qualitativer Bevölkerungsabstieg bei zuschwacher Fortpflanzung der Höherwertigen /Yüksek değerdekini doğumundaki azalmada, kaliteli nüfus düşmektedir", görselin altında ise "So würde es kommen, wenn Minderwertige 4 Kinder und Höherwertige 2 Kinderhaben / Bu nedenle, daha alttaki 4 çocuk ve daha yüksekteki 2 çocuğa sahip olduğunda, bu durum meydana gelir" yazısı bulunmaktadır.

Resim 3. "Engellilerin Çoğalması" Konulu Propaganda Görseli



Kaynak: <https://www.lzw-portal.de/filter/1940-01vernichtung-lebensunwerten-lebens-der-beginn-der-ethanasie-aktion-t4/>
Erişim Tarihi: 30.03.2018.

Yananlam boyutunda ele alındığında görselin korku çekiciliği kavramı (korku unsuru kullanılarak insanları ikna etmeye yönelik bir iletişim türü) meydana getirdiği gözlemlenmektedir. Engelli vatandaşların sayısı gelecekte sağlıklı Alman vatandaşlarının sayısının önüne geçerek, Almanya nüfusunun çoğunluğunu oluşturacağı yönünde kitleler üzerinde korku meydana getirilmeye çalışılmaktadır. Nitekim, sağlıklı Alman vatandaşlarının yalnızca iki çocuğuna karşı, engelli vatandaşların dört çocuğu olduğu görselde vurgulanmaktadır. Görselde, engellilerin nüfusunun sağlıklı Alman vatandaşlarına göre çok daha hızlı arttığına yönelik mit inşa edilmektedir. Afişte ikili karşıtıklardan yararlanıldığı görülmektedir. Sağlıklı insan sportif kıyafetle çizilmiş, şort ve elindeki sopa onun sporcu olduğunu göstermektedir. Sporcu metonimi olarak temsil edilen kişinin, sağlık metaforu olarak afişte kullanıldığı görülmektedir. Nitekim, sağlık metaforu engelli vatandaşın sağlıksızlığına vurgu yapmaktadır.

3.7.4. "Engellilerin Masrafı" Konulu Propaganda Görseli

"Engellilerin Masrafı" konulu propaganda görselinde "Der Jährliche Aufwand Deutschlands für Erbkrankte/Zihinsel Engelliler İçin Almanya'nın Yıllık Harcamaları", "1200 Millionen R.M. für 880000 Erbkrankte (1936)/1200 milyon Alman Markı, 880000 zihinsel engelli için (1936)", "Die Verwaltung von Reich Ländern u. Gemeinden/ Reich ülkeleri ve toplulukların yönetimi" yazısı bulunmaktadır. Görselin hemen solunda zihinsel engelli bir kişinin resmi yer almaktadır.



Resim 4. "Engellilerin Masrafı" Konulu Propaganda Görseli

Kaynak: <http://www.spiegel.de/einestages/euthanasie-programm-der-nazis-der-tod-von-ernst-lossa-14-a-1113550.html/> Erişim Tarihi: 30.03.2018.

Bu görsel, diğer görsellerden farklı bir şekilde konumlandırılmıştır. Nitekim, diğer dört görsel içerisinde engellilerin Almanya'ya verdikleri mevcut sözde tehditleri ortaya konulurken, bu görselde Nazi Almanyası'nın uygulamış olduğu politikalar sayesinde engellilere ayrılan harcamaların önemli ölçüde azaldığı vurgulanmıştır. Nazileri temsilen görsel içerisinde gamalı haç ve kartal simgeleri kullanılmıştır. Görselde verilmek istenen yananlamdaki mesaj, Nazilerin iktidarıyla 880000 olan engelli nüfusunun önemli ölçüde azaldığı ve bununla doğru orantılı olarak onlara ayrılan harcama kaleminin de düştüğüdür. Buna karşın, Alman kamuoyundan gelebilecek tepkiler göz önüne alınarak, engelli nüfusun ne kadar azaldığı konusunda herhangi bir bilgi vermekten kaçınılmaktadır.

3.7.5. "Alman Aile ve Engelli" Konulu Propaganda Görseli

"Alman Aile ve Engelli" konulu propaganda görselinde "Täglich RM 5.50 kostet den Staatein Erbkranker/Bir zihinsel engelli için ülkenin günlük harcaması 5,50 Alman markı" ve "Für RM 5.50 kann eine erbgesunde Familie 1 Tag leben /5.50 Alman markı ile sağlıklı bir aile bir gün yaşayabilmektedir" yazıları bulunmaktadır.



Resim 5. "Alman Aile ve Engelli" Konulu Propaganda Görseli

Kaynakça: <http://www.spiegel.de/e/einestages/euthanasie-programm-der-nazis-der-tod-von-ernst-lossa-14-a-1113550.html> Erişim Tarihi: 30.03.2018.

Görseldeki zihinsel engelli bir kişi ile Alman ailesinin aynı görselde yer almasının önemli bir yananlam meydana getirdiği görülmektedir. Görsel içerisinde tek kişi için harcanan para ile 5 kişi için harcanan paranın aynı olduğu vurgulanıyor. Yan anlamın kavramsal olarak "adaletsizliğe" işaret ettiği söylenebilmektedir. Diğer yandan hem Alman

ailenin hem de zihinsel engelli vatandaşın günlük harcamasının beş marka denk gelmesi, engellinin Almanya için ekonomik bir külfete neden olduğu yananlamının çıkarılmasına yol açmaktadır. Diğer yandan, engelli için harcanan paraların, sağlıklı bir Alman ailesinin gelirinin düşmesine neden olduğu miti görselde inşa edilmektedir.

Araştırma kapsamında ele alınan "Engellilerin Çoğalması", "Engellilerin Masrafı" ve "Alman Aile ve Engelli" adlı propaganda afişlerinin tipografisi gotiktir. Gotik yazı (süslü) üstünlüğü, asaleti anlatır.

SONUÇ

Engelli Alman vatandaşları Nazizm ideolojisinin Almanya'da en çok zarar verdiği gruplardan biri olmuştur. Naziler iktidara geldikleri ilk yıldan itibaren, Alman ırkının saflığını korumada önemli bir tehdit olarak gördükleri engellilere karşı ötenazi programları başlatmıştır. Bu programlar çerçevesinde Naziler engellileri önce Alman toplumundan soyutlamış, ardından da yaşamlarına son vermiştir. Bu süreçte, engellilere yönelik uygulanan ötenazi programlarına Alman kamuoyundan büyük tepkiler gelmiştir. Naziler, gelen tepkilere karşı engellileri toplum içinde değersizleştiren ve onların Almanya için büyük bir ekonomik külfet olduklarını vurgulayan propaganda faaliyetlerine yönelmişlerdir. Buna karşın, gerek Alman toplumundan gerekse Katolik Kilisesi'nden gelecek tepkilere karşı ötenaziye doğrudan vurgulayan söylem ve görsellere propaganda faaliyetlerinde yer vermemişlerdir.

Naziler, Alman toplumunda var olan gerek kültürel gerekse dini olarak engellilerin korunması ve desteklenmesine yönelik olumlu "varolan mitlerin" yıkılmasına yönelik propaganda faaliyeti yürütmüşlerdir. Engellileri değersizleştiren ve onların Alman toplumuna zarar verdiğini iddia eden "yeni mitler" inşa etmeye çalışmışlardır.

Çalışma kapsamında incelenen propaganda görsellerindeki görsel ve yazılı kodlarda, Naziler engellileri genel olarak "ekonomik" ve "sosyal" bir sorun olarak ortaya koymuşlardır. Görsellerde, ekonomik

olarak engelli vatandaşların Almanya'yı olumsuz yönde etkilediği, sosyal olarak da engelli nüfusunda yaşanan artışın sağlıklı Alman vatandaşlarını tehdit ettiği üzerinde durulmuştur.

Engelli vatandaşlar, görseller içerisinde "tehlike", "problem" ve "tehdit" gibi olumsuz metaforlar içerisinde kullanılmıştır. Engellilerin, Alman toplumunun geleceği için önemli bir tehdit oluşturduğunun altı çizilmiştir. Diğer yandan engellilerin Alman toplumu için hiçbir artı değer katmadığı, aksine sağlıklı Alman vatandaşlarının yaşam alanlarını günden güne daralttıklarının üzerinde durulmuştur.

Görsellerde, engellilerin doğrudan fotoğrafları veya çizimlerinden yararlanılmıştır. Bu açıdan görsellerde hedef gösterilen grupların kim olduğu düz anlam boyutunda kitlelere doğrudan aktarıldığı görülmektedir.

Nazilerin, ileride uygulayacakları ötenazi uygulamasına yönelik Alman kamuoyundan destek alabilmek için propaganda görsellerinde; “engelli nüfusun sürekli olarak arttığı ve engelli sayısının yakın gelecekte sağlıklı Alman nüfusunun üstüne çıkacağı” ve “engellilerin Alman ekonomisi için büyük bir yük teşkil ettiği” gibi engellilerin olumsuz gösterildiği mitler inşa edilmeye çalışıldığı gözlemlenmiştir.

Engellilere yönelik yapılan propaganda görsellerinin hiçbirinde çözüm önerisine yer verilmemiştir. Görseller, yananlam boyutunda değerlendirildiğinde, engelliler Alman toplumu için büyük bir tehlike olarak gösterilmektedir. Buna karşın, Naziler engelli vatandaşlara yönelik doğrudan yapılacak eylemleri hakkında bilgi vermekten kaçınmaktadır. Nitekim, görsellerin hiç birinde Nazilerin gerçek hedefi olan “ötenazi” konusuna değinilmemiştir. Yananlam boyutunda görsellerin tümü engellilere yönelik ötenazinin yolunu açacak mahiyette propaganda içermelerine rağmen, görsellerde engellilere yönelik çözümün “ötenazi” olacağı Naziler tarafından açıkça ortaya konulmamıştır. Bunun temel nedeni Alman kamuoyunda ortaya çıkan ve Katolik Kilisesi'nden de büyük destek gören ötenazi karşıtı itirazlardı. Bu yüzden, Nazi

propagandasında engellilerin sözde büyük bir sorun olduğu ortaya konurken, onlara karşı alınması gereken çözümünde insanlar tarafından bulunması istenmiştir.

Naziler propaganda görsellerinde engellileri olumsuz göstermek için farklı tekniklerden yararlanmışlardır. Örneğin, “Akıl Hastanesi” konulu propaganda görselinde, rakamlar ve sayılar farklı şekillerde verilerek, propaganda hilesinde yararlanılmış, engellilerin Alman ekonomisi için olduğundan daha fazla külfet meydana getirdiği ortaya konulmaya çalışılmıştır. “Engellilerin Çoğalması” adlı propaganda görselinde ise korku çekiciliği kavramından yararlanılarak, engelli nüfusun artışının durdurulmaması durumunda, engellilerin sayısının sağlıklı Alman nüfusunun önüne geçeceği ve sağlıklı Almanların azınlıkta kalacağı vurgulanmıştır. Bunun gerçekleşmemesi için Almanların bir an evvel engelli nüfusundaki artışın önüne geçmesi gerektiğinin altı çizilmiştir.

Çalışmada elde edilen veriler ışığında, Nazilerin engellilere yönelik oluşturdukları propaganda faaliyetlerinde Almanya'da engelli karşıtı bir kamuoyunun oluşması için çaba sarf ettikleri görülmüştür. Engelliler, çalışma kapsamında incelenen propaganda görsellerindeki sunum kodlarında, olumsuz metafor ve mitler içerisinde yer almıştır. Çalışmanın alanda özgün olması, gelecek çalışmalara kaynak teşkil etmesi bakımından önemlidir. Buna karşın gelecek çalışmalarda Nazilerin, radyo, gazete ve dergi gibi farklı kitle iletişim araçları üzerinden engellilere yönelik uyguladıkları propaganda faaliyetlerinin ortaya konulması alana daha da katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akarcalı, Sezer (2003). İkinci Dünya Savaşında İletişim ve Propaganda. Ankara: İmaj Yayınevi.
- Altaylı, A. Tarık (2006). Hitler'in Liderlik Sırları. İstanbul: Okumuş Adam Yayınları.
- Aşma, Cüneyt (2017). Adolf Hitler. Erasmus Yayınları: İstanbul.
- Aziz, Aysel (2007). Siyasal İletişim. 2. Baskı. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Barthes, Roland (2014). Çağdaş Söylenler. Çev., Tahsin Yücel. 4. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, Roland (2015a). Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi. (Çev., Mehmet Rifat, Sema Rifat). 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland (2015b). Yazı ve Yorum. Çev., Tahsin Yücel. 4. Baskı. İstanbul: Metis Yayınları.
- Barthes, Roland (2016a). Göstergibilimsel Serüven. Çev., Mehmet Rifat-Sema Rifat. 8. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland (2016b). S/Z. Çev., Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barthes, Roland (2017). Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik. Çev., Ayşenaz Koş. Ömer Albayrak. 2. Baskı. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Benedict, Susan, Shields, Linda, & O'donnell, J. Alison (2009). "Children's 'Euthanasia' in Nazi Germany." Journal of Pediatric Nursing. 24(6). 506-516.
- Berger, John (2010). Görme Biçimleri. Metis istanbul: Yayınları.
- Bryant, S. Michael (2017). Confronting the "Good Death": Nazi Euthanasia on Trial. 1945-1953. USA: University Press of Colorado.
- Burleigh, Michael (1991). "Racism as Social Policy: the Nazi 'Euthanasia' Programme, 1939-1945." Ethnic and Racial Studies. 14(4). 453-473.

- Canşen, Efgan (1997). Hitler'den Torunlarına, Almanya'da Eski ve Yeni Sağ. İstanbul: Göçebe Yayınları.
- Caplan, Jane (2017). Hitler Almanyası 1933-1945. İstanbul: İnkılap Y.evi
- Crowe, Anthony (2014). Heil Hitler. 3. Baskı. Ankara: Tutku Yayınevi.
- Çakı, Caner, Zorlu, Yaşar, Karaca, Mustafa (2017). "Türk Sinemasında Nazizm İdeolojisi: 'Kırımlı' Filmi ve Göstergibilimsel Analizi". Sosyoloji Konferansları - Istanbul Journal of Sociological Studies. No: 56 (2017-2).
- Çankaya, Erol (2008). İktidar Bu Kapağın Altındadır. Gösteri Demokrasisinde Siyasal Reklamcılık. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Çebi, Süleyman (2016). Hitler. Ankara: Armada Yayınları.
- Çelen, Kuter (2015). Adolf Hitler Kimdir?. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Dalerue, Jacques (2013). Gestapo, Doğuşu, Yükselişi ve Çöküşü. Çev., Muzaffer Sever. 2. Baskı. İstanbul: Asur Yayınları.
- De Saussure, Ferdinand (2014). Genel Dilbilim Yazıları. Çev., Savaş Kılıç. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Eberle, Henrik ve Uhl, Matthias (2017). Hitler Kitabı. Çev., M. Tüzel. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Erol, E. Gülbuğ, Cerrahoğlu, Necati, & Çakı, Caner (2017). Hitler Dönemi Eğitim Yapısındaki Otokrasinin Eleştirisi: Die Welle Filmi Üzerine Göstergibilimsel İnceleme. IX. Uluslararası Eğitim Araştırmaları Kongresi, Ordu. 1234-1249.
- Fiske, John (2017). İletişim Çalışmalarına Giriş. Çev., Süleyman İrvan. 5. Basım. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Friedlander, Henry (2000). The Origins of Nazi Genocide: From Euthanasia to The Final Solution. USA: Univ of North Carolina Press.
- Gallagher, Hugh (2001). "What the Nazi 'Euthanasia Program' Can Tell Us About Disability Oppression." Journal of Disability Policy Studies. 12(2). 96-99.
- Gejman, V. Pablo (1997). Ernst Ruedin and Nazi Euthanasia. American Journal of Medical Genetics Part A. 74(4). 455-456.

- Geray, Haluk (2014). İletişim Alanından Örneklerle Toplumsal Araştırmalarda Nicel ve Nitel Yöntemlere Giriş. Kocaeli: Umuttepe Yay.
- Goebbels, Joseph (2016). Gerçek Yüzüyle Komünizm ve Teori ve Pratikte Bolşevizm.. Çev., Zehra Köroğlu. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Guiraud, Peirce (2016). Göstergebilim. Çev., Mehmet Yalçın. 3.Baskı. Ankara: İmge Kitabevi.
- Gürsan, Turgut (2012). Nazi Almanyası'nın Gizli Tarihi. İstanbul: Bilge Karınca Yayınları.
- Hitler, Adolf (2005). Siyasi Vasiyetim. Çev., A. Naci Demirci. İstanbul: Okumuş Adam Yayınları.
- Hudson, Lee (2011). "From Small Beginnings: The Euthanasia of Children with Disabilities in Nazi Germany." Journal of Paediatrics and Child Health. 47(8). 508-511.
- Kalkan Kocabay, Hasibe (2008). Tiyatroda Göstergebilim. 1. Basım. İstanbul: E Yayınları.
- Karaburun Doğan, Derya, Sayan, Şule ve Çakı, Caner (2017), "The Analysis on Election Music and Propaganda Posters of Political Parties in 1999 General and Local Elections in Turkey", (Ed. Hasan Arapgirlioğlu, Atilla Atik, Robert L. Elliott, Edward Turgeon) 2. Researches on Science and Art in 21st Century Turkey, Ankara: Gece Publishing: 179-186.
- Karaca, Mustafa ve Çakı, Caner (2018). İletişim ve Propaganda, Konya:Eğitim Yayınevi.
- Kershaw, Ian (2007). Hitler, 1889-1936: Hubris. Çev., Zarife Biliz. Birinci Cilt. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kershaw, Ian (2009). Hitler, 1936-1945: Nemesis. Çev., Zarife Biliz. 2. Cilt, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kessler, Karl (2007). "Physicians and the Nazi Euthanasia Program." International Journal of Mental Health. 36(1). 4-16.
- Koschorke, Albrecht (2016). Hitler'in Kavgamı Üzerine Bir Analiz. Çev., Ayşe Kurultay. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Kuruoğlu, Huriye (2006). Propaganda ve Özgürlük Aracı Olarak Radyo. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- LaMonica, Jay (1998). "Compulsory Sterilization, Euthanasia, and Propaganda: The Nazi Experience." In Life and Learning VII: Proceedings of the Seventh University Faculty for Life Conference. pp.
- Langer, C. Walter (2004). Hitler'in Psikopatolojisi. Çev., Kemal Bek ve Zeki Çakıalan. İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Langer, C. Walter (2005). Öteki Hitler. Çev., Haluk Gurulkan. İstanbul: Birharf Yayınları.
- Macit, M. Hanifi (2007). Faşizm ve Nazizm. Ankara: Savaş Yayınevi.
- Mattelart, Armand, & Mattelart, Michèle (2010). İletişim Kuramları Tarihi. Çev. Merih Zıllıoğlu. 8. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mazower, Mark (2014). Hitler İmparatorluğu, İşgal Avrupa'sından Nazi Yönetimi. Çev. Yavuz Alogan. 2. Baskı. İstanbul: Alfa Yayınları.
- McDonough Frank (2016). The Gestapo, The Myth and Reality of Hitler's Secret Police. Great Britain: Coronet.
- Michalczyk, J. John (1994). Euthanasia in Nazi Propaganda Films: Selling Murder. Medicine, Ethics, and the Third Reich: Historical and Contemporary Issues. Kansas City, MO: Sheed & Ward.
- Michalsen, Andrejand Reinhart, Konrad (2006). "'Euthanasia': a Confusing Term, Abused under The Nazi Regime and Misused in Present End-Of-Life Debate". Intensive Care Medicine. 32(9). 1304-1310.
- Öymen, Onur (2014). Bir Propaganda Silahı Olarak Basın. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Polat, Kürşat (2009). Heil Hitler. İstanbul: Yeni Yüzyıl Yayınları.
- Proctor, N. Robert and Proctor, Robert (2000). The Nazi War on Cancer. USA: Princeton University Press.
- Rıfat, Mehmet (2013). Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü: Kavramlar, Yöntemler, Kuramcılar, Okullar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sığırcı, İlhami (2016). Göstergibilim Uygulamaları, Metinleri, Görselleri

- ve Olayları Okuma. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Strous, D. Rael (2006). "Nazi Euthanasia of The Mentally Ill at Hadamar". *American Journal of Psychiatry*. 163(1). 27-27.
- Tanyeri Mazıcı, Emel ve Çakı, Caner (2018). "Adolf Hitler'in Korku Çekiciliği Bağlamında Kamu Spotu Reklamlarında Kullanımı". *Erciyes İletişim Dergisi*. 5 (3). 290-306.
- Tarhan, Nevzat (2010). *Psikolojik Savaş, Gri Propaganda*. 13.Baskı. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Taşdemir, Erdem (2017). "Sosyal Medyada Terör Propagandası: Deaş Örneği". *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*. 5(2). 726-752.
- Tekinalp, Şermin ve Uzun, Ruhdan (2013). *İletişim Araştırmaları ve Kuramları*. 4. Baskı. İstanbul: Derin Yayınları.
- Temizyürek, F., & Ümran, A. (2014). Çizgi Filmlerdeki Subliminal Mesajların Çocuklar Üzerindeki Etkisi. *Cumhuriyet International Journal of Education (CIJE)*, (s 3), 33, 25-39.
- Yavuzoğlu, Arda (2003). *20. yy.'da Faşist Paranoya*, İstanbul: Sayfa Yayınları.
- Yücel, Erdiç (2017). *Propaganda, Hitler'in Müftüsünden Nazi Türklere, Bir Diktatörü Otopsis*. İstanbul: Karakarga Yayınları.

ROMAN POLANSKI'NİN APARTMAN ÜÇLEMESİNE PSİKANALİTİK BİR BAKIŞ

Pelin Oduncu*

Özet

Bu makalede, Polonyalı yönetmen Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesi psikanaliz kuramının temel kavramları eşliğinde, bilinçaltı süreçler ve kent hayatının bu süreçlere etkisi bağlamında analiz edilmiştir. Çalışmada psikanaliz yöntem kullanılırken, kuramın öncülerinden Sigmund Freud, kuramı kültür ve dil ilişkisi bağlamında ele alan Jacques Lacan ve Lacan'dan yola çıkarak birçok filmi yorumlayan Slavoj Žižek'in temel kavramları açıklanarak film okuması yapılmıştır. Bu bağlamda araştırma kapsamına psikanaliz kuramının temel kavramları, auteur yönetmen olarak Polanski ve üçlemede yer alan filmler (Repulsion, 1965), (Rosemary's Baby, 1968), (The Tenant, 1976) dâhil edilmiştir. Çalışmada yönetmenin ve bireyin içinde bulunduğu toplumsal koşullar ve bilhassa kentlerdeki apartman yaşamının bilinçaltına ve davranışlara etki edip etmediği sorularına yanıt aranmıştır. Bu bağlamda söz konusu filmlerin konusu, karakterleri ve barındırdıkları ortak anlamlar incelenmiş ve analiz sonucunda içinde bulunulan çevrenin yönetmenin bilinçaltına, dolayısıyla filmlerine ve bu bağlamda bireyin bilinçaltının kent yaşamından etkilendiği gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Apartman, Auteur, Film, Polanski, Psikanaliz

ROMAN POLANSKI'S PSYCOANALYTIC PERSPECTIVE ON APARTMENT TRILOGY

Abstract

In this article, the Polish director Roman Polanski's "Apartment Trilogy" was analyzed through subconscious processes in the context of the basic concepts of psychoanalytic theory and the effects of urban life on

*Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

these processes. While Psychoanalysis was used in the study, film analysis was done Sigmund Freud was one of the forerunners of the theory, Jacques Lacan, who took the theory in the context of culture and language relations, and Slavoj Zizek, who interpreted many films from Lacan. In this context, basic concepts of psychoanalysis theory are included in the research, biography of the director and films in the trilogy (Repulsion, 1965), (Rosemary's Baby, 1968), (The Tenant, 1976). In the study, it was sought to answer the question of whether the life of the film's director and especially in the cities the individual in the apartment, has an effect on the subconscious and the behavior. In this context, the biography of the director is briefly mentioned and the common meaning of the films are discussed.

Keywords: Apartment, Auteur, Film, Polanski, Psychoanalysis

GİRİŞ

Sinema, özneler aracılığıyla hikâyeler anlatan kurmaca niteliği ya da tarihe tanıklık etmeyi sağlayan belgesel niteliği fark etmeksizin, anlattığı hikâyelerle birçok farklı alanı kapsayan, yedinci sanat olarak kabul edilir. Sinemasal dilin ve filmlerin özünde yarattığı etkileri düşünüldüğünde, sinemanın yine özneyi merkezine alan psikanalizle yollarının kesişmesi rastlantısal değildir

Lumiere Kardeşlerin ilk film gösterimini gerçekleştirdikleri 1896 yılı, Freud'un da "psikanaliz" kavramını ilk kez kullandığı yıl olarak bilinir. 1925 yılında Freud, bir filme senaryo yazması için gelen teklifi reddeder. Erdoğan'ın (1996: 241-250) da vurguladığı gibi, Freud'un yazacağı senaryoların iş yapabileceği düşüncesinin ardında yatan etkenlerden biri, seyircinin film izleme sırasında yürüttüğü bilişsel (cognitive) işlemlere kıyasla, bilinç dışında olup bitenlerin belki de daha önemli olduğuydu. Bu anlamda sinemanın da psikanaliz gibi bilinç dışı süreçleri önemsediği yorumu yapılabilir.

1975 yılında "Psikanaliz ve Sinema" özel sayısı ile çıkan

“Communications” dergisinde yer alan fetişizm, skopofilia ve Lacan gibi kavramlar sinemanın bilinçaltı süreçlerle açıklanabilmesinin yolunu açar (Stam, 2014: 170-171). Böylece psikanalizin kurucusu Freud ve onu dilbilim ile sentezleyen Lacan gibi birçok teorisyenin katkılarıyla psikanalitik sinema teorisi günümüze kadar gelir.

Psikanalitik teorisyenler, psikanalizin kavramları ile sinemayı aydınlatırken; Louis Baudry, Christian Metz, ve Jean Louis Comolli gibi düşünürler özellikle gelişen sinema teknikleri aracılığıyla gerçeklik etkisi ve özdeşleşme konularıyla ilgilenirler. Baudry, gerçeklik ve sinema ile ilgili çalışmalarında, Platon'un mağara alegorisi ile sinema aygıtı arasındaki benzerliği vurgular (Stam, 2014: 173). Söz konusu yaklaşımlar, sinema ve psikanalizin temeli olan özne ve gerçeklik kavramlarına farklı bakış açıları kazandırarak, kendilerinden sonra gelecek olan çalışmaların önünü açmış olur.

Sinema teorisinde psikanaliz kurama geçişle beraber Bazin'in “pencere”, Mitry'in “çerçeve” olarak adlandırdığı sinema perdesi; Lacan'ın ayna evresi ya da psikanalizin ilgi alanı olan “düş” görme süreci ile açıklanmaya başlanır. İlk kez Baudry'in kullandığı “ayna” benzetmesi, sinema salonunda seyircinin ekrana yansıyan dünya ile kendi dünyası arasında kurduğu imgesel işlev olarak ifade edilir. Bu anlamda imgesel ve gerçek olanı birbirinden ayıramayan seyirci “ayna evresi”ndeki yanılsamayı yaşar (Türkoğlu, 2014: 144 -148). Bir başka teorisyen Metz' de, film izlemekten alınan hazzı değinerek, narsistik haz ile görüntüden alınan hazzı karşılaştırır (Arslan, 2009: 19). Bu işleviyle sinema, gerek izleyicilerdeki etkisi, gerekse gelişen teknolojiyle birlikte gerçeklik etkisinin tartışıldığı zihinsel bir faaliyet olarak, psikanaliz kuramının kavramlarıyla farklı bir boyuta ulaşır.

Lacan ve “ayna evresi”nden söz etmişken, sinemada feminist yaklaşımların özellikle Lacan'ın yorumlarından yola çıkarak filmleri eleştirdiğine değinmek yerinde olacaktır. Sinemada feminist kuram, özellikle egemen sinemanın yarattığı karakterlerin cinsiyet temelli

olduğuna dikkat çeker (Stam, 2014: 174). Psikanalizin kavramlarından yola çıkan feminist film eleştirmenleri, kadının filmlerde “arzu nesnesi” olarak erkeğin bakışı altında konumlandırıldığını vurgular (Türkoğlu, 2014: 154). Feminist film kuramının altını çizdiği bu cinsiyet ayrımı özellikle “gaze” (bakış) konusuyla yakından ilişkilidir.

Bu alanda önemli çalışmalarda bulunan Laura Mulvey, sinema salonunda film izleme deneyiminin izleyicide oluşturduğu hazza vurgu yapar. Mulvey (1997: 4), bakışı dikizleme ve gözetleme konuları ekseninde işlerken, izleyicinin bir yandan gösterilen filme baktığının farkında olduğuna, diğer yandan da sinema salonunun sahip olduğu koşullar aracılığıyla kendini “zel bir dünyada” hissettiği yanılığına dikkat çeker.

Sinema ve psikanalizin “zne” ile olan ilişkisi, film analizlerinde önemli bir noktadır. Nitekim zellikle Aydınlanma süreciyle ne çıkmaya başlayan özne, psikanaliz kuramda kendisiyle özdeş olduğu yanılığı içinde ele alınır (Bakır, 2009: 10). Bu yanılığı ilk ortaya koyan kişilerden Freud; onu yeniden yorumlayıp, kültür ve dil bağlamında geliştiren Lacan'ın kavramları ve Slovaj Zizek 'in klasik sinemadan başlayarak, Lacancı psikanaliz kurama uzanan çalışmaları filmlerin psikanalitik zmlemesine ve görünmeyen anlamların irdelenmesine ışık tutar.

Yönetmen Polanski her filminde psikolojik süreçler ve kent yaşamı arasında bağ kurarak, psikanalitik kavramlar aracılığıyla okunmaya uygun örnekler ortaya koyar. Yönetmenin Apartman lemesi olarak bilinen *Repulsion* (1965), *Rosemary's Baby* (1968), *The Tenant* (1976) filmleri psikanalitik film kuramının unsurlarını hem karakter hem de mizansen yönünden sıkça işler. Psikanaliz kuramın öncülü Freud'un yaklaşımı ve onun çalışmalarına farklı bir bakış kazandıran Lacan'ın yanı sıra; özellikle sinema, felsefe, ve psikanalitik kuram için önemli çalışmalara imza atan Zizek üzerinden söz konusu filmlerin bilinç dışı süreçlerle açıklanmaya çalışılması, çalışmanın hedefini oluşturur.**1.**

1-Psikanalitik Kuram ve Sinema

On dokuzuncu yüzyılda sinemanın yanı sıra, Sigmund Freud'un öncülüğünde bireyin zihinsel süreçlerinin bilinç dışı unsurlarla ilişkisini anlamaya yönelik, psikanaliz düşünce akımının gelişmesi, filmlere farklı bir çerçeveden bakmayı mümkün kılar.

Freud, öznenin kendisiyle bütün olduğu yanılsamasını ortaya çıkaran ilk düşünürlerdendir. Bireyin arzularının, bilinç dışına bastırılmasına neden olan fizyolojik faktörleri açıklayan Freud, psikanaliz kurama birçok kavram kazandırırken, Jacques Lacan ise Freud'u yorumlayarak, kuramın yapısalcılıkla birleşmesini sağlar (Tura, 1996: 40-76). Bilinç dışı süreçleri kültür ve dil gibi unsurlarla açıklayan Lacan gibi düşünürler kurama çeşitli bakış açıları kazandırarak, ele alınan çalışmaların farklı perspektiflerden okunmasına ve analiz edilmesine olanak tanır. Bu anlamda Lacan ve Derrida gibi filozoflardan etkilenen Slavoj Zizek'in psikanalitik yorumları, bu olanaklara iyi bir örnek oluşturur. 1970'lerde Lacan'ın teorileri üzerine çalışan bir grubun üyesi olan Zizek'e göre, bugünkü politik tutsaklığı anlamak için psikanaliz de Marksizm kadar önemlidir (Want- Piero, 2015: 10-22). Zizek, psikanaliz kurama politik bir bakış açısı kazandırarak, farklı okumalara da kapı aralar.

Çalışmanın son bölümünde analiz edilen filmlerin psikanalitik unsurlarla açıklanmasında, söz konusu kuramcılarının çalışmaları önem teşkil eder. Bu bölümde kuramı geliştirip, katkı sağlayan Freud, Lacan ve Zizek'in psikanalitik kurama dair görüşlerine kısaca yer verilmiştir.

1.1 “Ben”in Ardındaki Özne: Sigmund Freud

Sigmund Freud'un öncesinde bilinç dışından bahseden teorisyenler bulunsa da, psikanaliz kuram özellikle Freud'un çalışmalarıyla önem kazanmaya başlar. Freud'un, on dokuzuncu yüzyılda yaptığı çalışmalarla ivme kazanan, hem bir teori hem de bir tedavi yöntemi olan psikanaliz kuram ancak yirminci yüzyılda akademide ses getirir. 6 Mayıs 1856 tarihinde Moravia'nın Freiberg kentinde doğan

Sigmund Freud, Tıp Fakültesinde okuduktan sonra Viyana'da bir hastanede doktorluk yapar. Paris'te sinir hastalıkları konusunda eğitim alan Freud, “Yaşamım ve Psikanaliz” kitabında hayatını, psikanalizin temellerini, ruh hastalıkları ve tedavisindeki kendi bulduğu yeni yöntemi anlatır (Freud, 1994b: 4). Freud, öznenin kendisiyle özdeş olduğunun bir yanılsama olduğunu ortaya koyan ilk isim olur (Bakır, 2008: 10). Zira Freud, Aydınlanma dönemiyle ön plana çıkan insan aklına ve bilincine farklı bir taraftan bakarak, bilinç dışı süreçlerin varlığına göndermede bulunur. Ondan sonra gelen kuramcılar, Freud'un ortaya koyduğu kavramları geliştirerek ve zaman zaman tartışarak kurama yeni boyutlar kazandırırılar.

Psikanaliz kuramı; zihnin yapısı, psikik ögeler ve kişiliğin gelişimi konularının incelenmesine dayanır. Kuramın anahtar kavramlarından biri olan “ruhsal aygıt”, Freud'un insan zihnini tasvir ettiği bir terimdir. Buna göre Freud, insan dürtülerinin sürekli bastırıldığını ifade ederek zihni yani ruhsal aygıtı üç bölüme ayırır: Bilinçaltı (bilinç dışı), ön bilinç ve bilinç (Bakır, 2008: 19). Bilinçaltı dikkatimizi yoğunlaştırmadığımız algılarımız, refleksif davranışlarımız gibi nitelikleri kapsarken, bilinç dışı içinde yaşadığımız toplumun sınırladığı, bastırılmak zorunda olunan arzuların bilincin dışına atıldığı süreci niteler (Tura, 1996: 40). Böylelikle Freud, insan davranışlarını bu tür zihinsel faaliyetlerle açıklayarak, bireyin yapmış olduğu her davranışın bilinçli olmadığının altını çizer. Nitekim bu yorumu, sinemada karakterlerin bazı davranışlarını aydınlatarak, çok boyutlu bir analizi olanaklı kılar.

Psikanalizin bir başka önemli kavramı olan dürtüler de, sinemadaki bazı temsilleri anlama konusunda yardımcı olan terimlerdendir. Freud'a göre “Trieb” (dürtü), hayvani olan içgüdülerden farklı olarak, daha insani ve kültürel bir niteliktedir. Doyuma ulaşmak isteyen dürtünün karşısına çıkan “bastırma” yanıt toplumun kabul etmediği bu arzuların ertelenmesi ya da unutulmaya çalışılması, dürtüleri sapmaya uğratar. Bedensel ve ruhsal olanın tam ortasında bulunan dürtüler,

uğradıkları bu sapmayla doyuma ulaşmak için egoyu kullanarak gerçeklik ve haz arasında aracı kullanmış olur (Bakır, 2008: 19-24). Buradan anlaşılacağı üzere, dürtüler ruhsal aygıtın doğal akışı içinde gerçeklik denen kültürel evreyle çatıştıklarında, bastırılarak bilinç dışına atılır. Böylece dürtü, insan zihninde kalıcı olarak yok edilmediği için yaşamın bir anında özneyi tekrar tehdit edilebilir. Nitekim Freud (1994b: 8), “düş bir gizin açığa vurulması, ama eksik terimlerle açığa vurulmasıdır” derken bastırılarak bilinç dışına atılan arzuların, rüyalarda kendini göstereceğine işaret eder. Bilinç dışının düşlerde simgesel bir anlatımla ortaya çıkmasıyla, filmdeki sinematografik anlatım arasında benzerlik kurulabilir (Adanır, 2003:64). Bu yorum, yönetmenin bilinç dışını aktarabilmesinde bir araç niteliği taşıyan sinemanın olanaklarına da değinmiş olur.

Psikanaliz kuramda, özellikle Ben ve Es adı verilen iki kavramın ilişkisi önem arz eder. “Ben” ruhsal aygıtın görünen kısmı yani ön cephesini oluştururken, 'Es' görünmeyen arka cepheyi niteler. Freud'a göre (1994a: 23-27) 'Ben', 'Es'in gerçeklik ilkesiyle düzenlenmiş bir şekli olarak, Es'in istekleri tarafından yönlendirilir ve doyurulmadığı takdirde kişide sıkıntı yaratır. Dış dünya ve Es arasında denge kurmaya zorlanan Ben, ya doyumdan vazgeçer ya da yerine başka bir şey koyma yoluna gider. Diğer bir deyişle gerçeklik ilkesi, haz ilkesinden gelen istek ve arzuları sürekli kontrol altında tutmaya çalışır.

Psikanaliz kuram genel anlamda gelişimin üç evresi üzerinde yoğunlaşır: Oral, Anal ve Fallik dönem. Öznenin doğumuyla başlayan Oral dönem sekiz aya kadar olan süreci kapsar., Benlik ve dış dünya arasındaki ilişkinin henüz görülmediği, oto-erotik bir dönem olan Oral dönemi temsil eden yetişkin özellikleri; edilginlik, merak, cömertlik, sigaraya eğilim, yemeğe düşkünlük gibi unsurlardır. Anal dönemde, çocuğun kendi bedeni dışında libidosu nesneye yönelmeye başlarken, annenin rolü çocuğa toplumsal kuralları öğretmektir. Bu dönem; paranoya, psikopat karakterler, obsesif bozukluklar, aşırı titizlik gibi

patolojilerle tanımlanır (Deutsch ve Krauss, 1986: 226-230). Tura (1996: 43-44), Anal dönemin ardından gelen Fallik dönemde, libidinal dürtülerin karşı cinsten ebeveyne yöneldiği erkek çocuğun, “Oidipus” olarak adlandırılan bir çıkmaza girdiğini belirtir. Freud (1993a:50), Oidipus kompleksini bütün nevrozların temeli olarak görür. Buna göre kız çocuk eskiden bir penise sahip ve bu penisin ondan alındığı imgelemesiyle libidosunu babaya yönelterek, penisin yerine çocuk sahibi olmayı koyarken; erkek çocuk annesine yönelen libidosu ile babasına saldırgan davranışlarda bulunur. Bu süreçte erkek, babası tarafından cezalandırılacağını düşünürken -kastasyona maruz kalırken- anneden vazgeçerek babasıyla özdeşleşir (Tura, 1996: 44). Bu anlamıyla bireyin geçirdiği psikoseksüel evreler, onun ileriki yaşamında karakterini şekillendiren unsurlar olarak karşısına çıkar. Sinemada bazı karakterlerin bu evreler üzerinden değerlendirilmesi, onların iç dünyalarına rahatlıkla ulaşabilmeyi sağlar.

Sonuç olarak Sigmund Freud'un özneye yüklediği fizyolojik anlamlarla bilinçaltını aydınlatırken, sinemada yaratılan bazı karakterlerin de ruhsal aygıtlarını açıklamaya olanak tanır. Ayrıca filmlerin gerek düş gibi bir hikâye anlatması, gerek uyku ve hayal görme arasında kalan izleyicinin durumu gibi faktörler, Freud'un psikanaliz kuramı ile ilişkili bir yorumu mümkün kılar.

Freud'un psikanalizini temel alarak kuramı geliştiren Jacques Lacan'da söz konusu kavramları kültürel yapı ile birleştirmesinde sinema ile ilişkisi daha derin ve görünür hale gelir. Bu anlamda çalışmanın sonraki bölümünde Lacan bağlamında psikanaliz kurama kısaca değinilmiştir.

1.2. Bakış (Gaze) Altında Kurulan Özne: Jacques Lacan

Jacques Lacan'ın 1950 ve 60'lı yıllarda ortaya koyduğu çalışmalar, psikanaliz kuramı kültür ve dil gibi simgesel süreçlerle açıklaması bakımından önemlidir. Lacan post yapısalcı bir yaklaşımla, benliğin kurulması sürecini Freud'daki fizyolojik dürtülerden, dil ve kültürün alanına taşır (Smith ve Riley, 2016: 290). Bu anlamda Lacan psikanaliz kuramı, yapısal dilbilim ile birleştirilerek Freud'un teorisindeki boşlukları doldurur.

Psikanalitik sinema teorisine farklı bir yorum kazandıran Lacancı kuram için dil, bilinçaltının temel yapı taşıdır (Stam, 2014: 171-2). Ona göre insanın dille kurduğu ilişkinin kaçınılmaz sonucu olan bilinç dışı, insanların asıl gerçekliklerinin bulunduğu bir alan olarak karşımıza çıkar. Filmlerinde tıpkı dil gibi kültürel bir malzeme olduğu düşünülürse, karakterlerin Freud'un fizyolojik süreçlerine ilaveten, Lacan'ın kültürel evreniyle açıklanması daha derin analizlerin yapılmasını sağlar. Baker (1996: 15)' e göre, bilinç dışının iki temel unsurunu Lacan, metafor ve metonimi ile açıklar. Metaforu bastırma edimi ve bir gösterenin (dilbilimsel bir kavram) yerine, onunla eş zamanlı başka bir gösterenin yerleştirilmesi şeklinde tanımlar (Tura, 1996: 55). Özellikle psikanalitik film eleştirisine açık olan filmlerde nesne ve imgelerin bu şekilde kullanımına sıkça rastlanır. Bu anlamda Lacan, psikanalitik film kuramının önünü açan kavramlarıyla, görüntülerin ve öykülerin altında yatan anlamlara ışık tutar.

Lacan'la beraber psikanalitik film okumalarında metin ve izleyici ilişkisi özellikle ön plana çıkmaya başlar. Zira film, gösteren olarak ele alınırken, model olarak Lacan'ın “ayna evresi” terimi kullanılır. Ayna evresi, sinema perdesinin karşılığı olarak yanılısama ve ikili gerçekliği oluşturan bir unsur olarak karşımıza çıkar (Türkoğlu, 2014: 144). Freud'un “Oral”, “Anal” ve “Fallik” dönemine; Lacancı kuramda “İmgesel”, “Simgesel” ve “Gerçek” evreler olarak rastlanılır. İmge evresi, sözü edilen Ayna evresi olarak özne-ben'in (moi) oluşum aşamasına denk düşerken, aynı zamanda çocuğun ego ideali'ni (Freud'da ideal-ego'yu) gerçekleştirdiği bir evreyi temsil eder. Kısaca ego'nun id 'den ayrılarak kendini ve bilinçaltını oluşturduğu bu evrede, çocuğun annesi ve kendi bedeniyle kurduğu tam ve bütün bir özne olduğu yanılısaması ortaya çıkar. Bu anlamda Lacan'ın İmgesel evresinde, organizma kendi benliğini aynadan izlediği bir yanılısama durumuyla, asıl beni ile aynadaki beni arasında bölünür. Söz konusu bu evre öznenin yetişkinliğinde de bazı karakteristik özelliklerin oluşmasına neden olur.

Kendini aynadan tanıyabilen özne, dil ile tanıştığı simgesel evrene geçtiği zaman “öteki”nin yani aynadaki imgesinin arama sürecine girerek, bu imgenin yokluğu gerçeğiyle karşılaştığında eksiklik duygusu hisseder (Türkoğlu, 2014: 149). Nitekim bu eksiklik duygusu özneyi hayatı boyunca takip eder. Aynı durum, Lacancı film okumalarında sinema perdesinde yaşanır. Zira izleyici, filmin hem kurgusal olduğunu bilir hem de filmin içine girerek, karakterlerle ya da olayla özdeşleşir. Öznenin simgesel evrene geçmesiyle, dil ve kültürün alanına dâhil olması kadar “Babanın Yasası” ile tanışması da önemlidir. Bakır (2008: 28) kavramın, “biyolojik bir babaya değil ama kültürel babaya gönderme yap[tığını]” dile getirir. Zira, “baba” burada kültür, kurallar, yasalar ve yasakların adıdır. Babanın yasası ile karşılaşan erkek çocuk, annesiyle olan ilişkisinden uzaklaşarak, onunla özdeş olduğu algısını yitirir. Demek ki, öznenin simgesel yani kültürel aşamaya girmesi, kendini Babanın Yasası(Adı) üzerinden -yasaklar, kurallar- tanımlamasına yol açar. Böylece çocuk, hem baba hem de dil ve kültürle, bastırmak zorunda kaldığı bazı arzularını bilinç dışına atarak, asıl Ben'ini saklar.

Bowie (2007: 95)'e göre Freud, gerçeği insan zihninin dışında bir yerde görür. Oysa Lacan'ın gerçeği, simgesel düzenin dışında yer alan hem zihinsel hem de maddi dünyada yer alır. O halde gerçeklik Freud'da bilinç dışında yer alan unsurlar olarak okunurken, Lacan için bilinç dışındaki bu gerçeklik, maddi dünyayla kurduğumuz ilişki ve simgeler düzeyinde var olur. Buradan Lacan'ın kültürel ve bütüncül bir gerçeğe daha yakın olduğu anlaşılabilir.

Sonuç olarak Lacan, simgesel düzeni, bireyleri şekillendiren ve sınırlandıran bir makine olarak görürken; özellikle Hollywood gibi klasik anlatı sineması, karakterlerin bu sınırlandırmaya boyun eğmeleri için gerekli olan imgeler dünyasını üreten bir araca dönüşür (McGowan ve Kuunkle, 2014: 12-14). Bu imgeler dünyasının merkezinde bulunan sinema, Zizek'in farklı yorumlarıyla birlikte yeni bir bakış açısı kazanır. Öznenin içinde bulunduğu durumu ve geçirdiği süreçleri ideolojik olarak

yorumlayan Slavoj Zizek'in, özellikle Lacan'ın kavramları üzerinden yola çıkması, hem politik hem de sinematografik bir okumaya olanak tanır. İlerleyen bölümlerde analizi yapılacak Apartman Üçlemesinin, toplumun içinde şizofreniye doğru yol alan karakterleri düşünüldüğünde, Zizek'in yorumları söz konusu filmlerin daha iyi analiz edilmesini sağlar.

1.3. Özneye “Yamuk Bakmak”: Slavoj Zizek

1949 yılında Slovenya'nın başkenti Ljubljana'da doğan Slavoj Zizek, üniversite eğitimini sosyoloji ve felsefe alanında, Ljubljana Sanat Fakültesi Felsefe Bölümü'nde tamamlar. Hayatı boyunca Yugoslavya'nın bu küçük başkentinde yaşayan Zizek, ikinci doktorasını psikanaliz bölümünde yaparak, Jacques Lacan'ın asistanı Jacques Alain Miller çalışır. Bu çalışmaların neticesinde 1970'lerde Slovenya'da Kuramsal Psikanaliz Derneği'ni kurar. Slovenya Lacan ekolünün öncüsü olarak Zizek ve diğer üyeler, incelemelerini klasik ve modern felsefe; güç ve ideoloji; kültür ve sanat gibi alanlarda Lacancı kuramın analizine dayandırır. Zizek'in sosyoloji ve felsefe arka planına sahip eğitimi ve farklı sanat dallarına olan ilgisi aynı zamanda psikanaliz kurama yeni bakış açıları kazandırır.

Lacan, Derrida, Foucault gibi filozofları okumasıyla Zizek, psikanaliz ile kolektivist politikayı birleştirmek için çaba gösterir. Gençlik yıllarında sinema salonunda çokça vakit geçirmesi, özellikle Hollywood sineması olmak üzere sinema alanında büyük bilgi birikimi edinmesini sağlayarak; Charlie Chaplin'den günümüz gişe filmlerine uzanan eleştiriler ve çalışmalar ortaya koymasını sağlar (K. Want ve Piero, 2015: 5-16). Zizek, bu entelektüel birikimi ve özellikle Lacancı bakış açısıyla ortaya koyduğu eserleri düşünüldüğünde, psikanalitik film kuramında önemli bir yer edinir.

Psikanalitik film çözümlmelerine “yamuk bakmak” adı verilen bir yöntem ile başlayan Zizek, bu yöntemi Lacan'a dayandırır. Lacan'ın “anamorfoz” kavramına göre, bir nesneye ancak yandan, çarpık bir biçimde bakıldığında gerçek şekli algılanırken; doğrudan bir bakış,

boşluktan başka hiçbir şey gösteremez (Zizek, 2011b: 124). Zizek, anamorfoz yöntemiyle; önceden kurgulanmış bakışla birlikte gelen, iktidarın belirlenmiş iletisini çözmeyi ve bu kurgulanmış bakışı, kurgusuza çevirmenin yolunu arar.

Buna göre Zizek, tasarımlanmamış anlık bakışın önemsiz görüntüsünün altında gerçeklik, ruh yansıması gibi çok katmanlı bir yapı bulunduğuna işaret eder (Rigel, 2005: 300-305). Böylece Zizek, görüntü ve olaylara “tasarımlanmamış” bir bakış atarak, ideolojik perspektifle psikanalizin kavramlarını birleştirir. Psikanaliz kuramının siyaset, politika hatta ekonomi gibi alanlarla iç içe geçmesini sağlar.

Lacancı kuramın kavramlarına sık sık başvuran Zizek, öncülü olan Marx'ın “septom” (bastırılanın geri dönüşü) kavramına da yine Lacan üzerinden yeni bakış açıları kazandırır. Marx'ın metalara yaklaşımı ile Freud'un rüyaları yorumlama tarzında temel bir benzerlik vardır. Şöyle ki, Freud'un rüyaların ardındaki gerçeklerden ziyade, rüyaların neden örtük olduğuna dayanan çalışmaları, metalar içinde geçerlidir. Yani amaç, metanın ardında kalan gerçeklere erişmek değil, metanın neden bir meta değeri biçimini aldığını açıklamaktır (Zizek, 2011a: 27). Kavramın Zizek'e göre en genel tanımı, “bilinç dışının pozitif ontolojik koşulu, bir şeyin simgeleştirilmemiş kalmak zorunda olması”dır (Zizek, 2005: 68). Bu haliyle septom dil tarafından sembolize edilmemiş bir şey olarak anlaşılırken, bu simgeleştirmeme hali, bilinç dışının varlığına ilişkin doğal bir durumdur. Kısaca bir septomun ardında yatan gizil süreçlere dikkat çekmek yerine, onun neden septom olduğu tartışılmalıdır.

Zizek, psikanalitik film teorisinde oldukça önemli olan özdeşleşme kavramına da açıklamalar getirir. Özdeşleşme Lacancı bir terim olup, bireyin hayatı boyunca içine girdiği evrelerde, tek bir konumda sabit kalmadığına, farklı özdeşlik konumları ile farklı bir “ben” kurabildiğine göndermede bulunur. Tıpkı bir film boyunca gerek izleyicilerin, gerekse karakterlerin farklı konumlara ve düşüncelere dâhil olması gibi. Burada önemli olan Lacan'ın “point de capiton” olarak

adlandırdığı, bireyin özneleşme sürecini anlattığı grafikdir. Gösterilen ve gösteren zincirinin niyetle kesiştiği bu grafikte “niyet zinciri iki tarafından keserek öznenin oluşumunun yolunu” açarken özne hem kendisiyle özdeş olamayacağını anlayan yarılmış bir özne hem de gerçek anlamda bir imkânsız bir özne olarak temsil edilir (Bakır, 2008: 50-52). Böylece özne, izleyici ya da öykünün karakteri hikâyenin gidişatına göre, farklı özneleşme konumlarına doğru yol alır. “Point de capiton, öznenin gösterene “dikildiği” noktadır. Aynı zamanda da bireyi, ona belli ana-gösterenle (“Komünizm”, ”Tanrı”, “Özgürlük”, “Amerika”) seslenerek özne olmaya çağırır noktadır. Kısacası gösteren zincirinin özneleşme noktasıdır” (Zizek: 2011a: 118). Bu tanımdan anlaşılacağı üzere, özdeşleşme, hikâyenin ya da yaşamın bireye bazı değerlerle seslendiği noktalarda özneleşme halidir.

Özneleşme sürecinden bahsetmişken bu sürece eşlik eden “Büyük Öteki”ne de değinmek gerekir. Kavramı, Frank Capra'nın *It's a Wonderful Life* (1946) filmiyle örnekleyen Zizek, kendini tüm kasabayı kurtarmaya adanmış kahramanın üzerindeki kasabanın bakışını, Büyük Öteki olarak tanımlar. Buna göre kahraman ya da özne aslında başkalarının fantezileri üzerinden kendi davranışlarını şekillendirir. Nitekim Öteki'nin bakışını kaybettiğinde kahraman intihar eder (Bakır, 2008: 57). Böylece Büyük Öteki, toplumsal kurallar, yasalar ve düzenin kendisi olarak, Lacancı Baba'nın Yasası kavramına içkinleşerek bireyin, kendini tanıma ve özneleşme sürecine doğrudan etki eder.

Ötekinde bizi 'rahatsız eden' travmatik öğeler aslında bizim fantezilerimizle kurular. Jacques Lacan'ın “objet-petit-a” olarak adlandırdığı bu fanteziler bir bakıma “artık-haz” dır (Zizek, 1996:67). Bir başka deyişle gayet sıradan, gündelik bir nesnenin “şey” olması ile bir arzumuzu harekete geçiren ulaşılmaz artığın/fazlanın boşluğudur (Zizek, 2005: 180). Bu anlamda “objet-petit-a”, gerçekte çok sıradan bir olay, olgu ya da nesne olan şeyin kendi hazzımızın yönlendirmesiyle, kafamızda kurduğumuz fanteziler aracılığıyla ulaşılmaz bir şey haline

gelmesidir. Bu ulaşılmazlık, Öteki'nin arzusunun peşinde koşan öznenin, içinde bulunduğu süreci de akla getirir. Slavoj Zizek'in, psikolojik süreçleri sadece fizyolojik etkenlere sabitlememesi, öznenin her zaman Öteki tarafından kurulmadığını, bazen kendi kendinden sorumlu olduğunu belirtmesi psikanalitik eleştirinin perspektifini genişletir. Zizek (1996: 64-5)'in, “günümüzün tipik öznesi, bir yandan her tür toplumsal ideolojiye alaycı bir güvensizlik gösterirken, bir yandan da kendini hiç kısıtlamaksızın ötekinin komploları, tehditleri ve hazzının aşırı formları hakkında paranoyak fanteziler kuran kişidir” ifadesi, çalışmanın son bölümünde analiz edilen filmlerin karakterlerini de aydınlatır. Bu anlamda çalışmanın sonraki kısmında, yukarıda açıklanan teorisyenler bağlamında, Roman Polanski'ye auteur-yönetmen kapsamında yer verilip, yönetmenin “Apartman” üçlemesi analiz edilmiştir.

2. Auteur-Yönetmen Bağlamında Polanski ve Apartman üçlemesi

Yönetmen Roman Polanski, yönettiği çoğu filmde kendine özgü sinema anlayışını ortaya koyarak, bu filmlere kendi üslubunu tanımlayan ortak özellikler yükler. Bu anlamda yönetmene geçmeden önce auteur kavramına göz atmak ve Polanski'nin neden bu tanımın içine dahil olduğunu açıklamak yerinde olur.

Fransız sinema dergisi Cahiers du Cinema'daki bir grubun yazılarına dayanan Auteur teorisi, özellikle François Truffaut'un “A Certain Tendency In French Cinema” (1954) başlıklı yazısıyla öne plana çıkmaya başlar. Bu yazı, yönetmenin filme katkı sağladığı ve kendi sinematik anlayışını yansıttığı bazı filmlerin eleştirisine ve övgüsüne dayanır. Bu anlamda “bir otör, stüdyo sistemi içindeki ticari baskılara karşın, bir filme kendi damgasını vurabilen kişidir; bu kişi, genellikle bir yönetmendir” (Butler, 2011: 39- 40). Bu eleştiri, sinemada yönetmenin varlığı ve önemine dikkat çekerken, yönetmenin de git gide filmin yapım aşamasında önemli söz sahibi haline gelmesini sağlar.

Dergideki yazılarıyla auteur kuramı başlatan Bazin, Truffaut,

Gadard ve Chabrol gibi eleştirmen ve yazarlar, özellikle İtalya'da gelişen ve savaş sonrası filmciliğin zengin örneklerini yansıtan filmlere dair düşünceler geliştirirler (Odabaş, 2015: 156). Sinema kuramcısı Andre Bazin, yönetmenleri sadece teknik çözümler üreten kişiler olması dışında, aynı zamanda belli stilistik eğilimleriyle anan, stil ve anlatıda özgürce seçim yapabilen sanatçılar olarak eleştiren ilk kişidir. Ardından film yönetmenleriyle ilgili ilk kuramsal tez yazar-sinemacı Alexandre Astruc tarafından ortaya atılır. Astruc, yönetmenin çalışmasının yaratıcılığını, yazarın yaratıcılığına benzeterek, filmi hem yönetmenin hem de yazarın düşünce ve duygularının dışavurumu olarak ele alır (Kovacs, 2011: 231). Böylece Astruc, o zamana kadar yönetmenin daha geri planda olduğu anlayışını tersyüz ederek, onu yazarla eşdeğer görür. Bu görüşle birlikte yönetmenler yaratıcılıklarını filme aktaran kişiler olarak, kendine has üsluplarıyla tanımlanır.

Truffaut geleneksel senaryo yazarlarının sinemasına olumsuz eleştiriler getirirken; ona göre yeni film, yönetmenin kişiliğinden izler barındıran, koşullar ne olursa olsun yönetmenin yaratıcı yeteneğini ortaya koyan nitelikte olmalıdır (Stam,2014: 95). Bu anlamda Truffaut, filmin yapım sürecinin koşullarından ziyade yönetmenin yeteneğine yoğunlaşır. Yönetmen, yeteneği ile filmin mizanseni üzerinde kendi stilini ve eleştirel düşüncesini ortaya koymaktan sorumludur. Kovacs (2011: 236)'a göre Truffaut tarzı bu eleştirel stil, bir bakıma “kendini yansıtmaya” yani auteurun sinema aygıtı ile bireysel ilişkisi, filmi üzerine düşünmesidir.

Yönetmen Roman Polanski'nin ilk uzun metrajlı *Knife In The Water* (Suda Bıçak, 1962) filminden günümüze uzanan filmografisi düşünüldüğünde onu bir “auteur” (otör) olarak tanımlamak mümkündür. 1933 yılında Paris'te doğan Polonyalı Fransız yönetmen Roman Polanski, çocukluğundan, yönetmen olduğu erişkinlik dönemine kadar zorlu yaşam koşullarına tanık olur.Üç yaşındayken Yahudi olan annesi, Nazi kamplarından Auschwitz' de ölürken, babası da Avusturya'daki Mauthausen kampından sağ kurtulmayı başarır. 1944 yılına kadar,

Krakow gettosunda Polonyalı bir ailenin yanında yaşayan Polanski, “Ben hayatta kaldım çünkü pek bir Yahudi gibi görünmedim” diyerek hayatta kalabilmesinin nedenini Hristiyan gibi görünmesine bağlar. Yönetmenin yaşadığı kötü olaylara; 1968 yılında evlendiği oyuncu eşi Sharon Tate'in vahşice öldürülmesi ve 1977 yılında, Samantha Geimer adında on üç yaşındaki bir kıza cinsel istismar uyguladığı gerekçesiyle tutuklanması da eklenir. Çocuklukta yaşanan olayların psikanalitik film kuramına göre, yönetmenin çektiği filmler üzerinde etki ettiği görüşü, Polanski'nin filmlerinde bu izlerin aranmasını mümkün kılar.

Polanski, sinemayla olan bağıını ilk olarak 1954'te Lodz'daki Polonya Ulusal Sinema Okulu'nda aldığı eğitimle kurar. Burada birçok kısa film ve belgesel üreten yönetmen, mezuniyetinden sonra da çoğu Andrzej Wajda'nın çalışması olan birçok filmde (Lotna 1959, Masum Sansürcüler 1960 ve Samson 1961) rol alır . Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi 1962 yılında yönetmenliğini yaptığı, En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday olan Knife In The Water (Suda Bıçak) filmidir. Yönetmenin otörlüğünü ortaya koyduğu, küçük bir teknede üç kişinin yaşadığı gerilimi yansıtan ve psikanalitik unsurlar barındıran ilk filmidir. Güç ilişkilerine ve cinselliğe değinen film, hem konusu, hem çekim teknikleri hem de kullandığı psikanalitik sembollerle yönetmenin bir sonraki filmlerinde kullanacağı tarza kapı aralar. Yönetmenin filmleri değişen konu ve karakterlerine karşın değişmeyen Polanski imzası taşır. Nitekim 1974 yılında çektiği Chinatown (Çin Mahallesi), dedektiflik izleğini altında karmaşık aile ve iş ilişkilerine yer vererek ,“oidipus kompleksi”nden izler taşır.

İd, ego, süperego gibi psikanalitik unsurların alttan alta işlendiği filmleriyle Polanski, yaratıcı yönetmen olarak, kamerayla psikanaliz kurama atıfta bulunan bir ilişki kurar. Bunun en belirgin örneğini, 2013'te çektiği Venus In Fur (Kürklü Venüs) filminde görmek mümkündür. Zira

¹<http://www.hollywoodreporter.com/features/holocaust-survivors/roman-polanski/>

²<http://www.antraktsinema.com/makale.php?id=428>, <http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/roman-polanski-the-truth-about-his-notorious-sex-crime-949106.html>

³<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34681667>

film sadomazoşist bir ilişkiyi konu edinirken; yönetmen filmi, tiyatro oyunu ve gerçek hayatın birbirine geçtiği bir üslupla, “persona” kavramına gönderme yaparak ele alır. 2002 yılında yönetmenin çok ses getiren Holokost draması *The Pianist* (2002), Nazi işgali altındaki Polonya'ya bir piyanist üzerinden ışık tutar. Nazi işgali ve Polonya, Polanski'nin kendi anılarında da yer edinen iki unsur olarak, yönetmenin psikolojik drama yönünde yarattığı mizansenler arasına eklenir.

Yönetmen Polanski'nin imzasını taşıyan niteliklerden biri de karakterlerini klostrufobik sayılabilecek alanlara sıkıştırmasıdır. *Knife In The Water*'la onları göl ve tekneye yerleştiren yönetmen; “Apartman” üçlemesi ve *Carnage* (2011) filmleri ile apartman dairelerine kapatır. Dar alanlarda, kentlerde, toplumun içinde paranoyaya doğru giden; gizli ve örtük maceralar peşinde koşarak gizemli olaylara tanık olan karakterleriyle Polanski, psikanaliz kuramın kavramlarını örtük bir tarzda kendi hayal dünyası ile birleştirip kameraya aktaran bir auteur olarak okunabilir.

Çalışmanın bir sonraki bölümü olan “Apartman” üçlemesinde, yönetmenin metafizik imgelerden ziyade; insanı en çok tanıdığı, bildiği ve gündelik yaşamında karşılaştığı insandan korkutması otörlüğüne gönderme yapar. Polanski'nin yaşamı ve bilinçaltının sinemasına etkisi düşünüldüğünde, genelde ele aldığı konuların şehir hayatı ve kültürel sürecin, dürtüler aracılığıyla bireyi çıkmaza sürüklediği temaların olması doğal karşılanır. Bir sonraki bölümde söz konusu üçleme, ele alınan bilgilerin ışığında analiz edilmiştir.

2.1. Ruhsal Aygıttaki Çatlak: Repulsion (Tiksinti, 1965)

Catherine Deneuve'in (Carol) başrolünü oynadığı *Tiksinti* filmi, yönetmen Roman Polanski'nin 1965 yılında siyah beyaz çektiği bir film olarak, “Apartman” üçlemesinin ilk ayağını oluşturur. Film, asosyal bir karakter olan Carol'un ablasının tatile çıkması ile birlikte evde geçirdiği gerilim dolu günleri konu edinir.

Ablasıyla aynı evde yaşayan Carol; güzellik salonunda çalışan,

tüm güzelliğine karşın soğuk bir yapıya sahip, genç ve takıntılı bir kadındır. Carol'un cinselliğe ve erkeklere karşı belirgin çekimserliğinin tam aksine, insani ilişkilerinde daha sosyal olan ablası evli bir adamla beraberdir. Film bu iki kız kardeşin farklı iç dünyalarını bir çizgiyle ayırarak, çocukluğunda yaşadığı travmayla şekillenen Carol karakterine ışık tutar. Babası tarafından çocukken tecavüze uğraması sonucu bilinçaltında oluşan hasar, ablasının tatile çıkması ile yalnız kalan Carol'un beynindeki kurgularla birleşerek, günden güne şizofreniye dönüşür.

Filmin açılış sahnesinde Polanski, jenerikte akan yazılar eşliğinde, yakın planda Carol'un tek gözünü gösterir. Kamerayla hiç göz göze gelmeyen Carol'un başka bir noktaya odaklanmış durumu, ikinci bir bakıştan, “ötekenden” kaçışını akla getirir. Güzelliği ile Freudyen bir açıdan “bakılan” konumda olan Carol, izleyicilerin “gözünü diktiği” bir karakter olarak, ikinci kez bakılan bir konuma yerleşir. Carol'un bakışları, güzelliğinin altında sakladığı şeylerden bir parça gibidir. Zizekçi bir yöntemle bütünlüğü olan bu bedene yamuk bakıldığında (mecazi anlamda), altından apayrı anlamlar çıkar.

Daha ilk dakikalarda seyirciyi, güzellik salonunda yaşlı bir kadına manikür yapan Carol'la kadının eli arasındaki tezatlık karşılar. Genç ve yaşlı iki elin buluşması, akla bebeğin annesiyle kurduğu hayali bütünlük ve yanılısamayı getirir. Bu “çatlaklık ve buruşukluk” filmin geneline yayılmış bir kodun ilk göstereni olarak Carol'un ruhundaki çatlakların da habercisidir. Bu çatlaklarla dolu ruhuyla Carol'un tek huzur bulduğu yer, yattığı odanın penceresinden görünen kilisedir. Zira, beyaz giyimli rahibeler bir yandan Carol'un dünyasındaki en temiz ve onu en çok rahatlatan simgeler, bir yandan da Lacancı bir perspektifle “asıl ben”in bilinç dışına atıldığı simgesel evrenin kuralları olarak okunabilir. Zizek'in yorumladığı özdeşleşme grafiğine göre, özneye içine girdiği evrelerde çeşitli “gösterenler” ile seslenildiği (ki kilise çanının bu seslenme işlevini üstlenir) ve öznenin bu noktalarla her defasında yeniden özdeşleştiği

“point de capiton” burada “din, Tanrı, ahlak, dürüstlük, saflık” olarak özdeşim noktalarını oluşturur.

Roman Polanski'nin filmlerinde sıkça kullandığı yöntemlerden biri, nesnelere psikolojik anlamlar yüklemesidir. Bu anlamda filmde dikkat çeken nesnelere biri çürümüş tavşan, diğeri ise usturadır. Akşam yemeği için ayrılan tavşanın çürümüş bedeni, Carol'un hastalıklı ruhu ile özdeşleşir. Zizek'in perspektifinden bu tavşan “fallik” bir nesne olarak özneye ait olmayan “sarkma yapan” ve en normal görünen şeyin arkasında yatan “başkalık” olarak karşımıza çıkar. Küçük Carol, çocukluğunda tıpkı bu tavşan gibi babasının arzusunun kurbanı haline gelmiş ve hem bedeni hem de ruhu tavşan gibi çürümüştür. Lacancı tabirle, bilinenden yola çıkarak bilinmeyen anlatıldığı metaforlardan biri olan ustura; erkeğe ait bir nesne olarak Carol'un yaşadığı cinsel istismara gönderme yapar. Ablasının sevgilisine ait bu usturanın, banyoda genç kadının diş fırçasını koyduğu bardakta durması kadını tiksindirir. Carol'un büyük bir tehdit unsuru olan bu ustura, Öteki'nin “arzusunun cisimleşmiş hali” dir. Nitekim adama ait bu bıçak kadının onu eline almasıyla “V” şeklinde açılarak yine Carol'un cinsel organına bir gönderme yaparak, kadının bedeni ve bilinçaltının adamın tehdidi altında olduğunu gösterir.

Polanski, filmin ana teması altında işlenen ensest ilişkiyi bir bakıma yılan balıkları hikâyesi üzerinden anlatır. Carol'un ablası ve sevgilisi, Sağlık Bakanı'nın lavabosundan çıkan yılan balığı haberiyle dalga geçerler. Haberde seçilen hayvanın özellikle yılan balığı olması, şekli ve kötülüğü çağrıştırmaları nedeniyle bir penisle özdeşim kurarak, kadının bilinçaltına bir göndermede bulunur. Ayrıca olayın Sağlık Bakanı'nın evinde yaşanıyor olması da Bakan görünümü altında aileye olan güveni sorgulatan bir durumdur. Polanski bu istismarı son sahnedeki aile fotoğrafıyla aydınlatır. Sadece baba ve kızın bulunduğu açının aydınlatıldığı fotoğrafta Carol'un korkuyla babasına bakışı, kadının bilinçaltındaki korkunç tecavüz olayına gönderme yapar.

Karakterlerini genelde mekânlara sıkıştırıp, bu mekânların onlarda yarattığı psikolojik etkileri yansıtan Polanski, Tiksinti'de apartman yaşamının insanda yarattığı huzursuzluk, sıkışmışlık, gözetim gibi temaları işler. Tatile çıkan ablasının ardından evde tek kalan Carol'u çepeçevre saran ve sıkıştıran duvarların gitgide çatlaması, karakterin paranoyaya gidişine işarettir. Kadının canı sıkıldığında duvarlara yaslanması, bir yandan ruhundaki keyfi bir isteğe işaretken, bir yandan da ona zarar veren korkunç bir şeye dönüşür. Bu da akla Lacancı bir terim olan “sinthome” u getirir. Zizek (2011a: 91) sinthome'u “iğrenç bir keyfe tanıklık eden korkunç bedensel bir işaret” olarak ifade eder.

Tiksinti, her sekansında dil, kültür, ailevi değerlere olan güven, öteki ve onun arzusu, apartmanların tekinsizliği gibi konularını barındıran bir film olarak; seyirciye bilinçaltındaki sırların, duvarların çatlaklarından içeri girerek, yalnızlaşan birey üzerinde tahakküm kurabileceğini gösterir. Öteki' nin bakışı altında özneleşen insanın, fizyolojik ve simgesel süreçlerin gereği olarak “bastırdığı şeylerin geri dönüşü”nü işler. Polanski'nin 1966 Berlin Film Festivali Altın Ayı ödülüne layık görülen bu filmi, yönetmenin ardından çektiği Rosemary's Baby (1968) ve The Tenant (1976) eserleriyle de otörlüğünü pekiştirmesine olanak tanır.

2. 2. “Öteki”nin Bebekleri: Rosemary's Baby (Rosemary'nin Bebeği, 1968)

Rosemary's Baby (1968), yönetmen Roman Polanski'nin, Ira Levin'in aynı adlı romanının uyarlaması olarak çektiği “Apartman” üçlemesinin ikinci filmidir. Film, eşiyile New York'ta bir apartman dairesine yerleşen Rosemary'nin, eşi ve komşularının işbirliği sonucu bebeğinin şeytana sunulmasını anlatır.

Hamile bir kadının, komşularının aracılık ettiği ünlü bir doktora güvenmesi ve sonucunda hiç beklemediği olaylarla karşılaşmasından yola

⁴Thalidomide, 1950'lerde, Alman bir ilaç şirketinin Avrupa'da ilk güvenli uyku hâpı olarak satılan talidomid geliştirmesiyle, dünyanın dört bir yanında binlerce çocuğun flipper benzeri, ağır bedensel engellerle doğmasına sebep olduğu olaydır. <http://www.nytimes.com/2013/09/23/booming/the-death-and-afterlife-of-thalidomide.html>

çıkan yönetmen, tıp tarihinin en kara lekesi sayılan Thalidomide faciasına da gönderme yapar.

Polanski karakter seçimi ve oluşturduğu mizansenle, izleyiciye başından sonuna kadar şüphe duyacağı bir oyunun içine sokar. Rosemary ince yapılı, mavi iri gözleriyle inançlı, güzel ve saf bir kadındır. Eşi Guy Woodhouse ise oyunculuk yapan, bencil ve ünlü bir oyuncu olmak için eşini ihmal eden bir adamdır. Yeni komşuları Roman ve Minnie Castevet; son derece çağdaş görünen, yardımsever, hayat dolu yaşlı bir çifttir. Minnie, rengârenk kostümleri, renkli makyajları ve tokalarıyla esprili ve yaşlı bir kadın olarak zararsız görünürken, eşi Roman da, oyuncu ve tiyatrocunun tanıdık çevresiyle özellikle Guy için ideal bir komşudur. Castevetler, açlıktan ölürken sokakta bulup yanlarına aldıkları Terry adında genç bir kadınla yaşarlar. Filmde yer alan bir diğer karakter, Woodhouseların eski komşusu olan ve özellikle Rosemary'le olan diyaloglarında hikâyeyi değiştiren Hutch'dır. Doktor Saperstein ise filmin sonuna kadar gizemini korurken, sosyete doktoru olmasından dolayı güvenilir görünür. Karakterlerin tümü bireyin içinde yaşadığı dünyada özellikle metropollerde karşımıza çıkan komşular, gruplar ve ilişkileri samimiyetle yansıtırken, bir yandan da metropol hayatının getirdiği “güvensizlik”, “tedirginlik”, “yabancıklık” hislerinin temsilidir.

Film, Manhattan ve Central Park'ın üstünde dolaşan bir hava çekimiyle başlayıp, New York sembolü The Dakota'ya ve son olarak mimari yapısıyla gotik ve tarihi havası olan bir yapı üzerine uzanır. Bu sahnelerde yönetmen bizi yüksek, karmakarışık binaların bulunduğu boğucu ve kasvetli bir kentin içine sokarak, aslında apartman dairesinde yaşanan tikel bir olayı, tüm şehre hatta tüm insanlığa geneller. Polanski'nin mekân olarak sıkça kullandığı kentler ve apartman daireleri, bu anlamda izleyende sıkışmışlık hissi uyandıracak kadar bireyi içine alan ve kuşatan alanlar olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla kent yaşamı bireyin bellek ve bilinçaltısıyla yakından ilişkilidir.

Kamusal alanlar, geçmiş, bugün ve gelecek arasında kurulan ilişkilerin en kritik bağlayıcı noktalarıdır. Geçmiş ile kurulan ilişki,

gelecek ile kurulacak ilişki içinde referans noktaları oluşturur. Dolayısıyla, bu alanlar kentler için kimlik kurucu noktalar olmasının ötesinde, o toplumun kolektif belleğini ve kentlilik bilincini yansıtan, özgün yaşam alanları olarak ortaya çıkmaktadırlar (Çalâk, 2012: 36).

Mekânın bu şekilde kullanımı, akla bireyi kültüre ve dile girişle sınırlayan, ona “toplumsal” olarak seslenen, mahremiyetini duvar ve kapıların ardına saklayan simgesel evreyi çağırıştırır.

Woodhouse çifti, eski komşuları Hutch'ın geçmişte yaşanan kötü olaylardan bahsetmesine rağmen, “Kara Bramford” diye anılan bir apartman dairesine taşınır. Apartmanın böyle anılmasının nedeni, daha önce Marcato adında şeytan çağırımlarıyla ünlü büyücü bir adamın burada yaşamış olması ve Trench kız kardeşlerin, burada çocukları pişirip yemiş olması gibi korkunç olayları barındırmasıdır. Nitekim genç çiftin tuttuğu 7. dairenin eski kiracısı da uzun süre komada kaldıktan sonra ölmüştür. Fakat Rosemary'e göre, “her apartmanda korkunç şeyler olur”. Verilen cevap Zizek (1996: 64-65)'in kapital insan tanımını akla getirir: “Günümüzün tipik öznesi, bir yandan her tür toplumsal ideolojiye alaycı bir güvensizlik gösterirken, bir yandan da kendini hiç kısıtlamaksızın Ötekinin komploları, tehditleri ve hazzının aşırı formları hakkında paranoyak fanteziler kuran kişidir”.

Kamusal bir alan olarak apartmanlarda birbirleri hakkında hiçbir şey bilmeyen bireyler için “bakış” önemlidir. Zira göz, bu birbirine yabancı insanların “ötekiler” hakkında bir fikir sahibi olmasını sağlayan organdır. Öteki”nin bakışı ve arzusu altında özneleşme ve davranışları yönlendirme süreci apartman yaşamının bir parçasıdır. Polanski bir auteur yönetmen olarak ötekinin bu bakışıyla insanı, metafizikten olandan ziyade insandan korkutur. Örneğin; Terry'nin ölümünden sonra Castevetlere üzülen Rosemary ve eşi onlarla vakit geçirirken aynı zamanda samimi olmaktan da korkarlar. Romantik bir yemekte çalan zil, kitap okurken gelen komşular... İnsanın kapalı bir kutu içinde apartman kurallarıyla yaşaması ve gözetim duygusu, kişinin paranoyak olması için yeterlidir.

Eşiyle akşam yemeğinde Rosemary, komşularının ikram ettiği

tatlıyı yedikten sonra bir rüya görür. Bu rüyada Rosemary, “sadece Katoliklerin girebildiği” bir gemidedir. Geminin aşağı katına indiğinde, kocasının onu soyup tecavüz ettiği sırada şeytanla göz göze gelir. Bu sırada etrafında hayatında karşılaştığı herkes “Büyük Öteki” olarak kadını kuşatma altına alır. Eşiyle soğuk bir ilişki yaşayan Rosemary, bilinçaltında daha farklı fanteziler barındırırken, Guy'ın o gece “içkili olduğu” bahanesiyle, karısı uyurken gerçekten onunla birlikte olması, süperregonun etkisini yitirdiği durumlarda, dürtülerin kendini meydana çıkardığını gösterir. Bakır (2008: 31), ister bastırılınsın ister yüceltilsin, dürtünün etkisinin tam olarak yok olmadığını, ego üzerindeki baskısının devam ederek rüyalar ve fanteziler aracılığıyla kendini gösterdiğini belirtir. Bu aynı zamanda tüm girişimlere rağmen geri dönen, dilin söylemediği yani sembole dökülmemiş bir şey olan “semptom” kavramına da gönderme yapar.

Hutch'ın ölümünden sonra kitaptaki şifreleri çözen Rosemary, komşusu Roman'ın aslında büyücü Marcato'nun oğlu olduğunu öğrenir. Filmin başında gördüğümüz evin kilere açılan gizli kapısı, filmin sonunda gerçeğe açılır. Guy Woodhouse çok istediği rolü alan bir oyuncuya, satanist olan komşularına bebeği vermesi karşılığında, büyü yaptırarak adamı kör ettirmiş ve yerine geçmiştir.

Film lüks eşyalarıyla evinde oyalanan saf bir kadının hazlarını; şeytandan doğan bir bebeğe annelik yapmak isteyecek kadar kültürün ya da süperregonun akışına kendini bırakan özneyi; çarpık ve karmaşık binaların ardına saklanan Es'i sorgular. Rosemary's Baby, yönetmen Roman Polanski'ye 41. Akademi Ödülleri'nde en iyi uyarlama senaryo adaylığı kazandırır.

2.3. Deliliğe Açılan Pencere: The Tenant (Kiracı, 1976)

Başrolünde yönetmen Polanski'nin bulunduğu (Trelskovsky), The Tenant (1976) Apartman Üçlemesinin son filmidir. Psikolojik gerilim türündeki film, Trelskovsky adında bir gencin, intihar eden bir kadının dairesine taşınması sonucu yavaş yavaş onun yerine geçmesini konu alır.

Bu filmle Polanski, hem yönetmenliği hem de oyunculuğundaki hünere göstererek, başarısını Palme d'Or ödülüyle pekiştirir.

Film, Trelovsky'nin intihar eden genç bir kadının, Polanski imzası taşıyan kasvetli apartman dairesini tutmasıyla başlar. Trelovsky oldukça temiz, düzenli ve uyumlu bir adamdır. Tuvalet giderken bile telefon etmeyi bahane edecek kadar kibar, dilenciye bozuk olmadığı için banknotlarını verecek kadar “saf” yani başka dünyanın adamıdır. Zira bu adam bir yandan ahlaklı ve düzenli hayatıyla, bir yandan da bastırılmış duygularıyla egonun temsilidir. Ve izleyici film boyunca bu adamın, süpergoyu niteleyen apartman sakinlerinin baskılarıyla geçireceği dönüşüme şahit olur.

Trelovsky'nin küçük dairesinde tek özgürlük alanı dışarıyı (bir bakıma id'i) temsil eden penceresidir. Penceresi karşı binanın ortak tuvalet alanına bakar. Trelovsky bu cama her bakışında, başkalarının da kendine bakması sonucu “bakılan” konumuna yerleşir. Bu durum bakan ile bakılanın iç içe geçtiği, özne ve nesnenin birbiri içine yerleştiği Lacancı bir yoruma olanak tanır. Ayrıca Zizek'in (2011a: 122), imgesel özdeşleşmenin Öteki'nin bakışı (gaze) altında kurulduğu yorumunu da akla getirir.

Rosemary's Baby filminde camdan atlayan Terry'nin yerine, bu kez eski kiracı Simone geçer. Özellikle Apartman Üçlemesinde durup dururken intihar eden ya da cinnet geçiren kişilerin yer alması apartman hayatının görünmeyen yüzünü resmeder. Simone'un ölümüyle Trelovsky küçük ve boğucu daireye taşınır. Giysi dolabında kadının bir elbisesini görüp atmayı düşünse de kendi kıyafetlerinin yanına koyar. Bu sahneyle Trelovsky, filmin sonunda dönüşeceği Simone'a ikinci kez adım atar (ilki evine taşınması). Kendisine kızın her sabah gittiği kafede, onun içtiği sıcak çikolata ya da sigara önerilen Trelovsky, her an şizofreniye bir adım daha yaklaşırken, bunun sebebi Lacancı perspektifle kültürel bir boyut kazanır. Genç adam özüne inmeye çalıştığı anlarda bu kültürel baskı, (sinemada Simone'un arkadaşıyla öpüşürken arka

koltuktaki adamın bakışları gibi) açığa çıkar. Bunun yanı sıra cenazede Stella'yı gördüğünde kilisenin, üstünde bir baskı oluşturarak suçluluk duygusu hissettirmesi de yaşamdaki süpergonun her an ensemizde olduğunu gösterir. Zira bu gözetim ve denetim duygusu Trelkovski'ye yakında en ufak cinsel bir anını bile ev sahibinin istekleri doğrultusunda yaşatacaktır.

Merak ve fantezilerde bu kalabalık apartman dairelerinde iş başındadır. Tiksinti'nin son sahnesinde daireye meraklı gözlerle giren apartman sakinleri gibi; Kiracı'da da merak hem komşular hem de bireyin kafasında kurduğu fanteziler bağlamında önemlidir. Trelkovsky, duvarda gördüğü küçük deliğe merakla bakarken eski kiracının dişini bulur. Bu diş filmin ve önceki hayatın sırrı olarak “objet petit a” kavramına gönderme yapar. Diş, adamı da kadına bağlayan bir köprü işlevi görür.

Filmin devamında binadan rahatsızlık verdiği gerekçesiyle atılmak istenen Madam Gaderian, sakat kızıyla birlikte Trelkovsky'e çıkararak esas gürültüyü başkasının yaptığını söyler. Saçları iki yandan toplu, bir çocuğu andıran bu kadın (id'in bir temsilcisi) ve Trelkovsky'nin Simone yüzünün kendisidir. Saygınlık ve kaliteyle özdeşlik kurulan bu apartmanda Polanski'nin diğer filmlerinde olduğu gibi kişiyi suça, deliliğe, cinnete götüren süpergo ya da “gerçeklik”; id'in temsilcisi olan bu kadını, binadan atmak isteyince kadın dairelere dışkısını bırakır. Psikanaliz kuramda bu edim, çocuğun kendini ilk gerçekleştirdiği evre olarak bilinir. Bakır (2008: 32-33), Freud'un anal döneme ilişkin görüşlerini yorumlayarak, dışkıların bir armağan özelliği taşıdığını, yasak ve yapılmaması gereken her şeyin anal döneme özgü olduğunu ifade eder.

Trelkovsky, bu küçücük dairesinde üstündeki tüm gözetim ve baskı unsurlarının alkışları eşliğinde nihayet kendini çift kişiliği ile camdan atar. Üstelik bu atlayış iki kere yaptığı bir atlayıştır. Filmde normal olan ve anormalleştirilen, daha sonra anormal olduğu için suçlanan ve “hasta” gözyle bakılan kişiler dünyadan dışlanmıştır. Bunun ilk örneğini, lezbiyen Simone, ikinci örneğini Trelkovsky gösterir.

Normal bir insanın şizofreniye doğru yolculuğuna tanık eden Polanski, izleyeni kişinin apartman dairelerinde ne kadar önlem alırsa alsın, dışarıdan daha tehlikeli bir yaşam sürdüğüne tanık eder. Sürekli mekân değiştiren, kapıların arkasına dolaplar koyan genç adam beynini susturamadığı için baskılarla birlikte ikinci bir kişiye dönüşür. Böylece bilinçaltı kişinin üzerini tahtayla kapatıp çivi çakamayacağı kadar dirençli ve güçlü bir aygıt olarak karşımıza çıkar.

SONUÇ

Sinema, gerek izleyici, gerekse yarattığı karakterler bakımından tıpkı psikanaliz kuram gibi özneyi ve öznenin içinde bulunduğu kültürel evreni kamera aracılığıyla aktarmaya çalışır. Bu anlamda filmler üzerinden psikanalitik okuma yapmak, izleyenle karakterleri bağlayan bir köprü olurken, filmlerin de daha iyi anlaşılmasını sağlar. Yönetmen Polanski'nin gerek kişisel yaşamı, gerekse bireyin bilinçaltı ve kent yaşamını konu edindiği Apartman Üçlemesi sinemada psikanalitik kuramın nasıl işlendiğine uygun bir örnektir.

Bu çalışmada yönetmen Roman Polanski'nin Apartman Üçlemesi, internet üzerinden izlenip, yönetmenin otörlüğü üzerinden, apartmanlarda dört duvar arasında yaşayan bireylerin bilinçaltına kısaca göz atılmıştır. Psikanalizin bazı kavramları göz önüne alındığında, bireyin içinde yetiştiği çevrenin, onun psikolojisinde ve davranışlarında bir takım değişikliklere yol açtığı gözlenmiştir.

Lacancı simgesel evrenin öznedede oluşturduğu sınırlılık ve kısıtlılığın, Freud' un Ben ve Es arasında kalan bireye dair açıklamaların ve Zizek'in "öteki" nin arzusu altında kurulan bireye yaptığı göndermelerin, söz konusu filmlerin ortak ard alanını oluşturduğu görülmüştür. Tiksinti filminde ensest bir ilişkinin karakterde yarattığı travma üzerinden, bireyin hayatı boyunca çocukluğunda yaşadıklarını bilinçaltında sakladığına ulaşılmıştır.

Bireyin özellikle kent hayatının bir sembolü olan apartmanlarda,

kültürel süreçlerin etkisiyle "ruhsal aygıtı" nı şekillendirmesini temsil eden Rosemary'nin Bebeği filmi de çevresel faktörler ve bilinçaltı ilişkisini gözler önüne sermiştir. İntihar eden insanların, tekinsiz komşuların, dairelerde meydana gelen vahşetlerin, çocuklukta yaşanan travmaların psikanalitik bir kavram olan "bastırılanın geri dönüşü" ile yakından ilişkili olduğu görülmüştür. Özellikle Kiracı filmi ile gözetlenme ve dikizlenme altındaki karakterin intihara giden ruhsal değişimi, toplumsal yaşam ve psikolojik süreçler arasındaki ilişkiyi daha derinden işlemiştir.

Sonuç olarak, Apartman Üçlemesinin her üç filminde de gözetim duygusu, apartman yaşamı, güvensizlik, Öteki'nin komploları gibi konular ortak temaları oluştururken, psikanalitik kuramın temel kavramlarının sinemada nasıl vücut bulduğunu ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Adanır, O. (2003), Sinemada Anlam ve Anlatım, Alfa Yayınları: İstanbul
- Arslan, U. (2009) Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı, Kültür ve İletişim, Sayı:12(1) (9-38)
- Baker, U. (1996) Ignoramus = Bilmiyoruz: Bilinç dışının Bir Eleştirisine Doğru, Toplum ve Bilim, Say:70 (241-250)
- Bakır, B. (2008), Sinema ve Psikanaliz, Hayalet kitap: İstanbul
- Bowie, M. (2007), Lacan, (Çev. V. Pekel Şener), Dost Kitabevi: Ankara
- Butler, A. M. (2011), Film Çalışmaları, (Çev. A. Toprak), Kalkedon Yayınları: İstanbul
- Çalak, I. E. (2012). Kentsel Ve Kolektif Belleğin Sürekliliği Bağlamında Kamusal Mekânlar: ULAP Platz Örneği, Almanya. Tasarım+ kuram dergisi, 8(13), 34-47.
- Deutsch, M., Krauss, R. M. (1986) Psikoseksüel Gelişim Evreleri, Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi (Çeviren:Bekir Onur) Cilt: 19 Sayı: 1 (225-237)
- Erdoğan, N. (1996), "Sinema ve Psikanaliz" Toplum ve Bilim 70 241-249.
- Freud, S. (1994b) Psikanaliz Üzerine (Türkçesi: A. A. Öneş) Say Yayınları: İstanbul
- Freud, S. (1993a) Cinsiyet Üzerine, (Türkçesi: A. A. Öneş), Say Yayınları: İstanbul
- Freud, S. (1996) Düşlerin Yorumu, (Çev. E. Kapkı), Payel Yayınevi: İstanbul
- Freud, S. (1994a) Kendi Kendine Psikanaliz, (Çev. T. Büyükören), Düşünen Adam Yayınları: İstanbul
- McGowan T., Kunkle, S., (2014) Lacan ve Çağdaş Sinema Sanatı, (Çev. Y. Ertuğrul ve C. Turan), Say Yayınları: Ankara Cad.
- Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması, (Çev. N. Abisel), 25,21
- Odabaş, B. (2015) Andre Bazin, Sinema Kuramları-I Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramcılar içinde, Zeynep Özarslan (ed.), Su Yay: İstanbul
- Rigel, N., (2005), Lacan'ın Çekiciyle Put Kırma: Slavoj Zizek, Kadife Karanlık 1 içinde, Su Yay.: İstanbul

Stam, R. (2014), Sinema Teorisine Giriş, (Çev. S. Salman, Ç. Asatekin) Ayrıntı: İstanbul

Smith P, Riley A, (2016) Kültürel Kurama Giriş, (Çev: S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu), Dipnot Yayınları: Ankara

Tura, S. M. (1996). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz, Ayrıntı: İstanbul

Türkoğlu, N. (2014) Psikanaliz ve Sinema Üzerine, Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde, (Der. Murat İri), Derin Yayınları: İstanbul (143-156)

Kovacs, A. B. (2010), Modernizmi Seyretmek Avrupa Sanat Sineması, 1950 -1980, (Çev.E. Yılmaz), De-ki Basım: Ankara

Zizek, S. (2005) Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş, (Çev. T.Birkan), Metis: İstanbul

Zizek, S. (2011a) İdeolojinin Yüce Nesnesi, (Çev. T.nBirkan), Metis: İstanbul

Zizek, S. (1996), Müstehcen Efendi, Toplum ve Bilim, Güz, Sayı: 70,(s.64-77), (s.s:319)

Zizek, S. (2011b) Kırılğan Temas: Slavoj Zizek'ten Seçme Yazılar, (Çevir. T. Birkan), Metis: İstanbul

Want, Kul.C ve Piero, (2015), Slavoj Zizek, (Çev.E. Keskinsoy ve B.Somay), NTV Yay: İstanbul

İNTERNET ADRESLERİ

<http://www.antraktsinema.com/makale.php?id=428> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.biography.com/people/roman-polanski-9443411#wife-sharon-tates-murder> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-34681667> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.hollywoodreporter.com/features/holocaust-survivors/roman-polanski/> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/roman-polanski-the-truth-about-his-notorious-sex-crime-949106.html> erişim tarihi: 10. 03.2017

<http://www.nytimes.com/2013/09/23/booming/the-death-and-afterlife-of-thalidomide.html> erişim tarihi: 05.02.2017

Yazı Teslim Kuralları

1. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar ilk olarak dergi editörü tarafından amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenerek uygunluğu değerlendirilir. Editör tarafından uygun bulunan yazılar yazar adları gizlenerek bilimsel açıdan değerlendirilmek üzere, alanında kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Bu süreçte kör hakem politikası uygulanır. Hakem raporlarının ikisi de olumlu olduğu takdirde yazı dergide yayımlanır. Hakem raporlarından biri olumlu diğeri olumsuz olduğunda ise yazı üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar hakemlerin eleştiri, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate almakla yükümlüdürler. Yazıların dergide yayımlanmasına ilişkin son karar yayın kuruluna aittir.
2. Yazıların başka yerde yayımlanmamış orijinal çalışmalar olması gerekmektedir. Bunların dışında kitap eleştirisi, bildiri, çeviri vb. yazılar da kabul edilmektedir. Dergiye gönderilen yazılar Türkçe ya da İngilizce dillerinde olabilir.
3. Dergiye gönderilen bildirimler için bildirim tarihini, toplantıda, nerede ve ne zaman sunulduğunu belirtmelidir.
4. Dergiye gönderilecek çeviri metinler için yazının yayımlandığı derginin editöründen izin alınmalıdır ve orijinal metin dergiye çeviri ile birlikte gönderilmelidir.
5. Çalışmalarda başlık, özet, anahtar kelimeler, yabancı dildeki başlık, abstract, keywords, giriş, ana metin (varsa yöntem-bulgular), sonuç ve değerlendirme sırasının izlenmesi beklenmektedir.
6. Dergiye gönderilen yazılar, dipnotlar ve kaynakça dâhil 10-25 sayfa uzunluğunda olmalıdır.

7. Yazılar Times New Roman karakteriyle 12 punto ve bir buçuk satır aralığı ile yazılmalıdır. Metin içinde dipnot kullanılacaksa dipnotlar 9 punto ve tek satır aralığıyla yazılmalıdır.
8. Yazının ana başlığı kalın ve büyük harflerle yazılmalıdır. Ara başlıklar ise kalın ve sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalıdır.
9. 40 sözcüğü geçen alıntılar bir santim içerden, blok halinde, tek satır aralığında ve 11 punto ile yazılmalıdır.
10. Yazıda yer alan tablo, figür, fotoğraf, illüstrasyon ve başka yerde yayımlanmış uzun alıntıların telif hakları ile ilgili olarak yazarlar sorumludurlar.
11. Yayına hazır eserler için yazardan onay alınır.
12. Yazarlara derginin basılı kopyasından birer adet gönderilir.
13. Yukarıda belirtilen kurallara uygun olmayan yazılar, gerekli düzenlemelerin yapılmasının ardından değerlendirme sürecine kabul edilir.
14. Yazılar editöryal incelemenin hızlı bir şekilde gerçekleşebilmesi için elektronik posta (sduifade@sdu.edu.tr) ile gönderilmelidir.

Kaynak Gösterme

Metin İçinde Kaynak Gösterme

- Tüm referanslar ana metinde parantez içinde yazarın adı, basım yılı ve sayfa numaraları ile belirtilmelidir. Notlar ve referanslar ayrılmalı, notlar metnin içinde numaralandırılıp metnin sonunda numara sırasına göre ve referanslardan önce yerleştirilmelidir. Notların içinde yer alacak referanslar için de metin içi kaynak gösterme yöntemi kullanılmalıdır.
- Metin içinde 40 kelimedenden uzun alıntılar tırnak kullanılmadan girintili paragraf olarak verilmelidir.

- Metin içinde 40 kelimeyi geçmeyen doğrudan alıntılar için çift tırnak kullanılmalıdır.
- Referans verirken yazar ismi metinde geçmiyorsa parantez içinde yazarın soyadı ve yayın tarihi belirtilmelidir: (Turner, 2015).
- Yazar ismi metinde geçmiyorsa ve belli bir sayfa söz konusu ise: (Jay, 2005: 161).
- Yazar ismi metinde geçiyorsa kaynağın yayın tarihi ve sayfa numarası yazılmalıdır: (2005: 161).
- Metinde birbirini takip etmeyen sayfalar varsa: (Kejanlıoğlu, 2005: 20-8, 65-9).
- İki yazarlı kaynaklarda her iki yazar soyadı da kullanılmalıdır: (Herman ve Chomsky, 2012).
- İkiden fazla yazar varsa “vd.” şeklinde yazılmalıdır: (Lee vd., 2008).
- Aynı yazarın, aynı yıl yayımlanmış birden fazla eseri kullanılmışsa, basım yılına a, b, c gibi harfler eklenmelidir: (Hall, 1998a), (Hall, 1998b).
- Aynı konuda birden çok kaynağa başvurulmuşsa kaynaklar birbirinden noktalı virgül ile ayrılmalıdır: (Jay, 2005: 149; Therborn, 2015: 21).
- Kaynaklar listesinde sadece metinde göndermede bulunan kaynaklara yer verilmelidir. Bu kaynaklar alfabetik olarak sıralanmalıdır. Bir yazarın birden çok çalışması listede yer alacaksa yayın tarihi geçmişten günümüze doğru sıralanmalıdır.

Kitap

- Dursun, Çiler (2013). İletişim Kuram Kritik. Ankara: İmge Kitabevi.

Çeviri Kitap

- Harvey, David (2006). Postmodernliğin Durumu. Çev., Sungur Savran. İstanbul: Metis Yayınları.

Derleme Kitap

- İrvan, Süleyman (der.) (2002). Medya Kültür Siyaset. Ankara: Ark Yayınevi.

Derleme Kitapta Makale

- Hall, Stuart (2002). "Medya ve İdeoloji". çev. Ahmet Gürata. Medya Kültür Siyaset, der. Süleyman İrvan. Ankara: Alp Yayınevi.

İki Yazarlı Kitap

- Dağtaş, Banu ve Dağtaş, Erdal (2009). Medya Tüketim Kültürü ve Yaşam Tarzları. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Üç ya da Daha Fazla Yazarlı Kitap

- Hall, Stuart, vd. (1980). Policing the Crisis: Mugging, The State, and Law and Order. New York: The Macmillan Press.

Yazar Adı Olarak Kurum Adı

- Türkiye İstatistik Kurumu (2006). Aile Yapısı Araştırması. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu

Dergide Makale

- Milner, Laura (2005). "Sex-Role Portrayals in African Television Advertising: A Preliminary Examination with Implications for the Use of Hofstede's Research". Journal of International Consumer Marketing, Vol. 17(2/3).

Editörlü Kitapta Makale

- Jewitt, Carey ve Oyama, Rumiko (2004). “Visual Meaning: a Social Semiotics Approach” Handbook Book of Visual Analysis. Theo van Leeuwen ve Carey Jewitt (der.) içinde. Londra: Sage Publications. 2-29.

Yayımlanmamış Tez

- Çelik, Rukiye (2016). Semantik Analiz ve Gömülü Teori Çerçevesinde Sağlığın Kültürleşmesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Dursun, Çiler (2010). “Avatar'ın Sözde “Solculuğu” Üzerine.” <http://bianet.org/bianet/toplum/119375-avata-r-in-sozde-solculugu-uzerine>. Erişim tarihi: 25.02.2010.

Gazete Yazısı

- 'Umut yolculuğu başladı'. (2010). Milliyet. Erişim tarihi: 25.01.2010.

İnternette Yazı

- Dursun, Çiler (2010). “Avatar'ın Sözde “Solculuğu” Üzerine.” <http://bianet.org/bianet/toplum/119375-avata-r-in-sozde-solculugu-uzerine>. Erişim tarihi: 25.02.2010.