

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

ISSN: 2791-6790

Volume 01 Number 01 / Jun 2021



1. Sınıf Eşitsizliği Açısından Bir Öz Eleştiri Örneği: Platform Filmi İncelemesi An Example of Self-Criticism in Terms of Class Inequality: The Platform Film Review *Doç. Dr. Serkan Öztürk *Verda Sima Daşkesen
 2. Film Eleştirisi mi, Yorumu mu, Tanıtımı mı? Ahlat Ağacı Filmi Hakkında Yazılanlar Üzerinden Bir İnceleme Film Criticism, Interpretation or Presentation? A Review of the Writings About the Ahlat Ağacı Movie Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin
 3. Netflix Film ve Dizilerinde Ailenin Temsili: Azizler ve Queens Gambit Örnekleri Representation of the Family in Netflix Movies and Series: Azizler and Queens Gambit Examples Bünyamin Gültekin
 4. Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980) Türkiye'de Reklamın ve Reklamcılık Anlayışının Filmlere Yansıması (1970-1980) Dr. Öğr. Üyesi Menderes Akdağ
 5. Bilim-Kurgu Sinemasında Şiirsel Bir Deneme: Solaris A Poetic Essay in Science Fiction Cinema: Solaris Mehmet Utku Şentürk
 6. Sinema Anlatısında Metaforik Anlam Yaratma Çabası The Effort To Make Metaphoric Meaning In Cinema Narrative Melek Özkar
- Söyleşi Türk Sinemasında Dergi Yayıncılığının Tarihsel Serüveni Üzerine Barış Saydam ile Söyleşi Arş. Gör. Muzaffer Musab Yılmaz

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İmtiyaz Sahibi /Owner and Executive Editor

Mustafa Aslan

Editör/Editor

Doç. Dr. Mustafa Aslan

Doç. Dr. Serhat Yetimova

Editör Yardımcıları/Assistants Editor

Arş. Gör. İsmail Kurtuldu

İngilizce Dil Editörü/English Language Editor

Dr. Özden Şahin Er

Tasarım/Design

Doç. Dr. Adem Yücel

Yayın Kurulu/Editorial Board

Doç. Dr. Adem Yücel, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

Doç. Dr. Mustafa Aslan, Sakarya Üniversitesi

Doç. Dr. Serhat Yetimova, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi

Doç. Dr. Tunç Yıldırım, Düzce Üniversitesi

Dr. M. Sefa Doğru, Selçuk Üniversitesi

Dr. Mustafa Evren Berk, Necmettin Erbakan Üniversitesi

Danışma Kurulu /Advisory Board

Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi

Prof. Dr. Cenk Demirkıran, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi

Prof. Dr. Peyami Çelikcan, İstinye Üniversitesi

Prof. Dr. Zaur Mukarram, Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr. Ridvan Şentürk, İstanbul Ticaret Üniversitesi

Prof. Dr. Şükrü Sim, İstanbul Üniversitesi

Adres/Adress Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi, Esentepe Kampüsü,
Serdivan / Sakarya <https://iletisimdergi.sakarya.edu.tr/>

Haziran, 2021

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

Açık Erişim Politikası / Open Access Policy

Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, Creative Commons Atınlı-Gayriticari 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi bilimsel araştırmaları halka ücretsiz sunmanın bilginin küresel paylaşımını artıracığı ilkesini benimseyerek, içeriğine anında açık erişim sağlamaktadır. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi Budapeşte Açık Erişim Deklarasyonunu imzalamıştır.

Turkish Journal of Film Studies is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. Turkish Journal of Film Studies provides immediate open access to its content on the principle that making research free available to the public supports a greater global exchange of knowledge. Journal of Sakarya University Faculty of Communication has added its name to the Budapest Open Access Initiative.

Haziran, 2021
Sayı, 1, Cilt, 1

Değerli bilim insanları ve sinema tutkunları;

Ülkemizde genelde sinema özelde de Türk Sineması üzerine yüksek lisans ve doktora düzeyinde eğitim veren onlarca akademik birim var. Buna bağlı olarak alanda akademik çalışma yapan araştırmacı sayısı da her geçen gün artmakta. Ülkemiz sineması üzerine yapılan akademik çalışmalar hiç şüphesiz, Türk sinemasının özellikle uluslararası alanda tanınması yönünde çok kıymetli adımlardır.

Ülkemizde sinema ve Türk sineması üzerine çalışan çok fazla akademisyen ve akademisyen aday olmasına karşın, kendisini sinema alanına odaklamış bilimsel ve hakemli dergilerin sayıca azlığından hareketle, Türk Film Araştırmaları Dergisi adı altında akademik bir dergi yayımlama kararı aldık. Yeni çıktığımız bu yolda Türkiye’de öteden beri yayımlanmakta olan Sinecine ve Sinefilozofi gibi doğrudan sinema temalı akademik dergileri yakından takip ettiğimiz gibi uluslararası camiada prestij sahibi olan AHCI indekste yer alan dergileri de eş zamanlı takip ederek akademik kalitemizi uluslararası zemine çıkarmayı amaçlıyoruz. Ayrıca, Positif, Sight and Sound ve Film Comment gibi akademik-popüler dergilerin de sinema alanında kattıkları değeri bilerek akademik bilginin, sinema kültürünün ve eleştirel bakış açısının kitlelere yayılmasına aracılık etmeye çalıştığımızı, çalışacağımızı bildirmek istiyoruz. Bu yolda bahsi geçen dergilerin toplumda başlattığı kültürel dönüşümün bir parçası olmaya hevesli olduğumuz vurgulamak isteriz. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, sinema alanında çalışan akademisyen ve akademisyen adaylarının olduğu kadar sinema alanında iddialı olan kişilerin de söz söyleme mecralarını genişletmek ve ortak bir tartışma zemini oluşturmayı hedeflemektedir

Bu hedef ile yola çıkarken ufkumuzu genişleten yorumları ve fikirleri ile bizlere yol gösteren çok kıymetli hocalarımız var şüphesiz. Onlara ayrı ayrı teşekkür ediyoruz. Çok kısa bir zaman içerisinde kuruluş sürecimizi tamamlamış ve yayın çağırısına çıkmış olmamıza rağmen dergimizin ilk sayısında yayımlanmak üzere onun (10) üzerinde makale dergimize ulaştı. Bu makalelerin bir kısmı, hakem sürecinden geçerek yayın kabulü almakla birlikte düzeltme ve önerilerin tamamlanamaması nedeniyle bir kısmı da bu sayımıza yetişemedi. Süreci tamamlanmamış olan makaleleri takip eden sayılarımızda değerlendirmek üzere yayın programımıza aldık. Bu sayıda altı (6) adet özgün bilimsel araştırma makalesi ile bir söyleşi yayımlıyoruz.

Sinema alanında akademik çalışmaları yayımlamayı amaçlayan dergimizi, yılda iki (2) kez Haziran ve Aralık aylarında yayımlamayı planlıyoruz. İlk sayımızın yayımlanmasında emeği geçen arkadaşlarımıza, dergimize yayımlanması için yazı gönderen yazarlarımıza, yayın/danışma kurulu üyelerimize ve yazıların yayımlanması süreçlerinde her bir makaleyi titizlikle inceleyen hakemlerimize teşekkürlerimizi sunuyoruz. İlk sayısını yayımlıyor olmanın heyecanını yaşadığımız Türkiye Film Araştırmaları Dergisi’nin, alana yeni bir soluk getireceğini umut ediyor ve okuyucularımıza keyifli okumalar diliyoruz.

Aralık ayında yayımlanacak ikinci sayımız için siz değerli araştırmacıların her türlü akademik çalışmalarını beklediğimizi tekrar ifade ediyor,

İyi, verimli ve etkili çalışmalar diliyoruz.

Editörler

Doç. Dr. Mustafa Aslan

Doç. Dr. Serhat Yetimova

Türkiye Turkish Film Journal of Araştırmaları Film Studies Dergisi

İçindekiler

Araştırma Makalesi

1. Sınıf Eşitsizliği Açısından Bir Öz Eleştiri Örneği: Platform Filmi İncelemesi.....01-13
An Example of Self-Criticism in Terms of Class Inequality: The Platform Film Review
*Doç. Dr. Serkan Öztürk *Verda Sima Daşkesen
 2. Film Eleştirisi mi, Yorumu mu, Tanıtımı mı? Ahlat Ağacı Filmi Hakkında Yazılanlar Üzerinden Bir İnceleme.....14-31
Film Criticism, Interpretation or Presentation? A Review of the Writings About the Ahlat Ağacı Movie
Dr. Öğr. Üyesi Hakan Aytekin
 3. Netflix Film ve Dizilerinde Ailenin Temsili: Azizler ve Queens Gambit Örnekleri.....32-41
Representation of the Family in Netflix Movies and Series: Azizler and Queens Gambit Examples
Bünyamin Gültekin
 4. Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980).....42-57
Türkiye'de Reklamın ve Reklamcılık Anlayışının Filmlere Yansıması (1970-1980)
Dr. Öğr. Üyesi Menderes Akdağ
 5. Bilim-Kurgu Sinemasında Şiirsel Bir Deneme: Solaris.....58-63
A Poetic Essay in Science Fiction Cinema: Solaris
Mehmet Utku Şentürk
 6. Sinema Anlatısında Metaforik Anlam Yaratma Çabası.....64-79
The Effort To Make Metaphoric Meaning In Cinema Narrative
Melek Özkar
- Söyleşi
- Türk Sinemasında Dergi Yayıncılığının Tarihsel Serüveni Üzerine Barış Saydam ile.....80-86
Söyleşi Arş. Gör. Muzaffer Musab Yılmaz

Sınıf Eşitsizliği Açısından Bir Öz Eleştiri Örneği: Platform Filmi İncelemesi

An Example of Self-Criticism in Terms of Class Inequality: The Platform Film Review

Serkan Öztürk ¹
Verda Sima Daşkesen ²

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 05.04.2021 | Kabul Tarihi: 30.05.2021

Özet

Sınıf eşitsizliği, insanlığın bir arada yaşamaya başladığı en ilkel dönemlerde başlayıp, günümüze kadar uzanan toplumsal bir problemdir. Yeryüzünde bulunan kaynaklar, tüm dünya nüfusuna yetecek düzeyde bulunsa da gelir dağılımları ile doğru orantılı bir şekilde paylaşıldığından, toplumlar içerisinde sınıf kavramı ortaya çıkmakta, sınıf kavramı neticesinde toplumsal tabakalaşma meydana gelmektedir. Bir piramide benzeyen toplumsal tabakalaşmanın üst sınıflarında bulunan kesim, kaynakların çoğunu tüketmekteyken, alt sınıflar yukarıya erişebilmek adına birbirleriyle savaş içerisindeyler. Sınıfların, yaşam standartları arasında oluşan büyük farklılıklar, kapitalizmin eseri olarak görülmektedir ancak unutulmamalıdır ki kapitalizm de insanın bencil yapısından ötürü ortaya çıkmıştır. Kapitalist sistemi de sınıf eşitsizliklerini oluşturan da doyumsuz insanın ta kendisidir.

7. sanat olarak kabul edilen sinema, görüntü ve sesle anlatabilme özelliği sayesinde, insanlığa seslenmek isteyen yönetmenler için toplumu etkileyebilecek bir araç niteliğindedir. Bu nedenle, sosyolojide var olan problemlerin yönetmenler tarafından, sinema filmlerine çoğu kez konu edildiği görülmüştür. Çalışmanın örneğini, Galder Gaztelu-Urrutia tarafından çekilen 2019 yapımlı Platform filmi oluşturmaktadır. Sınıf eşitsizliği kavramını işleyerek, toplumsal bir öz eleştiride bulunmasından ötürü Platform filmi örneklem olarak seçilmiştir. Literatür taramasının ardından betimsel analiz yönteminin kullanıldığı bu çalışmada, sistem eleştirilerinde, asıl hedefin insanın özü olması gerektiği gerçeği, Platform filmi üzerinden inceleyebilmek amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sınıf, Eşitsizlik, Toplumsal Tabakalaşma, Platform, Sinema

Abstract

Class inequality is a social problem that started in the most primitive periods when humanity began to live together and has been extending to the present day. Although the resources on the earth are at a sufficient level for the entire world population, the concept of class emerges in societies as they are shared in direct proportion to income distributions, and social stratification occurs as a result of the concept of class. While the upper classes of the social stratification resembling a pyramid consume most of the resources, the lower classes are at war with each other in order to reach the top. The great differences between the living standards of the classes are seen as the work of capitalism, but it should not be forgotten that capitalism has also emerged due to the selfish nature of human beings. It is the insatiable man himself that creates both the capitalist system and class inequalities.

Cinema, which is accepted as the 7th art, is a tool that can affect the society for directors who want to address humanity, thanks to its ability to narrate with images and sound. For this reason, it has been observed that the problems in sociology are often the subject of cinema films by directors. The sample of the study is Platform movie, made in 2019 by Galder Gaztelu-Urrutia; Platform creates the film because of its social self-criticism by processing the concept of class inequality. In this study, in which descriptive analysis method was used after the literature review, it was aimed to examine the fact that the main target in system criticism should be the essence of the human through the Platform movie.

Keywords: Class, Inequality, Social Stratification, The Platform, Cinema

¹Doç. Dr., Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, İletişim ve Tasarım Bölümü, serkan.ozturk@yalova.edu.tr ORCID: 0000-0001-8882-3607

²Yüksek Lisans Öğrencisi, Yalova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, verdasima17@gmail.com ORCID: 0000-0003-2379-3990

Giriş

İnsanlığın varoluşundan bu yana bireylerin bir arada yaşama ihtiyacı, toplumsal bir düzenin oluşmasına vesile olmuştur. Toplumsal yaşamın yüzyıllardır varoluşu, bazı sosyolojik sorunları da beraberinde getirmiştir. Sınıf eşitsizliği, toplumsal düzenin ortaya çıkmasından beri süregelen toplumda yaşayan bireylerin, ekonomik düzeyleri ve yaşam kalitesi açısından aralarında gözle görülür farklar oluşmasına sebep olan bir kavramdır. Max Weber ve Karl Marx'ın çalışmalarında geçen toplumsal tabakalaşma teorisine göre toplumu meydana getiren bireyler, hiyerarşik bir sistemin parçası olarak sıralanmaktadır. Bu hiyerarşik sıralamayı alt, orta ve üst sınıflar oluşturmaktadır.

Sistemin birer parçası olan orta ve alt sınıflar, toplumsal tabakalaşma neticesinde ömürleri süresince toplumun burjuvazi olarak nitelendirilen üst seviyesine tırmanmayı düşlemekte ve bu düşün gerçekleşmesi uğruna epey çaba harcamaktadırlar. Var olan sistemin dünyanın kapitalist bir düzene dönüşmesine neden olduğu varsayıldığında, üst sınıfı dönen çarklar, orta sınıfı dönen çarkların boş tarafına sığınanlar ve alt sınıfı ise çarkın dışlarına denk gelip ezilenler olarak nitelendirilebilir. Özellikle alt sınıf kategorisinde bulunan bireyler, bu haksız düzenin mağduru olarak sistem üzerine birçok eleştiri getirmekte fakat bunun yanı sıra sistemin kendilerine dayatmış olduğu üst sınıfa yükselme hayallerinden de asla vazgeçmemektedirler. Bu bağlamda bireyler, alt sınıftan üst sınıfa geçmeyi başardıklarında kendi cabaları ile bir hak elde ettiklerini düşünerek alt sınıflardan üstün olduklarını içselleştirir ve buna göre daha öncesinde eleştirdikleri üst sınıf davranışlarını bu sefer de alt sınıfta kalmış bireylere yansıtmaktan çekinmemektedirler. İşte bu noktada insanoğlunun mağdur durumdan kurtulunca mağduriyete sebebiyet veren bir varlık olduğunu ve eleştirdiği sistemin bir parçası olmaktan kaçınamayarak sonsuz bir düzene sebebiyet verdiği görülmektedir.

Literatür taramasının ardından betimsel analiz yönteminin kullanıldığı bu çalışmanın amacı, sistem eleştirisindeki asıl hedefin, insanın özü olması gerektiği gerçeği doğrultusunda, Platform filmini inceleyebilmektir. Çalışmanın örneklemini, Galder Gaztelu-Urrutia tarafından çekilen, İspanyol Filmi Platform (El Hoyo) oluşturmaktadır. Sınıf eşitsizliği kavramı, yönetmenliğini Bong Joon-Ho'nun üstlendiği Parazit ve Snowpiercer filmlerinde de ele alınmıştır. Platform filminin yönetmeni, Urrutia'nın 2013 yapımlı Snowpiercer filmindeki, ön vagonlarda yaşayanların bolluk içerisinde bulunduğu, arka vagonlarda yaşayanların ise senelerce aç kaldığı bir trenden esinlenerek Platform filmi için yola çıktığı düşünülmektedir. Snowpiercer'in treninden esinlenen Platform filmi hikayesinde altı insanın yalnızca birlik olurlarsa çıkabilecekleri küp şeklindeki bir labirentte geçen Küp filminden ve aynı masada toplanmış on bir insanın, hunharca ziyafet çekmeleri sonucunda defalarca fazla ağırlıktan bir alt kata düştüklerini konu edinen Next Floor kısa filminden de izler taşımaktadır. Platform filminin örneklem olarak seçilme sebebi yönetmen Urrutia'nın bahsi geçen üç filmi harmanlayarak, seyircisine sistem eleştirisi adı altında öz eleştiri yaptırmayı başarmasıdır.

Çalışmanın ilk kısmında filmin temelini oluşturan sınıf eşitsizliği ve toplumsal tabakalaşma kavramları açıklanmış olup ikinci kısmında sosyolojinin sinema ile olan ilişkisi ele alınmıştır. Üçüncü kısmında ise sınıf eşitsizliği bağlamında Platform filminin incelemesi yapılmıştır. Son olarak, film incelemesi ile elde edilen sonuçlardan bahsedilmiştir.

1. Sınıf Eşitsizliği

Mevcut dünya düzeninde, kaynaklar tüm insanlığa yetecek seviyede olmasına rağmen, insanoğlunun bencil tutumu sebebiyle kaynakların kullanımında ve gelir dağılımında büyük farklılıklar meydana gelmektedir. Çoğu zaman sermaye ve güç sahipleri doyumsuz bir yapıya sahip olduklarından, zengin daha zengin, fakir daha fakir bir konuma yerleşmektedir. Toplumlar içinde ve arasında meydana gelen bu eşitsiz gelir dağılımları, kişilerin sosyal hayatından eğitimlerine, hayat standartlarından sağlıklı olabilmeye kadar tüm yaşamlarını etkilemektedir. Dolayısıyla gelir düzeyinin seviyesi, sınıflar arasında büyük bir eşitsizlik yaratmaktadır.

Sınıf eşitsizliği düşünüldüğünde toplum belli kategorilere ayrılmaktadır. Bu kategoriler üst sınıf, orta sınıf ve alt sınıf olarak ayrılmaktadır. Hiyerarşinin en üst seviyesinde bulunan üst sınıfı, sermaye sahibi ve varlıklı ailelerden gelen soylu kesim oluşturmaktadır. Orta sınıfta, küçük bir miktarda veya kendine yetecek kadar servete sahip, beyaz yakalı olarak nitelendirilen belli bir meslek seviyesine ulaşmış hayatını normal standartlarda sürdüren bireyler bulunmaktadır. Piramidin en alt kısmında ise yoksul olarak tabir edilen herhangi bir mal varlığı veya serveti bulunmayan, büyük bir kısmı işçilerden oluşan alt sınıf bulunmaktadır. Tarım toplumlarında başlayıp feodal dönemde soyluların köleler edinmesi, günümüzde kapitalizm aracılığı ile sermaye sahibi ve işçi olmaya evrilmiştir. “Marksist düşünceye göre, üretim ilişkileri ve üretim araçları esas alındığında, bütün toplumlar en az iki sosyal sınıfa sahiptir. Birincisi, üretim araçlarına sahip olan ya da bu araçları kontrol altında tutan “yönetici sınıf” tır. İkincisi ise üretim araçlarını elinde ya da kontrolünde bulunduramayan “sömürülen sınıf”. Etzioni’nin de vurguladığı gibi, Marks’a göre, maddi üretim araçlarını kontrol edenler, akılsal ve zihinsel üretim araçlarının kontrolerini de ellerinde tutarlar. Bu sebeple yönetici sınıf, yalnızca ekonomik açıdan yönetmez, bunun yanı sıra ideolojiyi de şekillendirip yaygınlaştırır” (Arslan, 2004, s.129).

Toplumsal yapıda meydana gelen sınıf eşitsizliklerinde alt veya üst sınıfa girmeyen orta sınıfa bakıldığında çoğunluğunun beyaz yakalılardan oluştuğu görülmektedir fakat kimi düşünürlere göre beyaz yakalılar, mavi yakalılar gibi proleterleşmişlerdir. Callinicos’a göre yeni tip orta sınıf ikiye ayrılmaktadır. Bunlardan ilki işçi sınıfına yakın, ikincisi ise kendi denetimini yapma imkânı bulan üst sınıfa yakın “küçük burjuvazi” olarak nitelendirilebilecek gruptur (Bozkurt, 2019, s.13). Marx ise orta sınıfları kapitalist sermaye ve güç sahiplerinin yardımcısı olarak nitelendirmekte ve bahsedilen üst sınıf ile bizzat aynı kefeye koymaktadır (Balıkcıoğlu ve Dalgıç, 2015, s.19).

Gelirler arasındaki eşit olmayan dağılım, tarih içerisinde bir dinamik olarak zamanına göre şekillenmiş fakat tarih sayfasından silinmemiştir. Sistemin kendisi birçok insan tarafından eleştirilse de temelde herkes sistemin birer parçası olmuştur. Sözde sınıflar arasındaki farkı kapatmak ve alt sınıfın haklarını korumak amacıyla kurulan tüm oluşumlar, mevcut kuralın en büyük örneğidir. Özellikle işçi haklarını savunmak için oluşturulan sendikalar, alt sınıfta bulunan işçi grubunun sesi olmaya çalışmaktadır fakat sendikalar, en başından üst sınıfa tabii kişiler aracılığıyla oluşturulmaktadır. Bu durumda üst sınıfa mensup bireylerin alt sınıfta bulunanlarla kuracağı empati sınırlıdır ve böylelikle sınıflar arasındaki eşitsizliğin kapanması daha da zorlaşmıştır.

1.2. Toplumsal Tabakalaşma

İnsanın kendinden başka bireylerle bir bütün olarak yaşama ihtiyacı, toplumları meydana getirmektedir. Gelir dağılımındaki farklılıklar sebebiyle ortaya çıkan sınıf eşitsizlikleri neticesinde toplumsal tabakalaşma meydana gelmektedir. “Yapısalcı Talcott Parsons’a göre toplumsal tabakalaşma, belli bir toplumsal sistemi oluşturan ve toplumsal olarak bireylerin birbirlerine üstünlük sağladığı bir fark sıralanmasıdır” (İnce, 2017, s.303). Aynı toplumsal tabakanın mensupları, aynı eğitim ve gelir seviyesine sahiptirler.

Toplumsal tabakalaşma, kapalı ve açık olmak üzere iki grup halinde incelenmektedir. Kapalı toplumsal tabakalaşmada; kast sistemi, kölelik sistemi ve feodal zümre bulunmaktadır. Bu düzende, bireylerin hangi katmanda yer alacağı henüz doğuştan bellidir. Tabakalar arasında dikey geçiş gerçekleşmesi imkansızdır. Açık toplumsal tabakalaşmada ise kapalının aksine katmanlar arasında geçiş yani dikey hareketlilik mümkündür bu da statü sayesinde gerçekleşir (İnce, 2017, s.296).

“Sınıf nesnel olarak veriliyken, statü insanların toplumsal farklılıklar hakkındaki değerlendirmelerine bağlıdır. Sınıflar, mülkiyet ve kazançla eşleşen ekonomik etkenlerden kaynaklanırlar. Statü ise grupların hayat tarzları tarafından belirlenir. Bir statü grubu kendilerini eşitler, aynı değerde varlıklar olarak gören ve başka toplumsal grupların üstünde ve altında algılayan bir insanlar toplamıdır. Statü tabakalaşmasını belirleyen hayat tarzlarının kökleri tarihsel derinlikte yatar” (Aydın, 2018, s.255).

Bu bağlamda toplumsal tabakalaşmayı oluşturan tarihsel süreçte, yalnızca ekonomik koşullar değil Weber'in sosyolojik yöntemlerde bahsettiği gibi olasılığa dayalı çoklu nedensellik durumu söz konusudur (Aydın, 2018, s.255). Weber'e göre insan ve kültür yalnızca materyalizme indirgenmemelidir. Aileden kalan miras, ekonomik gelir dağılımını büyük ölçüde belirlese de bireyler yaşadıkları topluluk içerisinde benzer kültürü ve benzer davranışları üstlenmektedirler. Türkiye'den bu duruma bir örnek vermek gerekirse golf ve tenis toplumda birçok insanın ulaşabileceği iki spor dalıdır. Ancak popüler kültürün etkisinde daha fazla kalan gruptan ziyade, üst kesimin bu iki spor dalına yönelimi daha fazladır. Medya içerisinden örnek verilecek olursa reyting ölçüm sistemlerinde tüm ekonomik gelirli kapsayan TOTAL ve ekonomik durumu daha üst seviyede bulunana AB grubunun ilgi gösterdiği yapımların kalitesi iki grup arasında oldukça fark gösterebilmektedir. Ancak bahsedilen sistemde dahi AB grubunun tercihlerine daha fazla önem verilmesi, gücün tekrardan ekonomik durumu iyi seviyede olanın aynı zamanda gücü de elinde bulundurduğunun göstergesidir.

"Marksist düşünceye göre, üretim ilişkileri ve üretim araçları esas alındığında, bütün toplumlar en az iki sosyal sınıfa sahiptir. Birincisi, üretim araçlarına sahip olan ya da bu araçları kontrol altında tutan "yönetici sınıf" tır. İkincisi ise üretim araçlarını elinde ya da kontrolünde bulunduramayan "sömürülen sınıf". Etzioni'nin de vurguladığı gibi (1993: 37), Marks'a göre, maddi üretim araçlarını kontrol edenler, akılsal ve zihinsel üretim araçlarının kontrollerini de ellerinde tutarlar. Bu sebeple yönetici sınıf, yalnızca ekonomik açıdan yönetmez, bunun yanı sıra ideolojiyi de şekillendirip yaygınlaştırır" (Arslan, 2004, s.129).

2. Sinema ve Sosyoloji İlişkisi

Sinema filmleri, teknik anlamda görüntü ve seslerin kayda alınarak kurguda bir araya getirilmesi ile oluşmaktadır. Teknolojik olarak görüntü ve ses bileşenlerine dayanan sinema, içeriksel anlamda ise bir hikâyenin anlatılması ile meydana gelmektedir. Bu bağlamda sinema filmleri, hikâye olarak üretildikleri toplumun kültüründen beslenmektedir. Toplumsal yapının ürünü olarak ortaya çıkan sinema; siyaset, psikoloji, felsefe, din gibi direkt toplumbilimi olarak adlandırılan sosyoloji ile de etkileşim içerisindedir.

Bir konuyu görüntüler ile işleyip, izleyicisine aktarabilme sanatı olarak görülen sinema, kimi zaman toplumu gerçek yaşamdaki sıkıntılardan arındırıp eğlendirme çabasıyla kimi filmleriyle ise izleyicisini, toplumsal gerçekler ile yüz yüze getirme çabasıdır. Bu özelliği sayesinde sinema, yönetmenin içerisinde var olan sorunları başkalarına anlatabilmesi, derdini paylaşabilmesi adına bir fırsat niteliğindedir. "Sinema insanların tutumlarını ve davranışlarını değiştirebilmekte, düşüncelerini etkileyebilmekte ve kamuoyu oluşturabilmektedir. Sinema bir taraftan, egemen sınıfın düşüncelerinin empoze edilmesine aracı olurken diğer taraftan farklı, aykırı veya muhalif kesimlerin de seslerini duyurabilmelerine, insanlar üzerinde bir farkındalık yaratabilmelerine imkân tanımaktadır" (Çayırıcıoğlu, 2014, s. 18).

Yönetmenlerin, toplum içerisinde doğan, yaşayan, bir insan olduğu düşünülürken, tıpkı diğer bireyler gibi buldukları toplum ile birlikte şekillendiklerini söylemek mümkündür. Diğer yandan toplum da insanların bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Bu nedenle toplumda var olan problemler insana, insanın içerisinde yer alan sorunların kökeni ise topluma dayanmaktadır. Toplumda var olan ve temeli insana dayanan problemlerin farkına varan yönetmen, kendi gözünden görebildiği toplumsal gerçekleri, bir kameranın gözünden perde aracılığıyla seyircisinin görebilmesini de hedeflemektedir.

Lumiere Kardeşlerden bu yana sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi tartışılmaktadır. Bu konuda birçok yönetmen kendi fikirlerini içeren sinema filmleri ortaya koymuşlardır. Robert Flaherty, John Grierson, Paul Rotha, Andre Bazin, Vittorio de Sica, Dziga Vertov gibi yönetmenler, sinemada gerçekçiliğin temsilcileri olarak kabul görmektedir. Bu yönetmenlerden kimisi sinemada gerçeğin yalnızca belgesel filmler aracılığıyla yansıtılabileceğinin mümkün olduğunu belirtirken kimisi ise gerçekçiliğin, sinemaya ait estetik değerleri yitirmeyeceğinden ötürü öykülü filmlerde de işlenebileceği görüşünde olmuşlardır. (Coşkun, 2009, s.153).

Her ne kadar sinemada gerçekçilik kavramı olabildiğince nesnellığe yakın bir şekilde işlense de filmlerin kendi içinde, dünyadan bağımsız yeni bir mekân ve uzam oluşturduğu göz ardı edilmemelidir. Bu konuda Ruşen Öztürk, Platon ve Mağara benzetmesini örnek olarak sunmaktadır. Öztürk, Platon'un mağara örneğini sinema salonu olarak ele alır. Sinema salonunda, insanların koltuğa yapışmış gibi, yüzleri beyazperdeye dönük bir şekilde oturduklarını tasavvur eder. Bu insanların oturdukları koltukların arkasında bir projeksiyon makinesi perdeye seslerle birlikte görüntüler aktarmaktadır. Bunlar insanlarca gerçek sayılır. Salonda yaşanan tam bir yanılsamadır. Aslında, koltuktan kalkılıp, salondan çıkılsa gerçek ile karşılaşılacak ve içeride olduğundan çok daha fazla büyülenilecektir. Öte yandan, Öztürk, Pierre Sorlin'den aktararak, belki de bu görüntülerin insanları gerçeklikten uzaklaştırabildikleri gibi gerçekliğin 25 altında yatan asıl gerçeğe de yaklaşıyor olabileceğini söyler. Devamında da, Mas'ud Zavarzadeh'ten aktararak, filmlerin de tıpkı diğer sanatlardaki gibi gerçekliğin yansımaları, anlatımları veya yorumları olduğunu belirtir. Ancak, gerçeklik de kültürel ve yapılandırılmış bir şeydir. Doğal değildir. Toplumun siyasal, ekonomik, kuramsal ve ideolojik pratiklerince kurulmuştur (Çayırıcıoğlu, 2014, s.24).

Dünya sineması üzerinden gerçekçiliği örneklemek gerekirse İkinci Dünya Savaşı sonrasında, faşist Mussolini yönetiminin çektiği filmlerden bahsedilebilir. Halkı uyutabilmek için yayınladığı, Beyaz Telefon filmlerine tepki olarak ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı filmlerinde, toplumun yaşadığı açlığa, sefalete yer verilmiş, İtalya'nın gerçekte ne halde bulunduğu anlatılarak halk uyandırılmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde sessiz sinema ile özdeşleşmiş Charlie Chaplin filmlerinde de Chaplin'in, kendi ideolojisini sık sık yansıttığı görülmüştür. Sosyolojinin öncü isimlerinden Karl Marx'a ait yabancılaşma kavramına, Chaplin'in Modern Zamanlar filminde rastlanmaktadır. Filmde bir fabrika çalışanın, kendi ürettiği ürünlere yabancılaşması ve sistemin çarkı konumunda olan yöneticilerin, fabrika çalışanı üzerindeki baskısı anlatılmaktadır. Sovyet sinemasının, önde gelen isimlerinden, Eisenstein'ın, Çarlık Rusya yönetimine karşı olan ayaklanmayı anlattığı Potemkin Zırhlısı filmi de sosyolojiden beslenen sinema yapıtları arasındadır. Benzer örneklere romantizm temalı Yeşilçam filmlerinden farklı olarak, toplumsal gerçekçiliğe değinen Yılmaz Güney filmleriyle Türk sinemasında da rastlanmaktadır.

Prof. Dr. Gülseren Güçhan, Sinema ve Toplum İlişkileri makalesinde sanatın toplum ile olan ilişkisinden şu şekilde bahsetmektedir "Bir üst yapı ürünü olarak sanatsal yaratılar hem toplumun ekonomik alt yapısından hem de üst yapıyı oluşturan bilişsel dizgenin farkı öğelerinden etkilenir. Ancak sanat yaratılan da toplumsal işlevleri nedeniyle hem üst yapıyı hem de bir oranda alt yapıyı etkiler" (Güçhan, 1993, s.52). Makalede inceleme konusu olarak ele alınan Platform filmi ise "üç tür insan vardır: aşağıdakiler, yukarıdakiler ve düşenler." repliği ile ön plana çıkmaktadır. Aşağıdakiler, yukarıdakiler ve düşenler akla direkt olarak, sosyoloji ile bağlantılı Marx'ın sınıf eşitsizliği ve Weber'in Toplumsal Tabakalaşma kavramlarını getirmektedir. Filmde, yönetmen Urrutia söz konusu kavramlar üzerinden, tıpkı Güçhan'ın bahsettiği gibi topluma dolayısı ile insanın özüne seslenmeye çalışmaktadır.

3. Platform

Yapımcılığını Netflix'in üstlendiği ve aynı şekilde 2019 yılında Netflix'te yayınlanan İspanyol filmi Platform (El Hoyo), ortasında delik bulunan dikey bir hapishanede geçmektedir. Kimi mahkumlar hapishaneye işledikleri suçtan ötürü girerken kimi mahkumlar ise filmin ana karakteri Goreng gibi gönüllü olarak girmektedir. Goreng'in ortasında büyük bir delik bulunan bu hapishaneye girmesindeki tek amacı, daha fazla kitap okuyabilme alışkanlığı edinmektir. Hapishanenin ortasındaki delikten, en üst kattan başlayıp en alt kata kadar inen, mahkumlara özel olarak hazırlanan bir sofraya bulunmaktadır. Sistem o kadar kusursuz düşünülmüştür ki tüm mahkumlara hapse girmeden önce en sevdikleri yemek dahi sorulmakta ve şefler tarafından sofranın menüsüne eklenmektedir. Fakat filmin ana karakteri Goreng, içeriye girdiğinde sistemin dışarıdan görüldüğü kadar kusursuz işlemediğine şahit olacaktır çünkü insanoğlunun aç gözlü ve doyumsuz yapısı, hapishanenin düzeni oluşturulurken hesaba katılmamıştır.



Resim 1: Kaynaklar (El Hoyo, Urrutia; 2019)

3.1. Yukarıdakiler, Aşağıdakiler ve Düşenler...

Filmin ilk sahnesinde kemanlar eşliğinde muhteşem bir titizlikle hazırlanan sofraya ve bu sofrayı büyük bir özveri ile hazırlayan onlarca mutfak çalışanı gösterilmektedir. Lüks bir restoranın mutfağını andıran bu görüntü aslında hapisanede işleyen sistemin ne kadar özenle hazırlandığını gözler önüne sermektedir. Fakat açılış sahnesinde ilk olarak duyulan "Üç tür insan vardır; yukarıdakiler, aşağıdakiler ve düşenler" repliği, kaynaklar ne kadar bol olursa olsun insanoğlunun bencil yapısı itibarıyla paylaşımcı olmak yerine, kaynakları kimisinin daha fazla kimisinin daha az tüketeceği kimisinin ise hiç tüketemeyeceği gerçeğini hatırlatarak, sınıf eşitsizliklerinin meydana geldiğini vurgulamaktadır.



Resim 2: Kaynaklar (El Hoyo, Urrutia; 2019)



Resim 3: İnsanoğlunun Küçüklüğü (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Filmin mekânsal olarak neredeyse tümünü oluşturan hapisane sahnelerine geçildiğinde hücredeki hikâye ilk olarak kamera yakın plan çekim metodu ile baş karakter Goreng'in gözünü açması ile başlamaktadır. Burada Goreng'in uyanıp gözünü açmasının tek sebebi aslında insanlığın bir şeylerin farkına varması gerektiğidir. İnsan bencil yapısı ile her zaman önceliği kendinde bulmaktadır fakat gözünü açan, çevreye bakan biri kendisi dışındaki insanların da varlığını fark edecek böylelikle yeryüzünde meydana gelen hataları ve kusurları görebilecektir. Nitekim Goreng gözünü açtıktan sonra karşısında ilk olarak hücre arkadaşı Trimagasi'yi görmektedir. Henüz ne olduğunu anlamayan Goreng ile beraber seyirci de merak içerisinde ve Goreng'in hücre arkadaşı Trimagasi'ye soracağı sorular karşısında alacağı cevaplar ile seyirci de yavaş yavaş hikâyeyi Goreng ile beraber anlamaya başlar. Ne olduğunu anlamaya çalışan Goreng hikâyeyi anlamaya çalışan seyirci ile bütünleştirilmiştir. Goreng ve hücre arkadaşı, hapisanenin üstten 48. katındadırlar. Trimagasi, Goreng'e hapisanede asıl olayın hayatta kalabilmek uğruna yemek yiyebilmek ve yemek yiyebilmenin bazen zor bazen kolay olduğunu şu an ise orta seviyede bulduklarından ötürü şanslı sayıldıklarını anlatır. Trimagasi'nin gözünde orta seviye en azından "Yukarıdakilerden arta kalanların" yenilebildiği bir seviyedir. Neyin içerisinde bulunduğunu yavaş yavaş anlamaya başlayan Goreng, hem üst kattaakilere hem de alt kattaakilere bakar ve onlar ile bir diyalog kurabilme adına hem yukarıdakilere hem de aşağıdakilere seslenir fakat karşılığında Trimagasi araya girerek aşağıdakilere seslenmemesi gerektiğini söyler. Çünkü aşağıdakiler kendilerinden alt seviyededirler ve onlar Trimagasi'nin gözünde birer aşağılık varlıklardır. Üst kattaakiler ise zaten Trimagasi ile aynı düşünceye sahip olacaklarından Goreng'in konuşma çabasına karşılık verip Goreng ile bir

Hapishanenin en üstten başlayarak sırayla en alt katına inen sofraya 48. kata geldiğinde yemeklerin çoğusu yenmiş şekildedir. Sofranın üzeri seyirciye rahatsızlık hissi verecek şekilde düzenlenmiştir. Yiyeceklerin çoğu ısırlılıp bırakılmış, tabaklar pislik içerisindedir. Goreng sofrayı iğrenç bulur ve yemek yememe kararı verir. Sisteme uyum sağlamış olan Trimagasi ise büyük bir iştahla ve aç gözlülükle yukarıdaki katlardan ne kaldıysa sofraya saldırarak yemeye başlar. Trimagasi bir yandan kendilerine pek bir şey bırakmadıkları için üst kattakilere söverken diğer yandan alt kattakileri düşünmeden ihtiyacından çok daha fazlasını yemektir yani eleştirdiği kesimden hiç de bir farkı kalmamıştır çünkü Trimagasi'nin tek derdi yiyeceklerin tüm hapishaneye eşit bir biçimde dağıtılabilmesi değil kendi karnının doymasıdır.

Goreng, sofrada gözüne kestirdiği, ısırlı mamış sağlam bir meyveyi eline alır ve daha sonra yemek için saklamaya karar verir. Fakat hapishanenin sisteminde yemekler yalnızca sofranın hücrede bulunduğu iki dakika içerisinde yenmelidir. Eğer sofradan alınır ve bir kenara ayrılırsa ceza sistemi devreye girer, hücre cehennem kadar ısınmaya başlamaktadır. Burada filmin metaforlarından biri devreye girmektedir çünkü ana karakter Goreng'in eline aldığı meyve, ilk insanın cennetten kovulmasına sebep olan yasak meyve elmadır. Bilindiği üzere peygamberler yeryüzüne iyiliği getirmek, hataları düzeltmek, bilgilendirmek görevleri ile gönderilirler. Baş karakter Goreng ise Hz. İsa'ya olan benzerliği ile dikkat çekmektedir. Goreng'in yanında getirdiği, filmin en güçlü metaforu olan Don Kişot kitabı ise Goreng'in İncil'i konumundadır. Bu durumda Goreng ise hapishaneye aslında bir Mesih portresi ile gelmiştir. Nitekim Don Kişot kitabında, Don Kişot parça parça hikayelerde bir şövalye olarak yel değirmenleri ve mal sahipleri ile savaşmaktadır. Her seferinde yenilse dahi Don Kişot pes etmez ve yeniden ayağa kalkar, ucunda yenilmek dahi olsa. Ayrıca Goreng hapishaneye bir diploma karşılığında girmiştir. Tıpkı Don Kişot gibi bir şövalyeye dönüşüp mücadeleye verecektir yukarıdan gönderilen yiyeceklerin tüm herkese eşit paylaşılması uğruna.

Baş karakter Goreng'in Don Kişot getirmesinin yanı sıra hücre arkadaşı Trimagasi ise bir bıçak getirmiştir. Trimagasi bıçağı, bir gün evde televizyon izlerken televizyonda karşısına çıkan reklam üzerine almıştır. Reklamda bıçaktan şu şekilde bahsedilmiştir. "Samuray Super ile tuğla bile kesilebiliyor üstelik Samuray Super bir şeyleri kestikçe kendi kendini bileyiyor." Trimagasi reklamda bıçağın nasıl anlatıldığına değindikten sonra şu sözleri de ekliyor: "Ben daha önce hiç domates kesmemiştim, ekmeği de dilimlenmiş alıyordum. Ayrıca mutfak bıçağıyla neden tuğla kesmem gerekiyor anlamadım ama düşünmeye başladım neden bıçaklarımı bileylemiyorum..." İşte bu noktada film, reklamlar aracılığıyla insanların aslında ihtiyaç duymadıkları şeylere, ihtiyaçları olduğuna inandırıldığı gözler önüne serilmektedir. Kendi kendini bileyen Samuray Süper reklamı ile Samuray Süper alan Trimagasi, kapitalizmin dayattığı tüketim çılgınlığının Platform filmi içerisinde bir detaydır. Ayrıca dini açıdan temsiline bakıldığında bıçağın kullandıkça kendini bilemesi gibi şeytan da kötülük yapıldıkça beslenmektedir. Yedi ölümcül günahın biri olan açgözlülük, hapishanenin diğer mahkumlarında olduğu gibi Trimagasi'yi de ele geçirmiş, onun şeytanlaşmasına yol açmıştır.

Başta sistemi değiştirmeye karar veren Goreng, hapishanede geçirdiği günler çoğaldıkça hücre arkadaşı Trimagasi gibi yiyip içmeye başlar çünkü koşullara uyum sağlamaktadır. Tam bu esnada üst kattan bir adam düşer, adam büyük ihtimalle intihar etmiştir. Bunun üzerine Trimagasi, Goreng'e "üst seviyelerde ne istersen yersin ama o zaman da beklentin kalmaz ve sadece oturup düşünürsün" repliğini kullanır. Bu noktada akla Maslow'un İhtiyaçlar Hiyerarşisi akla gelmektedir. "Maslow'a göre; daha üst düzeydeki ihtiyaçlar karşılanmadan önce alt düzeydeki ihtiyaçların karşılanması gereklidir. Bireyler ancak alt düzeydeki ihtiyaçları doyuma ulaştıkça üst düzeydekilere hazır hale gelirler. En temel ihtiyaçlarımız biyolojik ve fizyolojik yaşama yönelik olanlardır ve bu ihtiyaçlarımız davranışlarımıza yön verir. Biyolojik ve fizyolojik ihtiyaçlarımız karşılandığında bir sonraki düzeydeki ihtiyaçlar motivasyon kaynağımız olacaktır" (Henden Şolt, 2018, s.218). İnsanoğlunun arzu ve istekleri sınırsızdır bu sebeple insan, arzuları doğrultusunda istediklerini elde ettikçe tatmin olmak yerine daha da fazlasına göz dikmektedir. Toplumun alt kısmında bulunan bireyler üst sınıflara ulaşabilmenin beklentisi içerisindedirler fakat üst sınıfta bulunan bireyler zaten çoğu şeyin sahibi olduklarından bir noktadan sonra içsel bir bunalım ile savaşmaya başlamaktadırlar. Hatta filmin ilerleyen sahnelerinde Goreng karakteri üst katlardan birinde uyanır ve tam üzerinde yani beşinci katta bulunan çiftten cinsel ilişki yaptıklarına dair sesler işitir. Alt katta bulunan mahkumlar, en temel ihtiyaçlarını, karınlarını doyurmayı başaramayıp bu

yüzden ölümle yaşam arasında savaş verirken üst kattaki mahkumların ise karınları o kadar toktur ki alt katta yaşayan mahkumlar ile aynı hapisanede yaşamalarına rağmen farklı fiziksel ihtiyaçlarını karşılayabilme lüksüne sahiptirler. Kısacası toplumda meydana gelen sınıflarda, piramidin alt kısmında-kiler daha yaşamsal sorunlarla boğuşmaktadırlar, çok daha rahat bir yaşama sahip olan piramidin üst sınıfına dahil bireylerin ise bu sebeple varoluşu sorgulama sürecine girebilmektedirler.



Resim 4: Sefalet (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Film, seyirciye hapisanedeeki sistemin nasıl ilerlediğini anlattıktan sonra gelişme kısmına geçtiğinde Goreng ve Trimagasi 48. katın ardından hapisanenin 171. seviyesinde uyanırlar ve ikisi de artık orta seviyede değil, düşenler kategorisindedirler. Fakat hapisanedeeki ilk ayından farklı olarak Goreng bu uyanışında kendisini yatağa bağlı bir şekilde bulur. Hayatın sunduğu şartlar iyiyken her insan, karakter olarak da iyi davranışlara sahiptir fakat şartlar zorlaştığında, hayatta kalmak pahasına dünyanın en iyi insanı dahi kötü birine dönüşebilir. İki ay sonra hapisaneden çıkacak olan Trimagasi, kendini korumaya almak için Goreng'i bağlamıştır. Trimagasi, yatağa bağladığı Goreng'e "Siz benden güçlü ve gençsiniz, bana sonradan nasıl bakarsınız bilemem ama ben sizi öldürmek istemiyorum fakat zaman içerisinde dostluğumuz bozulacak, şüpheye dönüşecek salyangozum" cümlelerini sarf eder. Trimagasi bir hafta Goreng'e dokunmayacak fakat açlığı, gerçek manada hissetmeye başladıkları zaman Goreng'in vücudundan et parçaları keserek hem kendisine hem de Goreng'e yedirecektir böylelikle ikisi de bir sonraki ay için hayata tutunabileceklerdir. Yönetmen Urrutia bu süreçten sonra seyircisini, rahatsız edici görüntüler ile yaşam mücadelesinde bulunan insanların vahşetine tanıklık ettirecektir. Trimagasi, Goreng'in bacağından Samuray Süper bıçağı ile bir et parçası kesmeye çalışırken hapisane içerisinde oğlunu arayan Miharu'nun platform ile hücreye gelir ve Goreng'in kurtulmasına yardımcı olur. Daha öncesinde Trimagasi, Goreng'e salyangozum diye hitap etmiştir, Trimagasi'nin Goreng'e salyangozum diye hitap etmesinin altında yatan metafor, direkt Trimagasi'nin ağzından seyirciye aktarılır. Salyangoz yenilmeden önce temizlenmesi ve kirlerinden arınması için bir hafta boyunca dinlendirilir. Temizlenmesi için yeterince vakit geçmesinin ardından salyangozlar yenilmek üzere hazırlanır. Goreng ise bir hafta boyunca bağlı kalmıştır ve tıpkı salyangoz gibi bağlı kaldığı sürede kesilmiş, yenilmek için hazırlanmaya başlanmamış ruhsal olarak kirlerinden ve kötü kişiliğinden arınmıştır. Fakat Goreng'in Miharu tarafından çözülür çözülmez yapacağı ilk iş, yaşlı Trimagasi'yi, Samuray Süper bıçağı katlederek öldürmek olacaktır. Filmin ilk kısımlarında Trimagasi, Goreng'e şu repliği kurmuştur: "Siz alt katlardan geldiğinizi söylüyorsunuz fakat hiç aç kalmışa benzemiyorsunuz, demek ki hücre arkadaşınızı öldürmüşsünüz ve öldürmeyeceksin emrini belli ki yok saymışsınız." Oysa ki Trimagasi bir önceki hücre arkadaşını öldürmemiştir, üstelik Goreng'e de onu öldürmeyeceğine dair söz vermiştir ancak Goreng ilk sorunda Trimagasi'yi öldürerek kendisi emri çiğnemiştir. Ayrıca ayın geri kalanını Goreng hücre arkadaşının etlerini yiyerek tamamlayacaktır. Çünkü üst katlardan kırılmış tabak dışında hiçbir yiyecek 171. seviyeye ulaşmamaktadır. İnsan ne kadar iyi olursa olsun, tüm sistemler içerisinde yine insanın bencil yapısı dolayısıyla yozlaşmaya ve kötüleşmeye mahkumdur.



Resim 5: Yönetim (El Hoyo, Urrutia; 2019)



Resim 6: Kurtlanmış Sofra (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Platformun 172. katına, üst katlardaki mahkumlardan dolayı tek bir çöp dahi gelmez ve mahkumlar açlıktan birbirlerini yemek zorunda kalırken 0. katta mahkumlar için hazırlanan mükemmel sofranın görüntüleri verilir. Şef tatlıda çıkan tek bir kıldan ötürü mutfaktaki tüm çalışanlara hesap sormakta ve saç kılının kimden düştüğünü bulmaya çalışmaktadır. Fakat kusursuzluk için uğraştıkları sistemden o kadar habersizlerdir ki diğer yandan Goreng 172. katta, Trimagasi'nin kurtlanmış etini yiyerek hayata tutunmaya çalışmaktadır.

Goreng, 172. katta geçirdiği bir ayın ardından gözlerini tekrardan 33. katta yani orta seviyede açar. Bu sefer hücre arkadaşı, hapishaneye girmeden önce kendisine sorular soran hapishane görevlisi Imaguiri'dir, flashback sahnesi ile Goreng'in yeni hücre arkadaşını nereden tanıdığı seyirciye gösterilir. Imaguiri de dikey öz denetim olarak gördüğü bu hapishaneye tıpkı Goreng gibi kendi isteğiyle, senele-rdir çalıştığı sistemi bir de mahkûm gözüyle yaşayabilmek adına girmiştir. Ancak kendisi görevli iken muazzam işlediğini sandığı sistemin aslında hiç de öyle olmadığını kavramıştır. Her mahkûma, hapishaneye girmeden önce en sevdikleri yemek sorulmakta ve en sevdikleri yemek ne ise menüye eklenmektedir. Imaguiri'nin söylediğine göre eğer herkes kendine yetecek kadar yeseydi yemekler herkese yetecektir ama üst katlarda bulunan aç gözlü ve doyumsuz mahkumlar ihtiyaçlarından çok daha fazla yiyeceği tüketmektedirler. Imaguiri, eşit tabaklar bölüştürerek alt kattakileri yalnızca ihtiyaçları kadar yemeleri gerektiğine ikna etmeye çalışmaktadır. Goreng'in düşüncesine göre kendiliğinden dayanışma olması gerekmektedir fakat değişiklikler kendiliğinden olmayacaktır. 15 gün boyunca Imaguiri'nin yiyeceklerin eşitçe paylaşılması için ikna etme çabalarını seyreden Goreng, 15. gün kalkar ve aşağıdakilere "Dinleyin aşağılık herifler ya dinlersiniz ya da yemeğinize pislerim, tek bir pirinç tanesi dahi temiz kalmaz" diye bağırarak onları tehditle eşit davranmaları gerektiğini söyler nitekim bu bağırış işe de yarar çünkü insanlar ikna olmuyorlarsa zorlama yapılması gerekmektedir. Ancak bu yalnızca alt sınıftakiler için geçerli bir ikna yöntemidir çünkü üst kattakilere zorla yapılabilecek hiçbir şey yoktur.

Filme, gerçek yaşamdan farklı olarak sınıflar arası geçiş mümkündür, mahkumlar her ay bambaşka katlarda uyanmaktadır oysaki gerçek yaşamda sınıflar arası geçiş yapmak bu kadar mümkün olmamaktadır. Fakat dünyanın kaynaklarının çoğunun, dünyanın en zenginleri tarafından tüketilirken üçüncü dünya ülkelerindeki açlık ve sefalet, filmde hapishanenin alt katlarındaki mahkumların maruz kaldığı durumdan farksızdır. Yönetmen Urrutia'nın anlatmak istediğine göre insan, her koşulda ahlaksız bir mahluktur. Üst sınıflar aç gözlü, alt sınıflar ise birlik ve beraberlik içerisinde isyan etmek yerine birbirlerini yemekte dirler, keza onlar da üst sınıfa erişme şansı elde ettiklerinde, tüm kaynakları tükettikleri için sövdükleri üst sınıflardan bir farkları kalmamaktadır. Çünkü insan özünde bencil ve kötü bir varlıktır.

Imaguiri yönetimde çalışırken "dikey öz denetim merkezinde" sistemin kusursuz işlediğini sansa da içeriye girdiğinde öyle olmadığını anlar fakat ona göre bunun tek sebebi insanın bencil ve aç gözlü yapısından kaynaklanmaktadır. Hapishane içerisinde oğlunu arayan Miharuru ile karşılaştığında Goreng'e bunun imkânsız olduğunu, 16 yaşından küçüklerin hapishaneye giremeyeceğinden ve hapishanenin 200 kat ile sınırlandırıldığından son derece emindir. Ancak Imaguiri ve Goreng gaz ile uyutulup bir sonraki aya gözlerini açtıklarında kendilerini platformun 202. katında bulurlar. Daha önce 25 yıl görevli olarak çalıştığı ve son 8 yıl ise içeriye mahkûm gönderdiği hapishanenin sistemini çok iyi

bildiğinden son derece emin olan Imaguiri 200 katlı olarak bildiği platformda 202. kat ile karşılaşınca aslında hiçbir şey bilmediğinin farkına varır, bu durumu kaldıramaz ve sonucunda kendini asarak intihar eder. Eşitliği sağlamak için büyük bir umutla çaba sarf eden Imaguiri, tüm umutlarının boşa olduğu gerçeği ile yüz yüze gelmiştir. İnsan, doğası gereği eşitsizliği yenemez. Çünkü ya sistemin zalimi olur ya da mağduru ve iyi insanlar dahi koşullar değiştiğinde zalimleşebilmektedir. Imaguiri'nin kolay yoldan kendini atmak yerine asmasının tek sebebi vardır; bedenini Mesih olarak gördüğü Goreng'e armağan etmiştir. Filmin bu kısmında Goreng'in iç dünyası, hayal ile gerçek birbirine geçmiş biçimde gösterilir. Biraz önce kendisini asarak öldüren Imaugiri, Goreng'e "Yiyin beni Goreng, bedenimi parçalar halinde kesin, etimle beslenin. Eğer Tanrının oğlunun etini yemezseniz, kanını içmezseniz sizin de bir hayatınız olmayacaktır. Etimi yiyen ve kanımı içen bende kalır ve ben de onda kalırım, böylelikle sonsuz hayata erişirsin" repliklerini söyler. Bilindiği üzere Hristiyanlık inancında, İsa'nın çarmıha gerilmeden önce gerçekleştirilen "Son Akşam Yemeğinde" ekmek, İsa'nın etini; şarap ise İsa'nın kanını temsil etmektedir. Tanrının oğlu olarak görülen İsa'nın etinden yiyip kanından içenler ise Tanrı ile bütünleşecek ve sonsuz güzelliğe kavuşacaklardır. Filmde Mesih olarak görülen Goreng, İsa'dan farklı olarak eti ve kanı yenilip içilen değil, yiyen ve içen olacaktır çünkü hayatta kalabilmek adına bunu yapmaya mecburdur. Yönetmen Urritia'nın görünürde ister kapitalizme isterse dinlere olsun eleştirisi insanadır. Eleştirisi, kaynaklar yeterli iken kullanmasını beceremeyen ve kötülüğe eğilimi bulunan insanoğlundur. Ona göre suç sistemde değil insanlığın özündedir. Keza Goreng, Imaguiri'nin etini yememek için birkaç gün direnir fakat 202. kata yalnızca kırılmış tabak, bardakların ulaşması neticesinde açlığı doruk noktalara ulaşmış, halüsinasyon görmeye başlamıştır. Daha önceden öldürdüğü, emri çiğnediği için kötülükle suçladığı Trimagasi'nin halüsinasyonu, Goreng'e Samuray Süper bıçağını uzatır. Kullanıldıkça şeytandan farksız bir şekilde kendi kendini bileyen samuray süper bıçağını, Trigamasi'den alır ve aslında elinde tuttuğu cam parçası ile kendini asan Imaguiri'yi parçalara ayırmaya başlar, Imaguiri'nin ona armağan ettiği bedeni sayesinde 202. katta, bir ay daha hayatta kalabilecektir.

Film genel olarak baş karakter Goreng'in katlar arasında gerçekleşen yolculuğuna seyircinin de tanıklık etmesi ile geçer. Filmin son kısımlarına doğru ise daha önce yolculuğunu orta ve alt sınıflarda geçiren Goreng farklı olarak 6. katta, platformun en üst seviyelerinden birinde uyanır. Goreng alt seviyelerin ardından üst bir seviyeye ulaşmış diğer mahkumların aksine aç gözlü davranmak yerine var olan düzeni değiştirmeye kararlıdır. Goreng'in üçüncü hücre arkadaşı Baharat dışarıdan getirdiği halat ile üst kattakileri ikna ederek sıfırıncı kata ulaşma çabasındadır ancak üst kattaki mahkumlar yardım etmez. Bu sahnede sıfırıncı kata ulaşmak için kullanılan halat, hapishanenin yönetiminin bulunduğu kata ulaşım hapishaneden kurtulmak adına gidilecek bir yolun metaforudur ancak işe yaramaz çünkü hatalı bir yöntemdir. Goreng, yönetimin bulunduğu kata çıkarak hapishaneden kurtulmak isteyen hücre arkadaşı Baharat'ı en yukarıya çıkabilmeleri için önce en dibe inmeleri gerektiğine inandırarak amacı doğrultusunda yanına yardımcı olması adına ikna etmeyi başarmıştır. Sistemi düzeltmek için iş birliği yapacaklardır.

Goreng ve hücre arkadaşı Baharat tıpkı Don Kişot ve yardımcısı Sancha gibi platformun üzerinde aşağı katlara inerek şövalyelik yapacaklar, mazlumlara yemek ulaştıracaklar ve sistemin değişmesi için büyük bir savaş vereceklerdir. İlk elli katta bulunan mahkumların aç olmadıklarını varsayarak onlardan bir günlük oruç tutmalarını talep ederler. Katlardan birinde Goreng ile bir mahkûm bir gün aç kalmaya ikna olmaz ve "Lanet olsun geçen ay 114. kattaydım" der bunun üzerine Goreng ise asıl o kadar aşağıdaysa durumu anlaması gerektiğini belirtir. Alt seviyelerde açlığı yaşamış bir mahkûm üst seviyelere ulaştığında açlığı çok iyi bildiği halde aç kalacak olan mahkumları önemsemeden bencilce ihtiyacından daha fazlasını yemek istemektedir. Bu sahnede yönetmen Urrutia, insanoğlunun bencil ve aç gözlü yapısını seyirciye tekrardan hatırlatmaktadır. Nitekim ilk elli katta bulunan diğer mahkumlar da aynı şekilde bir gün aç kalmaya ikna olmayacaklardır. Çözüm olarak ise Goreng ve Baharat mahkumları kendiliğinden ikna edemeyeceklerinin farkında olarak yola çıktıkları için ellerine aldıkları demirler ile aşağı katlara inmeden önce bir çeşit silahlanmaya gitmişlerdir. Filmin bir İspanyol yapımı olduğu düşünülürse buradaki silahlanma İspanya iç savaşından sonra İspanya'nın başına geçen Franco rejimine karşı, demokrasiyi İspanya'ya geri getirmek adına devlete silahlı direniş gerçekleştiren gruplardan esinlenildiğini söylemek yanlış olmayacaktır. İlk elli katın başlarında mahkumları ikna etmeye çalışan Goreng ve Baharat, birkaç katın ardından ikna etmeye çalışmaktan pes ederek direkt şiddete başvurmuşlardır. Katlardan birine denk geldiklerinde karşılıklarına kendisini bilge olarak tanıtan bir adam çıkar.

Dini açıdan değerlendirilecek olursa bu hücredeki bilge adam bir peygamberi temsil etmektedir. Goreng ve Baharat'a "Önce ikna etmelisiniz, ikna olmazlarsa vurun ama önce konuşun" önerisinde bulunur ayrıca yönetime mesajlarını iletmek istiyorlarsa bir de sembol seçmeleri gerektiğini söyler. Bilge adamı dinleyen Goreng ve Baharat, geride kalan mahkumları tekrardan ikna yolu ile barışçıl bir protestoya davet ederler fakat ikna çabaları tekrardan başarısızlıkla sonuçlanacaktır ve böylelikle yeniden mahkumlara karşı şiddete başvurmak zorunda kalacaklardır.



Resim 7: Vahşet (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Alt katlara inildikçe filmde şiddet ve vahşet içeren sahnelerin dozajı artmaktadır. Mahkumların çoğu ya açlıktan ölmüş ya da hücre arkadaşı tarafından öldürülmüş vaziyettedir. Goreng platformun geri çıkma süresini hesaplayarak hapishanenin 250 kat olduğunu hesaplamıştır ancak platform ölü mahkumların bulunduğu katlarda durmaz bu noktada Goreng'in hesabının yanlış olduğu fark edilir. Eşit dağıtımı tahmin ettikleri kat sayısına göre yaptıkları için bir süreden sonra ellerinde yukarıda gönderecekleri Panna Cotta tatlısı dışında bir yiyecek kalmayacaktır. Bahsi geçen sahnede yönetmen Urrutia'nın dikey hapishane modeli ve hapishanede bulunan katlar ile kapitalizm eleştirinde bulunurken aslında eşit dağıtımın da çok mümkün olmayacağını vurgulamak istediği anlaşılmaktadır. Çünkü sorun sistemin kendisinde değil kendisinden başkasını düşünmeyip birlik olamayan insanın ta kendisidir.

Baharat ve Goreng platform ile 333. kata vardıklarında platform durur. Bu son katta saklanan küçük bir kız çocuğu ile karşılaşır. Çocuk çekik gözlüdür ve filmin başından beri hapishanede çocuğunu arayan Mihar'u benzemektedir. Ancak hapishaneye kesinlikle 16 yaşından küçük kimsenin alınmaması bilgisinden ötürü hiç kimse Mihar'u inanmamıştır. Goreng ve Baharat 333. kata kadar korudukları ve mesaj olarak gönderecekleri panna cotta tatlısını karnını doyurması için küçük kıza verirler. Platform aşağıya inmiştir ve küçük kız tatlıyı yemeye devam etmektedir buna rağmen hapishanenin ceza sistemi devreye girmez çünkü çocuklar masumdur, hapishanede 16 yaşından küçük bir çocuk kuralların aksine bulunmakta fakat mahkumlara uygulanan yaptırımlar uygulanmamaktadır.



Resim 8: Dipten Görünen Işık (El Hoyo, Urrutia; 2019)

Filmin final sahnesine doğru Goreng karakteri hapishanenin en dibine gider. Başını yukarı kaldırdığında ışığı gördüğü bir kadraya yer verilir. İnsan, aydınlığı görebilmek için en dibe düşmek zorundadır çünkü değişim en aşağıdan başlar. Yukarı gönderilecek mesaj ise küçük kızdır ancak mesajın yönetim tarafından anlaşılıp anlaşılmadığı açık uçlu bir son ile bırakılmıştır. Final sahnesinden hemen önce Goreng, Don Kişot kitabından şu satırları okur; “Saygın önemli bir adam ve zengin bir liberal eğer ahlaki değerleri yoksa kötülüğe örnek olur. Cömert olmayan zengin bir adam, sefil bir dilenciden başkası değildir. Zenginliğin sahibi eğer elindekilerle mutlu olamazsa servetini kullanmayı bilmiyor demektir” (Cervantes, 1605/2012, s.86). Platform filminde yönetmen Urrutia, seyircisine öz eleştiri yapılması gerektiğini hatırlatmaktadır. Filmin final sahnesinde de görülmektedir ki filmde asıl anlatılmak istenen nokta, mesajın ulaşması ya da sistemin değişmesi değil insanın, insan olabilmesidir çünkü alt, orta ve üst sınıflarda oluşan, farklı yaşam koşulları arasındaki büyük uçurumların ancak insan dayanışması ile ortadan kalkması mümkündür.

Sonuç

Filmde, hapishaneyi temsil eden 333 katlı öz denetim merkezi, başlı başına kapitalizm metaforunu içerdiğinden, kapitalizm eleştirisi olarak algılanmaktadır. Ancak filmin ilerleyen sahneleri sorunun aslında kapitalizmde değil insanda olduğu ve bu yüzden asıl eleştirinin insanın kendisine yapıldığı gerçeğiyle karşılaşmaktadır. Baş karakter Goreng, 33. katta, hapishanenin eski memuru Imaguiri ile denk geldiği sahnelerde Imaguiri, hapishanede yemeklerin eşit paylaşılması adına alt katlarda bulunan mahkumları, kendilerine yetecek kadar yemeleri hususunda ikna etmeye çalışır. Bu yöntemle kaynaklar eşit dağıtılacak ve hapishanedeki tüm mahkumlar karınlarını yeterli ölçüde doyurabileceklerdir. Ancak Imaguiri'nin bu tezi, oda arkadaşı Goreng ile daha sonra uyanacakları katlardan birinde çürümektedir. Çünkü Imaguiri hapishanede 200 kat olduğunu varsayarak kaynakların bu katlarda bulunan 400 insana yetebileceğini düşünürken, uyandığı zaman kendisini 202. katta bularak öz denetim merkezinde sandığından çok daha fazla kat olduğunu anlayacaktır ve bu durumda kaynaklar, sanıldığı aksine yetersizdir, eşit dağıtılsa dahi yine aç kalanlar olacaktır. Anlaşılacağı üzere filmin başından sonuna kadar hissettirilen kapitalizm eleştirisinin yanı sıra sosyalizm de bir çıkış yolu olarak görülmemektedir. Sorun sistemlerin nasıl işlediği değil, insanın paylaşımcı bir yapıdan uzak oluşudur. Kapitalizm yerine hangi sistem gelirse gelsin, insanoğlunun bencil ve aç gözlü yapısı neticesinde her sistem yozlaşmaya mahkûm edilecektir.

Sınıf eşitsizliklerini, toplumdaki yaşam kalitesi arasındaki büyük farklılıkları ortadan kaldırmak ancak birlik ve beraberlikten geçmektedir. Ancak yönetmen Galder Gaztelu-Urrutia, Platform filminde göstermektedir ki sistemin mağdurları her kimse güce kavuştuklarında, mağduriyete sebep verenler tarafına geçmektedirler. Çünkü alt sınıfta yaşayanların tek derdi, üst sınıflara ulaşabilmektir. Bu noktada ise toplumda adaletli dağıtımın sağlanması için birlik olmak yerine, üst katlara ulaşma hayalleri ile birbirlerini öldürmeyi, yemeyi göze almaktadırlar. Filmde, gerçek hayattan farklı olarak sınıflar arası geçişler mümkün kılınmıştır. Alt sınıfta yaşayanlar, üst sınıflara ulaştıklarında, aşağı katlarda yaşadıkları zorlukları unutarak, aç gözlü hale gelmektedir. Gerçek dünyada, sınıflara eleştiride bulunurken, proletarya gurubu ahlaklı, burjuva grubu ise doyumsuz olarak değerlendirilebilmektedir. Oysa ki Galder Gaztelu-Urrutia, ahlaksızlık davranışını, sınıf veya kat fark etmeksizin hapishanedeki tüm mahkumlar üzerinden göstermektedir. Filmin bütün bir okuması yapıldığında, yönetmen Urrutia seyircisine, insanın sorunu sistemde, sunulan kaynaklarda veya ilahi güçte değil kendi özünde araması gerektiği mesajını iletmektedir. Çünkü, insanlığın kurtuluşu ancak yine insanoğlunun kendi iç dünyasında var olan kötülüklerden arınması ile gerçekleşebilecektir.

Kaynakça

- Akmeşe, Z. ve Deniz, K. (2015). Sinemada Toplumsal Eşitsizliklerin Temsili: Çoğunluk Filmi Örneği. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4(1), 86-96.
- Arslan, A. (2004). Temel Sorunları ve Açılımları ile Sınıf Teorisi, Sınıf Bilinci ve Orta Sınıflar. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 126-143.
- Aydın, K. (2018). Max Weber, Eşitsizlik ve Toplumsal Tabakalaşma. *Journal Of Economy Culture And Society*, 57, 245-267.
- Balıkçioğlu, E. ve Dalgıç, B. (2015). Türkiye’de Orta Gelirli Sınıfın Profili. *Ekonomi İşletme Siyaset ve Uluslararası İlişkiler Dergisi*, 1(1), 17-31.
- Bozkurt, B. (2019). “Neoliberal Dönemde Emek Mücadelesinde Beyaz Yakalı ve Mavi Yakalı İşçiler: Birleşik Metal İş – Emis Toplu Sözleşme Örneği, T.C. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Cervantes, M. (2012). *La Mancha’lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, (Çev. R. Hakmen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal Eserin Yayın Tarihi 1605).
- Coşkun, E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara. Phoenix Yayınevi.
- Çayircioğlu, D. (2014). *Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanılması*. T.C. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Genç, S. (2010). *Toplumsal Tarih Anlatımı ve Sinema*. T.C. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Radyo TV Bilim Dalı Doktora Tezi.
- Güçhan, G. (1993). Sinema – Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi*, 12(2), 49-69.
- Henden Şolt, H. B. (2018). Kentlerde Swot Analizi ve Maslow Gereksinim Hiyerarşisi Etkileşimi. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(5), 214-223.
- İnce, M. (2017). *Toplumsal Tabakalaşma ve Eşitsizlik*. Gazi Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 19 (1), 294-319.
- Öksüz Karademir, C. ve Kaya, M. (2020). Sınıf Eşitsizliğinin Bourdieu’nun Sermaye ve Habitus Kavramları Üzerinden Değerlendirilmesi: Parazit Filminin Betimsel Analizi. *TRT Akademi*, 10, 644-667.
- Öztürk, S. (2017). Sinema ve Gerçeklik İlişkisinin Yılmaz Güney Filmlerine Yansıması: Sürü Filmi. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(15), 185-198.
- Yıldırım, E. (2018). Toplumsal Yapının Aynası Olarak Sinema: Söylem ve Eleştirel Söylem Analiz Yöntemlerine Göre Ayla Filminin Çözümlemesi, *İnif-e Dergisi*, 3(1), 234-243.

Film Eleştirisi mi, Yorumu mu, Tanıtımı mı? Ahlat Ağacı Filmi Hakkında Yazılanlar Üzerinden Bir İnceleme Film Criticism, Interpretation or Presentation? A Review of the Writings About the Ahlat Ağacı Movie

Hakan Aytekin ¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 08.03.2021 | Kabul Tarihi: 07.04.2021

Özet

Medyada "film eleştirisi" başlığı altında yayınlanan sinema yazıları, filmler ile seyirciler arasında ilişki kuran, filmleri yorumlayan bir yazı türüdür. Yazarlar ile yönetmenler ve yapımcılar arasında bir gerilim alanı oluşturan bu tür yazılar filmlerin tanıtılması işlevini de üstlenir. Tarihsel olarak bu yazılar tanımlayıcı işlevle ortaya çıkmış, süreç içinde daha derinlikli akademik incelemelere dönüşmüştür. Akademik yazılarda filmler sosyolojik, psikanalitik, ideolojik, felsefi, auteur, göstergebilimsel, feminist yaklaşımlarla ele alınırken, medyadaki yazılarda da yüzeysel olarak benzer eğilimler görülür.

Makalede, film eleştirisi ve film yorumu kavramları hakkında bilgiler verilmiş; Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı filminin vizyona girmesinden hemen sonraki iki haftada (Haziran 2018), aralarında günlük gazetelere, televizyonlara, haber sitelerine ait olanların yanı sıra kişisel olanların da yer aldığı web sitelerinde film hakkında yayınlanan ve random (rastlantısal) yöntemiyle seçilen, yazarlarının çoğunun sinema yazarı olduğu 50 yazı incelenmiştir. Yazarların filmi hangi bağlamlarda değerlendirdikleri, eleştiri-yorumlarını hangi olgular üzerinde yoğunlaştırdıkları saptanmaya çalışılmıştır. Bu tarih aralığında film hakkında yayınlanan herhangi bir akademik inceleme yazısına rastlanmadığı için bu tür yazılardan yararlanıl(a)mamıştır. Makalede filmin kendisine yönelik bir analiz yapılmamasına, Ceylan sineması ve Ahlat Ağacı filminin yorumlanmamasına özen gösterilmiştir. Makale kapsamında nitel içerik analizi tekniğiyle incelenen yazılar hakkında betimsel analiz yapılmıştır.

İncelenen yazıların eleştiri yazısı olmaktan çok yorum yazısı olduğu; yazılarda filminin genellikle auteur, psikanalitik ve sosyolojik yaklaşımlarla ele alındığı; feminist, ideolojik ve göstergebilimsel değinmelerin sınırlı olduğu, Ceylan'ın diğer filmlerinden ve Ahlat Ağacı filmine kadar gelen sinema yaklaşımından farklılaştığı yorumlarının yapıldığı, yazarlar tarafından filmin beğenildiği, yoğun diyalogları ve süresi dışında olumsuz olarak değerlendirilmediği görülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Film eleştirisi, film yorumu, film tanıtımı, Ahlat Ağacı, Nuri Bilge Ceylan, Türk sineması

Abstract

Cinema articles published under the title of "film criticism" in the media are a type of writing that establishes a relationship between films and audiences and interprets films. These types of writings, which create a tension between writers, directors and producers, also serve to promote films. Historically, these articles have emerged with a descriptive function, and have turned into more in-depth academic studies in the process. In academic writings, while films are handled with sociological, psychoanalytic, ideological, philosophical, auteur, semiotic, feminist approaches, superficially similar tendencies are observed in the articles in the media.

The article provides information about the concepts of film criticism and film interpretation; In the two weeks immediately after the release of Nuri Bilge Ceylan's film Ahlat Tree (June 2018), the authors were selected randomly and published about the film on websites including daily newspapers, televisions, news websites as well as personal ones. 50 articles, most of which were cinema writers, were reviewed. It was tried to determine in which contexts the authors evaluated the film and which facts they focused their criticism-comments on. Since there was no academic review article about the film in this date range, such articles could (a) not be used. In the article, care was taken not to analyze the film itself and not to interpret Ceylan cinema and Ahlat Tree. Within the scope of the article, descriptive analysis was made about the articles examined by qualitative content analysis technique.

It is stated that the articles examined are commentary rather than criticism; In the articles, his film is generally handled with auteur, psychoanalytic and sociological approaches; It is seen that feminist, ideological and semiotic references are limited, comments are made that Ceylan differs from his cinema approach from his other films and Ahlat Tree, and the film is liked by the authors, it is not evaluated negatively except for its intense dialogues and its duration.

Keywords: Film criticism, film commentary, film introduction, Ahlat Tree, Nuri Bilge Ceylan, Turkish cinema.

Giriş

Bir filmin vizyona girmesiyle birlikte gazete, dergi ve internet sitelerinde bu film hakkında genellikle “film eleştirisi” başlığı altında yazılar yayınlanmaktadır. Bu yazılar filmin vizyona girmesi sırasında ve sonrasında, güncel olarak yayınlandığı için filmler hakkında bilgi vermekte, yanı sıra film hakkında belirli yargılar da oluşturmaktadır. Bu yargılar seyircilerin ilgisini filme yönlendirebileceği gibi, tersine de neden olabilmektedir. Yazılar bu niteliğiyle yazıyı kaleme alanlar ile yönetmenler-yapımcılar arasında bir gerilim alanı oluşturmaktadır. Çünkü bu yazılar film hakkında kamuoyuna sunulan ve içinde yargı barındıran ilk bilgilerdir. Yönetmen ve yapımcıların filmin vizyona girişi sırasında en büyük beklentileri mümkün olan en yüksek sayıda izleyiciye ulaşmak, izleyiciler tarafından beğenilmektir. Bu hem gişe filmleri hem de “sanat filmleri” açısından değişmez bir beklentidir. Sinema üretimi seyircilerden gerek “para”, gerek “ilgi” biçimindeki geri dönüşler sayesinde sürdürülebilmektedir. Bu bağlamda “film eleştirisi” başlığı altında yayınlanan yazılar geri dönüş sürecinde önemli bir eşik noktasıdır.

Medyada yer alan bu tür yazılar kuramsal bir nitelik ve derinlik vaat eden “eleştiri” başlığı altında yayınlanıyorsa da daha yüzeysel ve kişisel beğeni üzerine kurulan “yorum” ve tamamen filme ilgiyi artırmaya yönelik “tanıtım” alanına kaymaktadır. Makalede Nuri Bilge Ceylan’ın Ahlat Ağacı filminin vizyona girdiği 1 Haziran 2018 tarihinden itibaren üç haftalık sürede yayınlanan yazılardan random yöntemiyle seçilen 50 yazı incelenmiştir. Makalenin amacı, bu filmde hareketle yazıların eleştiri, yorum, tanıtım boyutlarını tema, kavram ve söylem üzerinden ele almak; yaygın olarak kullanılan “film eleştirisi” kavramını tartışmaya açmaktır.

1. Filmler Üzerine Yazılar ve Yaklaşımlar

Kapalı bir biçimleri olsa da sanat yapıtları “açık metin”lerdir; izleyicileri, okurları tarafından biricik teklikleri bozulmadan, farklı biçimlerde yorumlanabilmektedir. Umberto Eco’nun deyişiyle, “bir sanat yapıtından haz almak, onun bir yorumunu yapmak, onu söyleyip çalmak, özgün bir bakış açısından onu yeniden yaşamak demektir” (1992, s.13-14). Sanatçının niyetini anlayabilmek için yorumlayıcının metnin anlam çerçevesini aralaması gerekmektedir. Ancak bir sanat yapıtının anlam çerçevesi oldukça geniştir, anlam(lar)a erişmek her zaman pek kolay gerçekleşmemektedir; erişmenin sabit, geçerli bir formülü de yoktur. Çünkü sanat yapıtları eleştirel bir çözümlemeyle ulaşılabilecek karmaşık bir yapıya sahip olabilir; yaratıcısının düşünsel yaklaşımının ötesine geçip yaratıcısından bağımsız biçimde yaşamaya başlayabilir. Sanat yapıtlarını sevmek ya da sevmemek onların anlamını çözmek, anlamın yarattığı duyguya göre bir tepki vermektir. Film eleştirisi filmin dışavurumunu, içeriğini ve söylemini daha iyi anlama, açıklama ve kültürel belleğe yerleştirme arzusuyla ortaya çıkmıştır; izleyici ile film arasında bir köprü kurarken sinema sanatının ve sinema sanatçısının gelişimine katkıda bulunma iddiası da taşımaktadır (Özden, 2000, s.9). Ancak filmler çok katmanlı öyküler aktarır; bu öyküler farklı okumalara izin verir. Film eleştirileri filmlerde görmemize rağmen tanımlayamadığımız anlamlara dair okumalar için mihmandarlık yapar, anlama ilişkin yeni olanaklar sunar (Kabadayı, 2013, s.11).

Biryıldız’a (2002, s.60) göre filmler hakkındaki yazılar “tanıtma yazıları”, “klasik eleştiriler”, “derinlemesine eleştiriler”, “bilimsel eleştiriler” olarak sınıflandırılabilir. Günümüzde filmleri anlamaya dönük olan akademik eleştiri haricindeki yazıların çoğu eleştiri-yorum ile tanıtım arasında sınırları muğlak bir alanda kalmaktadır. Film eleştirileri ile popüler okumalar iç içe geçmiş ve bu yazılar bir bütün olarak sinema endüstrisinin bir parçasına dönüşmüş durumdadır. Çünkü sinema liberal ekonomik sistemin bir parçası olarak gelişmiş ve filmler film üreticileri ile film tüketicileri arasında alınıp-satılan bir “meta”ya dönüşmüştür (Kılıç, 2008, s.261). Bu bağlamda, sinema endüstrisinin ürettiği yapıtlar hakkında medyada güncel olarak yer alan yazılar, seyircinin sinema salonuna çekilmesine ya da tersine hizmet etmektedir.

Yunanca “yargılamak” anlamındaki krinein kökünden türetilen kritikos sözcüğü Latinceye criticus olarak geçmiş; İngilizcede criticism, Fransızcada critique, Almandaca kritik sözcüğüne dönüşmüştür (Hançerlioğlu, 1977, s.33). Criticism sözcüğü “tefrik etmek” (ayırt etmek), “idrak etmek” (kavramak) ve “yargılamak” olmak üzere üç önemli boyut taşır (Özden, 2000, s.10). Türkçede nakd kökünden üretilen ve “değerli olanı ayırma” anlamına gelen tenkid ya da elemek fiilinden üretilen eleştiri sözcüğü kullanılmaktadır. Sözcüğün çok sayıda anlamının olduğunu belirten Cevzici’ye (1999, s.313) göre, eleştirinin sanat alanındaki anlamı eserlerin çeşitli özelliklerini ve işlevlerini hesaba katarak esere değer biçme, onları analiz etme, yargılamadır. Eleştiri yapan kişi için geçmişte tenkitçi, 1960’larda eleştirmeci (Yeni Sinema, 1967), günümüzde ise eleştirmen sözcüklerinin kullanıldığı görülmektedir. Eleştirmen sinemaya giden “ayrık” bir seyircidir ve seyircinin danışmanlığını, hatta avukatlığını üstlenir (Onaran, 1999, s.251-252). Film eleştirisi filmi sanat, estetik, uygulamı, toplumbilim yönünden değerlendirilmesiyle uğraşan yazı türüdür (Özön, 1981, s.108). Tercih edilen yaklaşım doğrultusunda mesajların kavranmasına yardımcı olan yazılardır (Güler, 2013, s.13).

Türkçede film eleştirisi terimi filmler hakkında yazılan her türlü yazıyı kapsayan genel bir adlandırma iken, İngilizcede ise film eleştirisi (film criticism) ile film yorumu (film review) terimleri ayrılmıştır. Film eleştirisi, filmin yayınlanmasından yıllar sonra film kuramlarından yararlanarak yazılan, akademik kaynaklarda yayınlanan ve filmi derinlemesine analiz eden yazıdır. Tek bir film üzerine olabileceği gibi, film türlerine, yönetmenin filmografisine de odaklanabilir. Film yorumu yazısı ise filmin vizyona girişiyle birlikte dergi, gazete ve web sitelerinde yayınlanan, daha çok seyircilere film hakkında bilgi veren yazıdır (<https://guides.libuw.edu>). Yorumcular film hakkında seyirciye dönük takdir üretirken, eleştirmenler ise filmi sanatsal ve kuramsal ölçütlerle değerlendirir (Özden, 2000, s.51-52). Yorumcular kendilerini izleyiciye karşı sorumlu hissederken eleştirmenler daha bireysel hareket eder. Her iki grupta da yazılar yazarın öznelliğini barındırır. İster eleştiri ister yorum olsun “bir film hakkında yazmak, bir anlamda, bu kez okuyucuyla girilen, daha ölçülü ve rafine bir iletişim tarzıdır.” (Corrigan, 2018, s.21). Yazılanlar gösterilen-işitilenden kalan izler olduğu için yazarlar anlatım aracı olarak sinemanın kendine özgü “dilsel” niteliklerini bilmek zorundadır. Anlam, kameranın önünde olup bitenlerin nasıl düzenlendiği (mizansen) ve nasıl aktarıldığı (sinematografi) ile ortaya çıkmaktadır.

Pramaggiore ve Wallis’e (2008, s.26-30) göre medyadaki yazılar filmin tema ve anlamlarını ifade ederken, her biri farklı anlam düzeyleriyle ilgili üç farklı biçim alabilir: Açıklayıcı iddia, filmin temel özelliklerinin tarafsız ifadesidir ve yargı içermez, olayların önemini tartışmaz. Değerlendirme iddiası bir yargı sunar; yazarın, filmin iyi ya da vasat oluşuna ilişkin inancını ifade eder, bunu bir notlama sistemine dönüştürebilir. Güçlü bir değerlendirme iddiası, değerlendirmenin olumlu veya olumsuz olmasının nedenlerini de içerir. Yorumlama iddiası ise filmin temalarını tanımlamaktan fazlasını yapar; içerdiği soyut fikirleri ele alır ve filmin bu temalarla ne yaptığı konusunda bir tartışmaya ulaşır. Öykünün, karakterlerin, sinematografinin izleyicinin duygusal ve düşünsel deneyimler üretmesindeki etkileşimi ortaya koymaya çalışır. Film okumanın en zorlayıcı yönlerinden biri yorumlayıcı iddialar geliştirmektir. İzleyicinin bir filmi görüp görmeyeceğine karar verirken açıklayıcı iddialar yararlı olabilirken, yorumlayıcı iddialar yakınsamayı yeni bir düzeye taşır. Yorumlama, izleyicileri izleme deneyimi bittikten sonra da etkileme potansiyeli taşımaktadır.

Türkçe literatürde “eleştiri” ve “yorum” kavramları birbirine ikame olarak kullanıldığı; örnek olarak seçilen yazıların yayımlandıkları mecralarda “film eleştirisi” olarak başlıklandırıldığı için, çalışmada da, “film eleştirisi” kavramı tercih edilmiştir. İncelenen yazılarda bu iki kavram birbirinin içine geçtiği gibi, akademik yazılarda başvuru film eleştirisi/analizi yaklaşımlarının kimi unsurları da karşımıza çıkmaktadır.

Simber Rana Atay’a (1990, s.7) göre, film eleştirisinin başlangıcı tiyatro eleştirmeni Adolphe Brisson’un Le Temps’te, 1908’de yayınlanan L’assassinat du Duc de Guise (Guise Dükü’nün Katli) filmine ilişkin yazısıdır. Zafer Özden’e (2000, s.32) göre ise 1904’te, Philadelphia Inquirer’da film yorumları yayınlanmaya başlamıştır; Edwin S. Porter’ın The Great Train Robbery filmi hakkında yazılan yazılar ilk film eleştirileridir. Muhsin Ertuğrul’un Pençe (Sedat Simavi, 1917) filmi hakkında Temaşa dergisinde 1918 Ağustos’unda yazdığı yazı Türkiye’de yayınlanan ilk sinema eleştirisi olarak kabul edilir.

Sonraki yıllarda İ. Galip (Arcan), K.R. rumuzlu bir yazar, Burhan Felek ve Mustafa Nihat Özön film eleştirileri yazmaya başlar. Sabiha Zekeriya'nın 1929'de yayın hayatına başladığı Sinema Gazetesi'nde imzasız eleştiriler yayınlanır. 1937'de sinemayla hiçbir ilişkisi olmayan Hasan Ali Yücel'in bile, Güneşe Doğru (Nazım Hikmet-1967) filmi hakkında sinema eleştirisi yazdığı görülür (Metin, 1967, s.13). Türk basınında düzenli sinema eleştirileri 1949'da Melih Başar ve Vehbi Belgil'in yazılarıyla başlamıştır (Biryıldız, 2011, s.56). Günümüzde film eleştirileri ve yorumları sayıca artmıştır ve yazılı basından çok web sitelerinde yayınlanmaktadır. Bu yazılar filmleri anlama-anlamlandırma kadar, tanıtma işlevi de üstlenmektedir. Sinema eleştirilerini "yüksek bir köprüden akarsuya tükürmek" olarak nitelendiren "başarısız bir reklam destekleyicisi" olarak gören Bazin, bu yazıların "yararsızlığa bağlı gerekliliği"nden söz eder: "Ulu ağacın üstündeki bu asalak bitkilerin, ağacın büyümesine gerekli ortakyaşama ilişkileri kurmasa da, ağacın mutlulukla yaşlanması için gerekli ortakyaşama ilişkileri kurduğuna inanıyorum" (1997, s.186, 189). Tunca Arslan ise film eleştirmeciliğini Bazin'in "akarsuya tükürmek" yargısını çağrıştıracak biçimde, "bu işi daha çok derin bir kuyuya yaprak atıp, çıkacak sesi duymaya çalışmak" olarak ifade eder (yıl ve sayfa). Günümüzde de tartışma sürmekle birlikte yazıların seyirci kitlesi-algısı ürettiği, akademi ve sektör bileşenlerine kılavuzluk ettiği söylenebilir.

Bir sanat yapıtını eleştirebilmek yapıtı oluşturan pek çok ilkeyi, tekniği, yaklaşımı, eğilimi ve bu sanatın beslendiği sosyoloji, psikoloji, felsefe, mitoloji, tarih, ekonomi, siyaset gibi farklı disiplinleri bilmeyi gerektirmektedir. Sinema biçim ve içerik özellikleriyle farklı disiplinlerden beslendiği için eleştirilenlerin de filmi disiplinlerarası bir bakışla ele alması orta noktada buluşmayı kolaylaştıracaktır. Bu yazılar filmleri sadece anlamaya hizmet etmez; üretildiği döneme ait ekonomik, politik, toplumsal, kültürel ve estetik özgüllükleri hakkında da bilgi verir (Akbal Süalp, 2003, s.11).

Film eleştirisi alanında birbirinin devamı veya karşıtı olarak ortaya çıkan çeşitli yaklaşımlar geliştirilmiştir. Özden (2000) gazete eleştirisi, tarihsel, auteur, göstergebilimsel, sosyolojik, ideolojik, psikanalitik ve feminist eleştiri olarak sekiz temel yaklaşımdan söz ederken, Kabadayı (2013) felsefi ve bilişsel yaklaşımları ekler. Corrigan (2018) ise tarihsel, ulusal, tür, auteur, biçimci ve ideolojik yaklaşımlardan söz eder; ırkla ilgili yaklaşımları, postkolonyal araştırmaları, queer kuramını ideolojik yaklaşımın altında ele alır. Eleştirilenler tek başına yetersiz kaldığı, kimi noktaları dışarıda bıraktığı için tek bir yaklaşımla kendisini sınırlamaz, farklı yaklaşımları bir arada kullanır.

Tarihsel eleştiri filmleri üretildikleri tarihsel dönem bağlamında değerlendirilebilir, yapıldığı döneme ait koşulları esas alarak, tarihsel anlatıları bulgulayabilir (Kabadayı, 2013, s.63). Bu yaklaşım filmleri teknik, içerik özellikleri, üretim koşulları, izleyici alımlaması açısından dönemlere göre karşılaştırabilir. Her filmin içindeki tarihsel veriler bulgulanabilir. Ancak ideolojik bir araç olarak "tarih narin bir araçtır; bu nedenle kılı kırk yararak kullanmak gerekir"; yorumlayanın öznel bakışı filmin anlam(lar)ını da farklılaştırır (Corrigan, 2018, s.124-125).

Felsefi eleştiri kurmaca ya da kurmaca dışı, ana akıma dahil ya da karşıt olsun filmleri felsefi bağlam içinde çözümler. Filmlerin ana yapı taşı olan "insan" varlığı, yokluğu, ahlâkı, kaderi, hazlarıyla başlı başına bir felsefe konusudur. Anlatılan öykülerin inandırıcılığı gerçek, hakikat, gerçeklik, simülasyon gibi kavramlar üzerinden sorgulanmaktadır. Felsefi eleştiri kaçınılmaz olarak yorumcunun kendi dünya görüşünden hareket etmesi anlamına gelmektedir.

Sosyolojik eleştiri filmleri sanatçının öznel bir dışavurumu olmaktan çok toplumsal yapının ürünü olarak ele alır. Filmlerle toplum ve seyirci arasındaki ilişki çözümlenmeye çalışılır. Temel sorunsal filmin toplumu nasıl yansıttığı ve nasıl etkilediğidir. Toplumsal yapı filmin içeriğini belirlerken, bunların ele alınma ve yansıtma biçimleri de toplumu etkilemektedir (Biryıldız, 2000, s.53). Filmin üretildiği dönemin sosyal koşulları, değer yargıları, toplumsal sınıflar, cinsiyet, etnik yapı gibi eksenler filmlerin değerlendirme alanlarıdır (Özden, 2000, s.131). Filmler kültürel kodlardan oluştuğu için bu kodların anlamı kültürden kültüre, hatta aynı kültürün içinde dönemsel olarak farklılaşmaktadır. Kabadayı'nın (2013, s.55) verdiği örnekte olduğu gibi, Almanya'daki ikinci kuşak göçmenler üzerine yapılan bir film hakkında yazan Almanya'da yetişen bir kişi her iki kültüre daha aşina ve hâkim olduğu için yazısını Türkiye'de yetişen bir kişinin yazısından çok daha doğru temellendirebilir.

İdeolojik eleştiri sosyolojik eleştiriye benzer; özellikle ana akıma dahil filmlerin simgesel anlamlarını, politik yönlendirmeleri, kültürel fantazyaları yorumlarken bu iki yaklaşım birbirini tamamlar. Sinemayı sosyo-ekonomik yapının üzerinde biçimlenen bir üstyapı kurumu olarak ele alan yaklaşım sinema endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim koşullarını egemen ideoloji üzerinden sorgular. Yaklaşımına göre filmlerin en önemli işlevi egemen ideolojiyi yeniden üreterek kitlelere benimsetmek, kitleleri güdümleyerek sistemi ayakta tutmaktır. Bu nedenle, filmlerin anlatı yapısı imgeler aracılığıyla ideolojik koşullandırmalar yaratacak biçimde düzenlenmektedir. Yaklaşımı savunanlar arasında sinemayı tek başına egemen ideolojinin emrinde olan bir araç olarak nitelemeye kuşkuyla yaklaşanlar da bulunmaktadır (Özden, 2000, s.141-145). Corrigan'a (2018, s.141) göre, ideolojik yaklaşım, karşılaşıldığında sorgulanmadan kabullenilen konulardan kuşku duyulmasını sağlar.

Psikanalitik eleştiri filmleri yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının ya da kolektif bilinçaltının dışavurumu olarak yorumlar; filmlerin açık ve örtük içeriğini ortaya çıkarmayı hedefler. Psikanalitik eleştiri hem yönetmenin hem de toplumsal bilinçdışının korkularını, eğilimlerini açıklamaya çalışır: Baba, Oidipus karmaşası, hadım edilme korkusu, bilinç, bilinçdışı, id, ego, süper ego, ayna evresi, özne, ben, benlik, kimlik, kişilik, öteki, arzu, haz ilkesi, fantezi, özdeşleşme, kaygı, varlık-yokluk, cinsiyet gibi kavramlardan yararlanır (Kabadayı, 2013, s.85-86). Psikanalitik eleştiri Freud indirgemeciliği nedeniyle eleştirilmektedir. Lacan ise yönetmenin yaşamöyküsüne dayanan ve onun kişiliğinden hareketle metnin anlamına ulaşmaya çalışan yöntem yerine, Freud'un kavramlarını merkeze alarak sanat yapısının metnini öne çıkarmıştır (Özden, 2000, s.152-154).

Feminist eleştiri 1960'larda karşı-kültürel hareketlerin sinemadaki karşılığı olarak politik özülle ortaya çıkmış, göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilenmiştir (Özden, 2000, s.162; Kabadayı, 2013, s.89). Corrigan feminist eleştiriye kadınların filmlerde temsilini inceleyen bir yaklaşım olarak nitelendirir (2018, s.138-139). Feminist eleştiri özne olarak kadınların sinemada nasıl temsil edildiği sorunundan hareket eder. Medyada kadın nüfustaki payını yansıtmayacak kadar düşük ve kadınlara ilişkin yanıltıcı düşünceler oluşturacak biçimde temsil edilmektedir (Varol, 2016, s.59). Kadınlık ve erkeklik arasındaki sınırı toplumsal olarak çizen toplumsal cinsiyet bir mücadele ve hegemonya alanıdır (Timisi, 2014, s.178) ve toplumsal cinsiyet bakış üzerinden kurulur. Sinemada da kadının özne olarak kuruluşu ya da kurulmayışında bakış önemlidir. Feminist film kuramcısı Laura Mulvey, bakma eyleminde güç ilişkileri ve iktidar örüntüleri düzenlenebildiğinden, görmenin niyetli biçimde kullanıldığı durumlarda bakmaktan değil, "bakış"ın varlığından söz eder. Gözetlemeci/dikizci bakış kadını nesneleştirir, onu meraklı bakışa tabi kılar. Sinemada bakış, bu eylemin maksatlı biçimde bir yere yönelir (Kırel, 2010, s.123). Feminist eleştiride öncü rol oynayan Mulvey'e göre, "bakış" cinsiyet denetiminin aracıdır; filmlerin anlaşılabilmesi için filme sinmiş olan ataerkil toplumun bilinçdışının analiz edilmesi gerekir. Erkek egemen filmler yapılmaya, filmlerde kadınlar belli rol kalıpları üzerinden erkek anlatısının içinde hikâyeyi ilerleten birer "imge" biçiminde temsil edildikçe (Yanikkaya, 2014, s.184) feminist film eleştirisi de varlığını, işlevselliğini, haklılığını sürdürecektir.

Auteur yaklaşım Fransızca "yazar" kavramından üretilmiştir; yönetmeni "yaratıcı" ve her aşamada "belirleyici" olarak kabul eder. Alexandre Astruc'un 1948'de ortaya attığı "caméra-stylo" (kamera-kalem) yaklaşımına göre, yazarın kalemiyle kitabını yazması gibi, yönetmen de kamerasıyla filmini yazmaktadır. Filmi yazmak üretim sürecinin tamamında söz sahibi olmak demektir (Kabadayı, 2013, s.109-110). Auteur yaklaşımı tercih eden eleştirmenin amacı yönetmeni teşhis etmek; "yönetmenin kaygılarını, filmlerde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtları ile ilişkisi içinde değerlendirmek ve açıklamak"tır (Özden, 2000, s.108). Sanatçıyı öne çıkartan yaklaşım filmi yönetmenin filmografisi içinde ele alır, yorumlar.

Göstergebilimsel yaklaşım film eleştirilerinde diğer yaklaşımlara destek mahiyetindedir. Yaklaşımına göre filmdeki anlamlar, anlamlamanın temel birimi olan göstergelerin birbirleriyle olan ilişkilerinden doğar. Göstergebilimsel tanımlama içinde, gösterge gösteren ile gösterilenin birleşiminden oluşan temel anlamlandırma birimidir (Özden, 2000, s.123). Göstergeler kültürel kodlar barındırdığı için anlam, ancak üzerinde anlaşılmuş olduğunda ortaya çıkar, bireylerin deneyimlemesiyle öğrenilir. Bu bağlamda göstergebilimsel çözümleme özellikle sosyolojik yaklaşımla birlikte kullanılmaktadır. Peirce göstergeyi görüntüsel, belirtisel, simgesel olarak ayırmaktadır. Gösterdiği veya temsil ettiği nesnesine benzeyen göstergeler görüntüsel göstergelerdir.

Duman-ateş gibi, nesnesiyle arasında kurulan bağla anlamı ortaya çıkan göstergeler belirtisel göstergelerdir. Simgesel göstergeler nesnesinden tamamen bağımsızdır, rastlantısalıdır. Kabadayı'ya göre, göstergebilimsel çözümlemede, nesnenin ya da iletişim dizgesinin mantıksal, nesnel ve değişmez anlamı olan "temel anlam-düz anlam" ile anlamsal öğelere ve düzenleme katılan, bildirenlerin tamamı tarafından algılanmayan, duyusal, öznel çağrışımsal değer içeren "yan anlam" katmanları bulgulanmaya çalışılır. Bütünü işaret eden ya da yerine geçen "düzdeğişmece" (metonomi); önceden benimsenmiş bir önermeden hareketle "çıkarsama"; sözcüğün bilinen anlamına yakın olmakla birlikte ondan değişik anlamlı bir başka sözcük yerine kullanılan "eğretilme" (metafor); dilin örgütlü bir kullanımı olan "söylem" göstergebilimsel alanın önemli kavramlarıdır. Göstergebilimsel analizlerde nesnel göstergelerden hareket etme iddiası yorumlayanın öznelliği nedeniyle tartışma yaratmaktadır.

Kuşkusuz, film eleştirisi ve yorumu bilmenin yarattığı bir iktidar alanıdır; "her kültürel ve toplumsal üretimin analizi, yorumu, eleştirisi, bilgisi, tüm bunların içinde üretildiği bütünlüklü örüntüler, bağlam (context); onları bizzatihi bir ürün, bir özgül örgü (text) olarak besleyen, güçlendiren ya da bazen zayıflatan başka örgülerle ilişkili ilmekler, atkı parçaları diğer bir deyişle metinlerarası (intertext) ilişkiler birlikte ele alınarak kavranabilir" (Akbal Süalp, 2003, s.22). Bu bağlamda, film eleştirisi ya da analizlerinde tek bir yaklaşımla sınırlı hareket etmek pek çok anlam katmanını dışarıda bırakmak anlamına gelecektir.

2.Yöntem ve Bulgular

Araştırmanın amacı Ahlat Ağacı filminin vizyona girdiği tarihten itibaren üç hafta içinde 44 web sitesinde yayınlanan ve random yöntemiyle seçilen 50 yazıda filmin hangi kavram, tema, söylemlerle etiketlendiğini saptamaktır. Çalışmada nitel veri analiz yöntemlerinden biri olan betimsel analiz tekniği benimsenmiş, nitel betimlemeler sınırlı sayıda nicel veriyle de desteklenmiştir. Çalışmada Şimşek ve Yıldırım'ın nitel araştırma döngüsü modelinden hareket edilmiştir (2013: 91-vd) Araştırmanın problemi, filmler üzerine medyada yer alan yazıların ne denli eleştiri ya da yorum yazıları olduğunu; yazıların bağlamlarının ve kuramsal dayanaklarının neler olduğunu saptamak ve karşılaştırmaktır. Bu bağlamda, araştırmada öncelikle film eleştirisi, film yorumu gibi kavramlar üzerine alanyazını bilgileri verilmiş ve bu kavramlar üzerine bir kavramsal çerçeve oluşturulmuştur. Seçilen örneklem Nuri Bilge Ceylan'ın Ahlat Ağacı filmi üzerine yazılan ve filmin vizyona girdiği haftadan itibaren üç haftalık sürede yayınlanan ve random olarak belirlenen 50 yazıdır. Araştırma problemine bağlı olarak araştırma soruları hazırlanmış ve ilgili yazılar bu sorular çerçevesinde irdelenmiştir:

1. Başlıkta hangi sözcükler, kavramlar öne çıkmaktadır?
2. Film eleştirisi yaklaşımlarından hangisi/hangilerinden yararlanılmıştır?
3. Filme ilişkin hangi özelliklerden söz edilmektedir? (Konu, anlatı, anlatım, karakterler, tema, diyaloglar, oyuncular, ses-müzik, mekân, zaman, sinematografi vb.)
4. Temaya ilişkin saptamalar, söylemler nelerdir?
5. Filmden görseller kullanılmış mıdır?
6. Filme dair öne çıkarılan sahne ya da sekans var mıdır?
7. Yönetmenin düşünsel kaynaklarına ilişkin ifadeler yer verilmiş midir?
8. Filme dair yargılar yer almakta mıdır?

Araştırma sorularından hareketle toplanan veriler arasındaki örüntüler ve ilişkiler araştırma sürecinde geliştirildiğinden, analiz bütün aşamalara yayılmıştır. Bu nedenle de yazılar arasında sürekli benzerlik-farklılık sorgusu yapılmış; genelleme ve yorumlar yapılırken kanıtlarla örneklenmeye çalışılmıştır. Veriler kesinlikten uzak ve bağlama dayalıdır; bu nedenle de birden çok anlam ifade edebilmektedir (Neumann, 2017, s.661).

Yazılar belirlenen araştırma soruları çerçevesinde "başlıklar", "bağlamlar ve benimsenen yaklaşımlar", "kullanılan görseller", "öne çıkan sahneler", "sinematografik unsurlar" "yönetmenin düşünsel kaynakları" biçiminde altı kategori halinde incelenmiştir.

Yazılara 20 Haziran 2018’de erişim sağlanmış ve arşivlenen bu yazılar üzerinde çalışılmıştır. Bütün yazıların yazarları bellidir, üç yazının yayın tarihi saptanamamıştır: (Tablo: 1).

Tablo 1: Araştırmada incelenen “film eleştirileri”

Yazarı	Yayın Yeri	Yazının Başlığı	Yayın Tarihi
Acar, Güneş	saklikumanda.com	“Ahlat Ağacı İncelemesi”	10.06.2018
Açar, Mehmet	haberturk.tv	“Memleket Filmi”	3.06.2018
Akbiyik, Serdar	star.com.tr	“Çıta çok yükselince iyi film çekseniz de tatmin olamıyorsunuz”	2.06.2018
Akdeniz, Ercüment	evrensel.net	“Ahlat Ağacı’nı alkışlarken”	7.06.2018
Aldoğan, Yazgülü	ortakoltuk.com	“En azından bir “En İyi Erkek Oyuncu” ödülü almalıydı!”	1.06.2018
Arslan, Akın	seyirlistesi.com	----- ¹	3.06.2018
Arslan, Serdar	dunyabizim.com	Nuri Bilge Ceylan’dan kusurlu bir ustalık eseri: Ahlat Ağacı	4.06.2018
Arslan, Tunca	aydinlik.com.tr	“Ahlat Ağacı: Susuz Kuyuya İnmek”	2.06.2018
Aydemir, Şenay	gazeteduvar.com.tr	“Ahlat Ağacı: Kör kuyularda...”	1.06.2018
Aytemiz, Mehmet	dirensanat.com	“Nuri Bilge Ceylan: Ahlat Ağacı (Film)”	6.06.2018
Balcı, Emre	yenicikanlar.com	“Ben Bir Ahlat Ağacı’yım...”	3.06.2018
Baran, Tanju	tersninja.com	“Babalar ve Oğullar ve Rüyaalar: Ahlat Ağacı”	3.06.2018
Baştınar, Serkan	sinefesto.com	“Ahlat Ağacı: Nefret ettiğine dönüştür insan”	1.06.2018
Bilgin, Burcu B.	sinekafe.com	“Ahlat Ağacı: İronik bir şaheser”	6.06.2018
Birtek, Güney	sinematopya.com	“Ahlat Ağacı – Öze Dokunmak”	4.06.2018
Bozkurt, Abbas.	fanatik.com.tr	“Haftanın filmlerini Abbas Bozkurt yazdı: Ahlat Ağacı’nın altında”	1.06.2018
Bülbül, Muhammet E.	sinefesto.com	“Ahlat Ağacı Filmi Eleştirisi”	1.06.2018
Candansayar, Selçuk	birgun.net	“Ahlat Ağacı: Aydın’ın özeleştirisini olarak İdris”	17.06.2018
Cebenoyan, Cüneyt	birgun.net	“Ahlat Ağacı: Baba, oğul ve kutsal isyan”	2.06.2018
Çapan, Sungu	cumhuriyet.com.tr	“3 saate değen bir başyapıt”	1.06.2018
Doğu, Pınar	t24.com.tr	“Ahlat Ağacı’nda mükemmellik ve kusur”	7.06.2018
Dorsay, Atilla	t24.com.tr	“Uzun, gevez, yer yer sıkıcı. Ama yine de bir başyapıt!..”	2.06.2018
Erdoğan, Hürrem C.	birdunyafilm.co	“Ahlat Ağacı (2018): Bir Ağaç ve Ona Benzeyen Biçimsiz Meyvesi”	3.06.2018
Ergüdoğan, Yalçın	artigerçek.com	“Ahlat Ağacı”	4.06.2018
Erşahin, Murat	sinemamuzik.com	“Ahlat Ağacı”	1.06.2018
Ertürk, Gizem	mynet.com	“Ahlat Ağacı Film Eleştirisi”	16.06.2018
Göral, Burak	sozcu.com.tr	“Bazen yaşamak, başlı başına bir mahkûmiyet!”	2.06.2018
Gözüaçık, Necip	sinegazete.net	“Ahlat Ağacı Film Yazısı-“Kuyulu Gerçekçilik” ”	9.06.2018
Güleç, İsmail	ismailgulec.net	“Ahlat Ağacı: Beyaz perdeye yazılan kitap”	4.06.2018
Güler, Abdülhamit	dirilispotasi.com	“Sözsüzlüğün dinginliğinden kameranın devinimine: NBC ve Ahlat Ağacı”	1.06.2018
Güven, Gözde	cnnturk.com	“Ahlat Ağacı: Uyumsuz, yalnız, şekilsiz”	4.06.2018
Kaçar, Metin	fikrisinema.com	“Ahlat Ağacı”	6.06.2018
Karakaş, Sanem	blog.milliyet.com	“Ahlat Ağacı Analiz”	6.06.2018
Karsan, Kaan	eksisinema.com	“Ahlat Ağacı (2018): Memleketle Diyaloglar”	Tarih yok
Kaya, Yaşam	lifeartsanat.com	“Nuri Bilge Ceylan’dan Üç saatlik bir şaheser!: “Ahlat Ağacı””	2.06.2018
Kocabaylıoğlu, Duygu	populersinema.com	“Cannes’dan Yine Geçti Bir Nuri Bilge Ceylan!”	Tarih yok
Kural, Nil	milliyet.com	“Ağacın gölgesi nereye düşer?”	2.06.2018
Özgülven, Fatih	ekranella.com	“Mayıs Sıkıntısı’na Dönüş”	Tarih yok
Özkaracalar, Kaya	ilerihaber.org	“Ahlat Ağacı: N. B. Ceylan’ın Memleketinden İnsan Manzaraları”	2.06.2018
Özyurt, Olkan	sabah.com.tr	“O eski kasabadan eser yok şimdi”	2.06.2018
Saydam, Barış	tsa.org	“Ahlat Ağacı: Ceylan Sinemasında Yeni Bir Arayış”	4.06.2018
Saygılı, Kürşat	cinerituel.com	“Ahlat Ağacı (2018): Akasya Ağacı Akasya Kokuyor”	3.06.2018
Şen, Ecem	filmlovers.com	“Ahlât Ağacı”	1.06.2018
Şen, Murat Tolga	beyazperde.com	“Ahlat Ağacı”	1.06.2018
Şimşek, Ali	ekdergi.com	“Ahlat Ağacı: Harç Bitti Yapı Paydos!”	5.06.2018
Tanöz, Mert	ranini.tv	“Ahlat Ağacı: Nuri Bilge Ceylan yapmış yine yapacağını”	4.06.2018
Taşçıyan, Alin	ahvalnews.com	“Kur’agaca yol sorunca teferrüclen yoluna geç”	1.06.2018
Tezel, Mevlüt	sabah.com.tr	“Memleketimden NBC manzaraları”	5.06.2018
Urak, Zeynep S.	seyirlistesi.com	“Ahlat Ağacı”	3.06.2018
Vardan, Uğur	hurriyet.com.tr	“Genç ‘Sinan’ın acıları...”	1.06.2018

¹ Zeynep S. Urak’ın yazısının devamında yer alan bu yazıda herhangi bir başlık kullanılmamıştır (seyirlistesi.com).

2.1. Başlıklar

Yazıya dikkat çeken ve yazının içeriği hakkında okurlara kısa bilgi veren başlıkların çoğunda birden fazla olgu ya da vurgu söz konusudur. Yazıların dörtte üçünün (36 yazı) başlığında filmin, dokuz başlıkta Nuri Bilge Ceylan'ın, üç başlıkta Ceylan'ın filmlerinin adı geçmektedir. 20 başlıkta filmin temasına yollama bulunmaktadır; baba-oğul ilişkisi ile memleket/kasaba öne çıkan tema unsurlarıdır. Başlıkların yaklaşık dörtte birinde film hakkında yargıda bulunmaktadır. Bazı başlıklarda bir şiirin dizesine ya da şiir kitabının adına çağrışım yapılmaktadır.

2.2. Yazılarda Esas Alınan Bağlamlar - Yaklaşımlar

Yazılarda, başlık dahil sözcük sayısı 260 ile 2815 arasında değişmektedir. Yazılarda esas alınan en az bir bağlam vardır, birden fazla eleştiri yaklaşımı kullanılmaktadır. Ceylan'ın auteur niteliğinden, filmin karakterleri arasındaki kuşak çatışmasına; Türkiye'nin ekonomik, kültürel ve politik çelişkilerle dolu koşullarından dinsel, politik, feminist ideolojilere; mitolojiden edebiyata geniş bir bağlamdan hareket edilmektedir.

Yazılarda felsefi yaklaşımdan hareket eden yazarlar insan ve varoluş olgularını sorgulamaktadır: Ahlat Ağacı'nda "varoluşumuzu tartışıyoruz. Biz kimiz? Kime aitiz?" (Arslan A.) ; "biz bu elimizdeki hayatla ne yapacağız, nasıl yaşayacağız?". Yalnız insanlar olarak "ne olduğumuz ve ne olacağımız üzerinden bitmek bilmeyen bir kanıtlama halinin izlerini sürüyoruz." (Şen E.). İmamların yürüyüş sahnesini insan-inanç ilişkisinin bir özeti olarak yorumlayan ve bu sekansı uzun bulanlara karşı çıkan Vardan'a göre "meselenin varoluşumuzdan bu yana geçirdiği evreler düşünüldüğünde kısa olarak bile tanımlanabilir!" Bilgi, felsefe, İslami yaklaşımlar, dinin yaşam şekillerine etkisi "sinema tarihine geçebilecek kalitede, özenle hazırlanmış"tır (Karakaş). Kimi yazar ana karakteri çözümlerken kaderci okuma yapar: "baba evi nereye gidilirse gidilsin eninde sonunda dönecek tek adres"tir (Açar). Kimi yazar ise çıplak gerçekliği kadercilikten kurtarmak gerektiğini ileri sürer (Akdeniz). Ceylan karakterler aracılığıyla girdiği tartışmalarda "aynayı yüzümüze tutmaktadır" (Güleç).

Ana temanın kuşak çatışması olması psikanalitik yaklaşımı öne çıkarmaktadır. Karakterlerin kendini kanıtlama çabası, yabancılaşma ve uyumsuzluklar, erkeklik olgusu, baba-oğul ilişkisi, ertelenmiş itaat, oedipal karmaşa-kavga, babayı "öldürme" arzusu, giderek babaya dönüşme, toplum ile idealler arasına sıkışma, yalnızlık duygusu değinilen olgulardır. Birisini bir başkasının bakış açısına göre değerlendirmeme olgusu bağlamında, "bu kişi anne bile olsa" diyen Karakaş, yazıya anne-oğul ilişkisini de dahil etmektedir. Kimi yazarlar babası gibi olmak istemeyen Sinan'ı otorite-iktidar figürlerine karşı isyan eden bir anti-kahraman olarak nitelendirir. Hatice karakteri, Sinan'ın bastırılmış cinselliği ve erkekliğinin taşra insanını kapana sıkıştırmasının; peşinden gelen kavga sahnesi de bir tür erkeklik krizi ve üstünlük kurma yarışının tezahürüdür. İdris yazılarda genellikle olumsuz olarak değerlendirilirken; "öz benliğini kaybetmeden var olmak, özgür olmak" (Kaçar) isteyen bir karakter, "kaybederek bulmaya çalışan" (Güleç) biri olarak da nitelendirilmektedir.

Sosyolojik yaklaşım hemen her yazının bağlamının dayandığı "taşra" olgusunda belirginleşmektedir ancak Türkiye artık "memleket, taşra, insan" nitelikleri açısından Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı'ndaki gibi değildir. Bu topraklar üzerinde akıntıya karşı yaşayan insanlar, Türkiye'nin koşulları, değişen-dönüşen-kaybedilenler, aile ve dinsel kurumlardan öğrenilenler, ailenin sığınak oluşu, bireysel olanın toplumsal yüzleşmeyle ortaya çıkması, çok konuşan ama dilsiz olan toplum, muhafazakârlaşma sosyolojik kavram setini oluşturmaktadır. Bazı yazılarda karakterlerin psikolojik özellikleri Türkiye'nin toplumsal koşullarının yansımaları olarak yorumlanmaktadır. "Merkez ile taşra arasındaki kadim çatışmadan" beslenen Sinan "iktidar ve otoriteye karşı bir Donkişot"tur ve filmdeki karakterler "Anadolu resmini tamamlayan bir bulmacanın parçaları gibidir" (Saydam). Film "bozuk düzeni metropol kentlerden ibaret sayanlara okkalı bir tokat", "memleketin kendisini kapatmasına ve evrensele sırt dönmesine bir çığlık"tır (Akdeniz).

"Ceviz Ağacı" (Nazım Hikmet), "Çürük" (Melih Cevdet Anday), Memleketimden İnsan Manzaraları (Nazım Hikmet). Parantez içinde belirtilen eleştiri ya da yorumların yazarları burada sözü edilen olguya ilişkin örneklerden biri olarak kabul edilmeli; olgunun yegâne örneği ya da sadece bu olgunun örneği olarak düşünülmemelidir.

Yazıların çoğunda auteur yaklaşımına rastlanmaktadır. Ahlat Ağacı Ceylan'ın yaşam öyküsü ile ya da filmografisindeki filmlerle karşılaştırılarak çözümlenmeye çalışılmaktadır. Ceylan'ın yaşam deneyimini filmleriyle özdeşleştiren, İngiltere'de denk geldiği isyanda mağazadan film çalma deneyimini "Kasaba'ya giden yol" olarak nitelendiren Cebenoyan'a göre Sinan'ın İdris'in köpeğini satarak kitabını bastırması benzer bir örnektir. Ceylan'ın isyanı politik değildir, o sadece isyanla uyumlu bir kişidir; Ahlat Ağacı'nın Sinan'ı, İdris'i, Asuman'ı gibi. Özgüven de, Mayıs Sıkıntısı'nda film çekmek için girişilen uğraş Ahlat Ağacı'nda kitap yazmaya dönüşmektedir (Cebenoyan). Kimi yazarlar Ceylan'ın taşraya bakışının değiştiğini ve bir süredir Anadolu'ya bakan Ceylan'ın kendi taşrasına döndüğünü ileri sürmektedir. Önceki filmlerde taşra metropollerden kaçmak ve sığınmak için güvenilir bir mekânken, Ahlat Ağacı'nda artık tekinsizdir. Koza, Uzak ve Kış Uykusu'ndaki anti entelektüalizm Ahlat Ağacı'nda da vardır ancak Ceylan taşrayı estetize eden tavrın dışına çıkmış, taşra illüzyonunu bozmuştur (Saygılı). Kasaba'da taşra durağanken, Ahlat Ağacı'nda dinamiktir (Özyurt). Şimşek'e göre Bir Zamanlar Anadolu'da filmde başlayan kasaba otopsi bu filmde devam etmektedir. Ahlat Ağacı yabancılaşma ve uyumsuzluk temasını işlerken Bir Zamanlar Anadolu'da ve Kış Uykusu filmlerinin gerisinde kalmıştır (Akbiyık). Ahlat Ağacı "farklı yollara gidişin kilometre taşı" (Dorsay); "yeni dümen kırdığı ve önceliklerinin değiştiği yolun ilk durağı" (Baran); "bir arayış"tır (Güler, Saydam). Süresi çok uzun olmasına karşın Ceylan'ın filmografisindeki en dinamik filmidir (Özyurt). Ahlat Ağacı'nın finali iktidarsız erkek alegorisyle Uzak ve Kış Uykusu'nun finaline benzemektedir (Saygılı). Babayla girilen çatışma Mayıs Sıkıntısı'nın, kaybolan para Uzak'ta kaybolan saatin devamıdır (Aytemiz, Tezel). Yazarların hemfikir olduğu bir nokta filmin teknik zaaflarının (netlik kaçırımları, ışık patlamaları, çözümlülük sorunları, devamlılık hataları, kurguda sıçramalar, sert geçişler, kamera hareketlerindeki ritimsizlik, renk sıçramaları, vb.) varlığıdır. Yazarların bazıları bu durumun "bilinçli kusur" olduğuna, filmin bu tür bozuk yerlerinin filme adını veren şekilsiz ahlat ağacına benzemek üzere böyle bırakıldığına inanırken, Şimşek "konsolide olmayan bir kurgu"dan söz etmekte, Tezel bu hataların filmin Cannes'da ödül alamamasının bir nedeni olabileceğini dile getirmektedir. Yazılarda sıkça değinilen uzun diyaloglar kimi yazarlara göre Bir Zamanlar Anadolu'da ve Kış Uykusu filmleriyle başlamıştır ya da onlara benzemektedir.

Çok az yazıda feminist yaklaşım vardır. Kadın karakterlerin bir erkeğe yaslanmadan var olamaması, sıkıştıkları çemberi aşmak için risk almaması, erkek karakterlerin gölgesinde yan rollerle sınırlı olması, eril bir dünya kuran Ceylan sinemasının tartışılması gereken başlıca özelliğidir (Doğu). Erkeklerin sustuğu an kadrajların güzelleşmekte, erkeklik "hiç çıkmayacak bir yudum su için kör kuyunun dibinde" debelenmektedir (Aydemir). Ceylan sinemasının kadınlarla bir sorunu olduğu yorumunu yapan Candansayar'a göre Hatice karakteri "ham bir cinsel kışkırtıcılık" örneğidir. Ceylan ilk kez "sadece arzu nesnesi olmayan, arzulayan özne de olan; sadece dolap çevirmeyen, çevrilen dolapların içinde ezilen bir kadın karaktere" yer vermektedir (Cebenoyan). Ceylan'ın bütün filmlerinde bir "baba" dolaşmakta ve genç erkek karakterlerin bu babaya karşı annenin safında yer almaktadır; Sinan'ın da böyle bir karakterdir. Ancak Ceylan bu baba tiplemesiyle barışmıştır (Özgüven). Filmdeki üç kuşak erkek hayalleriyle gerçekliğin sınırları arasında sıkışmıştır; kadınların payına bu süreçte sadece çile çekmek düşmektedir (Taşçıyan). Taşra kadınının bu noktada "isyani" kendi rızasıyla "gidebilme gücü" üzerinden yorumlanabilir (Açar).

Yazılarda ideolojik yaklaşım az ve örtüktür. Film "her sahnesinde politik olacak kadar cesur"dur (Arslan, A.). Bir Zamanlar Anadolu'da ve Kış Uykusu'nda yüzeysel olarak eleştirilen Cumhuriyet ve aydın olgusu Ahlat Ağacı'nda tarihsel bir perspektifle yorumlanmaktadır (Bülbül). Kış Uykusu'nda Aydın karakteriyle Cumhuriyet eleştirilirken, Ahlat Ağacı'nda İdris ile özeleştirisi yapılmaktadır. Recep Cumhuriyet'i sevmeyen toplumu, İdris Kemalist Türkiye'yi, Sinan Cumhuriyet'in yetiştirdiği ama Cumhuriyetin değerini bilmeyen günümüzün insanını simgeler. Recep'in İdris'in kuyu açma eylemine karşı çıkışı akla dayanan Cumhuriyet aydını ile inanca dayanan köylü arasındaki bir kavgadır. Doğaya zarar veren kum ocağı sahibi milliyetçiliğe sığınır. Film "öfkeli liberallikten 'ama Cumhuriyetsiz de olmuyor'a utangaç bir geçiş gibi"dir (Candansayar). Cebenoyan'a göre Ceylan isyanın politik yanıyla değil, isyanla uyumlu bir kişidir. Karsan'a göre karakterlerin her karşılaşması günümüz Türkiye'sine ait bir çerçeve çizmektedir ve Sinan'ın mücadele ettiği babasına dönüşmesini muhafazakâr bir tavır olarak eleştirmektedir. Film Anadolu insanı ile modernizm arasındaki paradoksun (Güler) eleştirisidir.

İnanç olgusu Ceylan sinemasında ilk kez baskın tema haline gelmiştir (Taşçıyan). İmamların tartıştığı sahne Türk sinemasındaki en etkileyici inanç sorgulaması (Tezel), imamların yediği “yasak elma” İslam özeleştirisidir (Açar).

Göstergebilimsel yaklaşım ahlat ağacı, kuyu, sarı renk yorumlarında belirginleşmektedir. Ahlat ağacı neredeyse bütün yazarlar tarafından filmdeki ikonik göstergesinin ötesinde şekilsiz meyvesiyle baba-oğul ilişkisini anlatan bir metafor olarak yorumlanmaktadır. Ceylan ahlat ağacını sadece Sinan’ın değil, ülkenin de durumunu ifade eden çift anlamlı bir metafora dönüştürmüştür ve bu çift anlamlılık filmin yan öykülerinde de söz konusudur (Saydam). Ahlat ağacının şekilsizliğiyle makro ölçekte Türkiye’yi, mikro ölçekte aileyi; şekli ve meyveleriyle karakterleri simgelemektedir. Filmin karakterleri ahlat ağacı gibi “kusurlarıyla güzel”dir (Acar), “ayrık”dır (Gözüaçık). Ceylan da yalnız, şekilsiz ama meyvesi leziz ahlat ağacına benzemektedir (Cebenoan). Bazı yazılarda kuyu karakterlerin iç dünyalarının, inançlarının, çatışmalarının metaforudur. Üç kuşağın yaşamının özetidir (Ergündoğan). Sinan ve İdris’in “kendilerine açmak ve kazmak istediği bir yol”dur su onların geleceğidir (Aytemiz). Gözüaçık ile Candasayar Metin Erksan’ın Kuyu filmine yollama yapar. Gözüaçık kuyunun Metin Erksan’ın kuyusuna karşı açıldığını ileri sürerken, Candasayar’a göre “Orada da erkek bir türlü kadına sahip olamaz! İki yönetmen de seyirciyi kuyunun içinden dışarıya baktırır”. Birtek’e göre de “kuyuya taş atanların ailesi, kuyudan taş kaldıranın kendisi [İdris] olduğunu düşünürsek suya (öze) ulaşmanın çabası filmde muazzam bir epik tat” bırakmaktadır. Acar ve Arslan T. kuyu metaforunun Murakami’yi (Acar, Arslan’a) ve Tarkovsky’nin İvan’ın Çocukluğu’nu (Kaya) anımsatmaktadır. Altın, paran, güç karşılığı olarak kullanılan sarı renk bir leitmotif’tir (Taşçıyan). Parasızlık çeken karakterler, Hatice’nin bir kuyumcuyla evliliğe evet demesi, hırsızlık, borcun altınla ödenmesi, yoksullara altın dağıtan İslam’ın ilk sahabelerinden Ebu Zer Gifari (zer: altın), yaprakların arasından sızan güneş ışınları, yol çizgileri, saman balyaları gibi unsurlarla “sarı/para” görselliğe hâkimdir.

2.3. Yazılarda Kullanılan Görseller

Yazılarda 36 farklı görsel, 122 kez kullanılmıştır. 44 yazıda en az bir görsel kullanılırken altı yazıda hiçbir görsele yer verilmemiştir. Bilgin (11 kez) ve Dorsay (10 kez) yazılarında görsele en çok başvuran yazarlardır (10 kez). Görsellerin çoğu filmde seçilmiş sahnelerdir. Yedi yazıda afişlerden, üç yazıda Ceylan’ın portresinden, iki yazıda Cannes’da çekilen fotoğraflardan yararlanılmıştır.

36 görsel arasında filme adını veren ahlat ağacına ilişkin tek görsel İdris’in ahlat ağacının altında ölü gibi uyuduğu görseldir; afişlerin kullanıldığı bazı yazılarda da ahlat ağacı görünmektedir. 18 yazıda kullanılan İdris’in ölü gibi uyuması sahnesi en çok kullanılan ikinci görsel iken en çok kullanılan görsel (21 kez) Sinan ile Hatice’nin karşılaştığı sahneye ilişkindir. Dramatik yapıda ana çatışmanın bir parçası olmayan ve sadece tek bir sahnede görünen Hatice’yle ilgili görsel öne çıkarken filmin kadın oyuncularından ve dramatik yapı açısından daha işlevsel olan anne Asuman’ın görsellerine ise sadece üç yazıda yer verilmiştir. Sinan’ın kız kardeşi Yasemin’in görseline rastlanmamaktadır. Sinan 36 görselin 24’ünde, yazıların toplamında 81 kez; İdris 36 görselin sekizinde ve yazıların toplamında 49 kez görünmektedir. Sinan’ın bu görsellerin 32’sinde sırt-amorstan; 14’ünde elleri cebinde görünmesi ilginç birer ayrıntıdır.

Görsellerde öne çıkan mekânlar öne çıkan karakterlerle paralellik göstermektedir. Ahlat ağacının öne 28 kez; Sinan ile Hatice’nin karşılaştığı çeşme başı iki görsele, toplamda 21 kez görünmektedir. İçi ve dışıyla birlikte bağ evi 15, kuyu ise yedi kez görünmektedir.

2.4. Yazılarda Öne Çıkarılan Sahneler

Yazıların yaklaşık yarısında bazı sahnelere/sekanslara vurgu yapılmaktadır. Yazarlar üzerinde en etkili sekans finaldir. Film finalde “şaha kalkmak”tır (Doğu), finaldeki intihar sahnesi “kötüce yapılmış bir korku filmi numarası”dır (Özgüven).

Sinan ile Hatice'nin karşılaşması sahnesi görsellerde olduğu gibi öne çıkan bir sahnedir. Cebenoyan bu sahneden hareketle Ceylan'ın "kadın açılımı" yapmasını, "Haticeli bir film çekmesini", Özkaracalar bu kısa sahnenin "üniversitelerde derslerde izletilmesi" önerisinde bulunmaktadır.

Sinan'ın yerel yazarlar ve imamlarla birlikte yürüdüğü sahne öne çıkan diğer sahnelerdir. İmamların yürüdüğü sahne "en eğlenceli ve en iğneli sahne" (Güven); "dogmatizm eleştirisi" (Balcı), yerel yazarlar Sinan'ın konuştuğu sahne ise "popülizm eleştirisi"dir (Balcı). Doğu'ya göre, Sinan yerel yazarlarla konuşurken etkin ve sorgulayan bir konumdur, imamların tartıştığı sahnede ise "determinizmin katılığını kırmaya çalışıyor gibidir" (Doğu). Bu sahnenin gereksiz uzunlukta (Şimşek, Tanöz), eğreti olduğunu (Taşçıyan) söyleyen ya da tersine kısa bulan (Vardan) yazarlar da vardır.

Truva atı, elma çalan imam, Nobel istemeyen yazar, İdris'in köpeği, Asuman'ın televizyonda izlediği Yılmaz Güney'in Umutsuzlar filmi, karıncalarla birlikte uyuyan bebek gibi unsurlar "ince detaylar"dır (Göral). Erkeklerin kavga ettiği (Özgüven), Sinan'ın yerde ölü gibi yatan İdris'in yanına gitmemesi (Birtek), köpeğin suya atlayışı (Urak) dikkat çekmiştir. Köpeğin satılması iyi bir "fore-shadowing" (önceden ipucu verme) örneğidir (Urak).

2.5. Yazılarda Öne Çıkarılan Sinematografik Unsurlar

Yazarlar sinematografik unsurlardan çok teknik zaafılara değinmekte, bu zaafıların "bilinçli kusur"lar olarak anlama hizmet ettiğini ileri sürmektedir. Ceylan sinemasının "sözsüzlüğün dinginliğinden kameranın devinimine" geçtiğini vurgulayan Güler, kameranın bu denli hareketli oluşunun izlemeyi zorlaştırdığını belirtir. Bilgin filmin sinematografisini överken filmi "muhteşem doğasıyla bir Anadolu belgeseli" olarak nitelendirilmekte; Doğu ise fotoğraf karelerinin kusursuz olmasına karşın basmakalıp, ezbere ve aşına olmasını eleştirmektedir.

Yazarların öne çıkardığı sinematografik unsurlar açı değiştirmek ya da planlara bölmek yerine uzun planların tercih edilmesi, kameranın oyuncu aksiyonunu takip etmesi, görüntüden çok kurgunun öne çıkması, hızlı ve sıçramalı sahne geçişleridir. Sinan'ı takip eden kamera takibe zorladığı seyirciyi bir röntgenci durumuna sokmaktadır (Saygılı). Ceylan'ın tekil mükemmel kareler tasarlamak yerine bir edebî eseri anlatmaya evirilen bir tercihte bulunduğu (Şen E.), filmde ziyade edebiyata yakın durduğu (Güven, Karsan), "roman tadında" (Aytemiz), "görüntülü roman" (Baştımar, Bilgin), "beyazperdeye yazılan roman" (Güleç), "film-roman" (Kocabaylıoğlu, Taşçıyan) "roman gibi" (Karakaş) olduğu iddia edilmektedir. Filmi izlemek "hiç bitmesini istemeyeceğiniz bir kitabın sayfaları arasında gezinmek" gibidir (Ertürk), filmi "romana benzer bir film olarak okumak" yerine, Ceylan'ın yeni bir anlatım dili arayışının yeni bir halkası olarak" görmek (Saydam) daha doğrudur. "Görsel roman" denilecekse Bir Zamanlar Anadolu'da ve Kış Uykusu bu ifadeyi daha çok hak etmektedir (Güler).

Ceylan, filmde diyalog merkezli estetiğin izi sürülmektedir (Arslan S.); durağan, az konuşan karakterlerden yürüyen, bol bol konuşan karakterlere geçmiştir (Baştımar), Dorsay ve Kaçar filmi "geveze", Bozkurt "beklenmedik kadar konuşkan" bulmuştur. "Edebiyat gücünü kelimelerden alır, hâlbuki sinema resimlerden" diyen Doğu, öykünün bitmek bilmeyen diyalogları eleştirmektedir. Erkeklerin sustuğu anlarda görüntü yine Ceylan sinemasının alışıldık görsel kalıplarına dönmektedir (Göral). Özellikle mevsimlerin değişim noktalarında etkileyici kadrajlar ortaya çıkmaktadır (Kural).

2.6. Yazarlara Göre Nuri Bilge Ceylan'ın Düşünsel Kaynakları

Kendi açıklamalarına ve hakkında yazılanlara göre Ceylan'ın en önemli düşünsel kaynağı edebiyat ve sinemadır. Yazar olarak Çehov ve Dostoyevski'den, sinemacı olarak Ozu, Bresson, Tarkovski, Bergman, Antonioni ve Kiarostami gibi auteur yönetmenlerden etkilendiği dile getirilmektedir (Akbulut, 2005, s.172). Çehov'un adı sıkça anılmaktadır; Kasaba'daki Çehov alıntısı bu algının çıkış noktası sayılabilir. Ahlat Ağacı'nı eleştiren, yorumlayan bazı yazarlar da Çehov'u ve Dostoyevski'yi Ceylan'ın düşünsel kaynakları arasında saymaktadır. Çehov etkisini yadsımayan Taşçıyan, kahramanlarının ahlâki çelişkileri açısından Dostoyevski etkisinin filmde daha ağırlıklı hissedildiğini; sertliği ve nihilizmiyle Nietzsche filme "baharat" kattığını, İdris karakterinin Kumarbaz'daki Aleksey İvanoviç'ten ziyade bu alışkanlığın

pençesindeki Dostoyevski'yi çağrıştırdığını ileri sürer. Ceylan'ı besleyen kaynaklar arasına ayetler, hadis-i şerifler, Mevlâna, Şems ve İbn Arabi (Güler) ile Yunus Emre ve Peyami Safa (Ergüdoğan) da eklenmektedir.

Cannes'daki ilk gösterimden sonra "roman"a benzetilen filmin anlaşılabilmesi için Dostoyevski, Çehov ve Salinger'e referans verildiğini söyleyen Aydemir, bir bağ kurulacaksa "Babalar, alınlarımıza yazılmış yalnızlıklardır" diyen Hasan Ali Toptaş'la ve onun Kuşlar Yasına Gider romanıyla "akrabalık kurmak" gerektiğini ileri sürer. Romanın kapağındaki fotoğrafın Nuri Bilge Ceylan'a ait olması bu akrabalıkta pay sahibidir. Bir yazar olan romanın kahramanı Sinan'la benzerlikler taşımaktadır. Salinger ve kitabının kahramanı Holden Caulfield'le bağ kuran Göral ise Sinan'ın yolculuğunu Odyssea'nın yolculuğuna benzetir. Cebenoyan Orhan Pamuk'u ve usta ile çırağının kuyu kazdığı romanı Kırmızı Saçlı Kadın'ı; Birtek Yunus Emre'yi, Dorsay Shakespeare'i, Acar Murakami'yi ekler. Saygılı ise Sinan'ı Turgenyev'in Babalar ve Oğullar romanındaki nihilist Bazarov'a benzetirken, Güven Camus'nün Yabancı romanındaki Meursault gibi "eksik kimlikli" bir karakter olarak nitelendirir. Kimi yazarlara göre Ceylan'ın sinemadaki en önemli düşünsel kaynağı Tarkovski yanı sıra Ozu, Bresson ve Bertolucci ve Bergman'dır. Filmdeki bazı sahneleri Stalker, Ayna ve İvan'ın Çocukluğu filmlerindeki bazı sahnelere benzeten Şimşek, Ceylan'ın "ustası Tarkovski'ye retrospektif bir saygı duruşu"ndan söz eder. Saydam'a göre ise Ceylan, etkilendiğini dile getirdiği Tarkovsky, Bresson ve Ozu gibi "ustaların filmlerinde ortaya çıkarmaya çalıştığı metafizik etkiden farklı bir arayış" içindedir: çoğu filminde "tutunamamanın getirdiği bir varoluşsal travmanın" "minimalist ve eksiltili" anlatısına sahipken Bir Zamanlar Anadolu'da filmiyle birlikte anlatı yapısını genişletmeye başlamıştır.

2.7. Yazarların Film Hakkında Değerlendirme Yapması ve Yargı Bildirmesi

Yazıların çoğunda film ve yönetmen hakkında olumlu ifadelerle başvurularak değerlendirmeler yapılmaktadır. Bazı yazılarda, doğrudan puanlama ya da yıldızlama söz konusudur. Değerlendirmelerde Ahlat Ağacı filminin sinema tarihinde ve Ceylan'ın filmografisinde nereye yerleştirileceği sorunsalı belirgindir. İddialı değerlendirmelerden birini yapan Urak'a göre "film budur, bu olmalıdır; 'iyi film' ise asla bunun seviyesine erişemeyeceğini bildiğim için diğer 'film olmaya aday' filmleri içine aldığım kategori'dir; "ders olarak okutulması gereken bir film"dir. "Sinema tarihimizin en çok konuşulan eserleri arasında yer alacağına şüphe yok"tur (Güler); "sinemamızın yüz akı"dır (Baştımar); "kusursuz"dur (Kaya); "önünde saygı ile eğilecek bir eser"dir (Karakaş); "fikir dünyasıyla Türk sinema tarihinde çok özel bir yere konumlanmış"tır (Güven). Cannes'da ödül alamamışsa da "gönlümüzün Altın Palmiye'sini kazanmış durumdadır" (Özyurt).

Film "evrensel gücü yadsınamaz bir sinemanın yeni bir halkası", Ceylan'ın filmografisinde "en iyi/başyapıt"; "çok çok iyi bir film/muhteşem", "başyapıtları düzeyinde"; "en iyisi olmasa da en iyilerinden" biçiminde konumlandırılmaktadır. Ahlat Ağacı "en az iki üç kez seyredilmesi gereken, aynı biçimde tek bir yazıyla yeterince anlatılamayacak bir film"dir (Arslan T.). Yazılarda dikkat çekilen bir nokta, filmin Ceylan sinemasında bir dönüm noktası ya da arayış olmasıdır. "Her defasında çitasını yükselttiğine tanık olduğumuz" Ceylan "bir sinema dahisidir" (Birtek); "tarihin en iyi yönetmeni" (Arslan A.) ya da "dünyanın en iyi yönetmenlerinden biri"dir (Gözüaçık).

Yazılarda Ahlat Ağacı'nın vizyona giren filmler arasındaki yeri konusunda da değerlendirmelere rastlanmaktadır: "Yılın en önemli yerli filmi" (Özkaracalar), "son dönemde vizyona giren sığ filmler arasında ışık gibi parlıyor" (Balcı); "iyi bir film" (Karsan); "en kusurlu Ceylan filmi bile bu yıl göreceğimiz filmlerin yüzde doksandan iyidir" (Cebenoyan).

Ahlat Ağacı "asıklı suratlı, Sovyetik kılıklı, kasvetli bir sinema olan Türkiye'deki 'sanat sineması'nın aksine mizahı iyi kullanan bir film"dir (Saygılı). Ceylan'ın "en komik filmi"dir (Tezel). Komedi oyuncularının seçimi ve performansları yoğun diyaloglara rağmen başarılıdır (Akbiyık). Kullanılan ağdalı sözlerin bazı ağızlarda "plastik" kalmaktadır (Kacar), İdris "karikatürize" bir karakterdir (Taşçıyan). Ancak yazılarda oyuncu seçimi ve yönetimi genel olarak beğenilmektedir.

Olumsuz ifadeler filmin diyaloglara dayalı ve uzun olması, belirgin teknik hatalar içermesi üzerinedir. Aldoğan Cannes'da filmin ayakta alkışlanmasını "Nihayet bitti diye olmasın?" biçiminde yorumlarken, Şimşek diyalogların filmi yorgunlaştırdığını, mizahın hantallığı gideremediğini ifade etmektedir. Üzerine konuşulacak pek çok detay içermesine karşın "her görüşe hoş görünmeye çalışılmış" bir filmidir (Erşahin). "Hikâye salondan çıktıktan sonra insan üzerinde derin bir iz bırakmamaktadır (Şen, M.T.). "Kaba kurgusunu izlediğimiz duygusu veren" Ahlat Ağacı "teknik falsoları sebebiyle yönetmenin en iyilerinden biri değil"dir (Karsan). Ceylan'ın "kariyerinde yeni bir şey ifade etmeyen" bir filmidir (Akbıyık). Çoğu yazar filmin içerdiği teknik hataları Ceylan'ın bilerek yaptığını ileri sürerken bir tür Ceylan'ı eleştirmeme hassasiyeti göstermektedir. Birtek teknik hataları "sırıtırma" olarak eleştirirken Baştımar ise "kusursuzluk içinde sırtan fakat filmin verdiği duygu içinde çok da rahatsız etmeyen birtakım pürüzler" olarak ifade ederken Şen E. bu tür hataları "şaşırtıcı" bulmaktadır.

Sonuç

İncelenen yazıların çoğu "film eleştirisi" ile "tanıtım yazısı" arasında muğlak bir alanda kalmaktadır. Günlük gazetelerin internet sitelerinde yer alan yazılar ile deneyimi fazla olan yazarların yazılarının eleştiri türüne daha yakın olduğu söylenebilir. Deneyimli yazarların daha akademik bir üslupla yazdığı, filme kavramsal yaklaştığı, yazılarında sinema tarihinden ve bilgisinden beslendiği görülmektedir. Daha genç yazarlarca kaleme alınan bazı yazılarda, filmin gişesine olumsuz etkide bulunma kaygısıyla yazının "spoiler" barındırdığı uyarısı ve kaygısı yazının tanıtım işlevini öne çıkarmaktadır. Yazılarda yer alan ortak ya da birbirine benzeyen ifadelerin ve görsellerin varlığı filmin yapımcısı tarafından servis edilen tanıtım materyallerinden ve kendisinden önce yazılan bazı yazılardan yararlandığını düşündürmektedir. Yazıların yayınlanma tarihleri bu savı destekler niteliktedir. Ancak bu konuda daha önce yazılan başka bir yazıya gönderme yapılan sadece bir yazı vardır (Candansayar).

Çoğu yazıda bağlamlar ve yaklaşımlar yüzeyseldir; kısa olan yorum ya da eleştirilerde bağlamlar kendini genel-geçer ifadelerle hissettiren, sözcük sayısı arttıkça bağlam ve yaklaşımlar derinleşmektedir. Yazıların hacminde belirgin bir ortaklık yoktur; en kısa yazı bir gazetenin web sitesinde (260 sözcük), en geniş yazı ise bir sinema araştırma sitesinde (2815 sözcük) yer almaktadır. Ortalama olarak 850 sözcük kullanılmaktadır. Deneyimli yazarların daha uzun yazdığı ya da bu yazarların yazılarına daha geniş yer ayrılmış olduğu görülmektedir.

Yazıların başlıklarında doğal olarak filme adını veren "ahlat ağacı" ve "yönetmenin adı"; tema olarak da "taşra" ve "kuşak çatışması" öne çıkmaktadır. Yazarlar, Ceylan sinemasının vazgeçilmez temalarından biri olan taşranın bu filmde de öne çıktığını; yönetmenin genel Anadolu taşrasından kendi taşrasına doğru kaydığını, bu taşranın da artık eski taşra olmadığını ileri sürmektedir. Kuşak çatışması olgusu insanın ve toplumun doğası olarak yorumlanmakla birlikte, kimi yazarlar çatışmanın arka planında Cumhuriyetin ve günümüzün toplumsal yapısına vurgu yapmaktadır.

Yazılarda genellikle birden fazla yaklaşım ya da bağlamın izleri bulunmaktadır; en çok tercih edilen yaklaşımlar, Ceylan'ın yaygın kabul gören sıfatlarından biri olan kavrama yaslanan "auteur"; baba-oğul çatışmasındaki kavramlara yaslanan "psikanalitik"; karakterler arasındaki çatışmalara ortam hazırlayan Türkiye ve Türkiye'nin taşrasının koşullarına yaslanan "sosyolojik" yaklaşımlardır. Auteur yaklaşıma yakın olan yazılarda Ceylan sinemasının kullandığı ortak motifler ve içsel anlamlar dile getirilirken, biçimsel yapı ve sahneleme açısından görsel tasarımdan çok sözün ve sözlü anlatının öne geçtiği yeni bir üsluba doğru kayıldığı görüşü ileri sürülmektedir. Bazı yazarlar bu değişimde Ahlat Ağacı'nı "kilometre taşı" gibi net bir nokta olarak görürken, bazı yazarlar ise bu değişimin Bir Zamanlar Anadolu'da ve Kış Uykusu filmlerinde başlayan bir durum olduğunu dile getirmektedir.

Filme karakterlerin psikolojik özellikleri üzerinden yaklaşan yazarlar baba-oğul çatışması, oedipal karmaşa, erkeklik, karakterlerin kendini kanıtlama çabası, yabancılaşıma, uyumsuzluk, yalnızlık gibi kavramları sorgulamaktadır. Psikanalitik yaklaşımlar sosyolojik yaklaşımlarla bir arada kullanılırken; karakterlerin çatışmalarının Türkiye'nin ekonomik, sosyal, siyasal, politik, kültürel ve tarihsel koşullar-

-ından kaynaklandığı iddiası yüzeysel biçimde dile getirilmektedir. Sayıca az olmakla birlikte felsefi, ideolojik, göstergibilimsel ve feminist bağlamlara değinen yazarlar da vardır. Yazarların erkek ağırlıklı olması feminist bağlamı dışarıda bırakmış gibi düşünülse de kadın yazarlardan sadece birisi bu konuya değinmiş, oransal olarak erkek yazarlar olguya daha çok dikkat çekmiştir.

Yazılarda genellikle iki-üç görsel kullanılmıştır. Kullanılan görsellerin ne kadar yazarın ne kadar sayfa tasarımcısının ya da yöneticisinin tercihi olduğu bilinmemekle birlikte, görsellerin yazılarda vurgulanan olay, olgu ve durumlarla ilgili olduğu belirgindir. Sinan ve İdris görsellerinin çok kullanılması dramatik yapıdaki yoğunluğun bir devamı sayılabilir. Tek bir sahnede yer alan Hatice karakterine ait görsellerin yoğun biçimde kullanılması ise bu görsellerin film için bir tanıtım unsuru ya da site için okunurluğu artırıcı bir unsur olarak yorumlanabilir.

Yazılar bir sinema ürünü üzerine olmasına karşın, içerikte en az vurgulanan noktalardan biri filmin sinematografik özellikleridir. Filmin görsel kaygı taşımayan yapısı, hareketli kamera kullanımı, ışık patlamaları, kurguda sıçramalı ve sert geçişler, devamlılık sorunları dile getirilip yer yer eleştirilse de Ceylan tarafından “bilinçlice” kullanıldığına olan inanç yüksektir. Yazarların bu inancının nereden kaynaklandığına ilişkin belirgin bir veri yoktur; auteur yönetmen olarak Ceylan’ın bu sorunları görmemiş olmasının imkânsızlığından hareket ediliyor gibidir. Filmin Cannes’da ödül alamamasından “bilinçli kusur”larına kadar, yazarların Ceylan’a ve Ceylan’ın sinemasına hayranlık duymaktan hakkını teslim etmeye yayılan geniş bir yelpazede öznel bir beğenme içinde oldukları söylenebilir. İncelenen 50 yazı arasında filmi çok yönlü ve sert biçimde eleştiren sadece bir yazara rastlanmıştır. Teknik kusurlarına rağmen yazarlar tarafından beğenilen filmin en çok eleştirilen özelliği diyaloga dayalı ve uzun olmasıdır. Tersine, bu iki olgunun bazı yazarlar tarafından beğenildiği de görülmektedir. Yazıların çoğunda filmin bir bütün olarak ele alınmadığı, filmin iletisi üzerinde pek durulmadığı, daha çok “parça”lar düzeyinde yorumlandığı ileri sürülebilir. Oysa, Güler’in (2013) belirttiği gibi, film eleştirileri değişime ve yenilenmeye öncülük etmelidir; film sanatının gelişimine, seyircilerin farkındalık düzeylerinin artırılmasına katkıda bulunmalıdır. Bu katkı salt üzerine yazılan film bağlamında değil, seyircinin genel olarak bakışını geliştirmeye dönük olmalıdır.

Bu çalışma Ahlat Ağacı’nın vizyona girmesinden hemen sonra yayınlanan, rastlantısal olarak seçilen “film eleştirisi” ve “film yorumu” yazılarından hareketle oluşturulduğundan eksiklikler ve sınırlılıklar içermektedir. Film hakkında yapılacak olan akademik çalışmalarla filmin değerlendirilmesi çok daha boyutlu hale getirilebilir. “Film eleştirisi” kavramının medyadaki yaygın kullanımı konusunda da yeniden düşünmekte kavramı bu haliyle “eleştirmekte” fayda vardır.

Kaynakça

- Akbal, S. Z. T. (2003). "Sokağa Bakan Pencereleriyle Eleştirinin Evi: Eleştiri İktidarı Kime Verir?", (Ed. Deniz Bayraktar), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler içinde*, C: 3, s.11-23, İstanbul, Bağlam.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*, İstanbul: Bağlam.
- Arslan, T. (2017). *Eleştirmenleri Vurun! Sinemanın Lanetlileri*, İstanbul, Kırmızı Kedi.
- Atay, S. R. (1990) *Türk Film Eleştirisinde Yaklaşım Biçimleri*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Danışman: Doç. Dr. Oğuz Adanır, İzmir.
- Bazin, A. (1995). (ilk basım 1966) *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, Çev. Nijat Özön, 2. bs., Ankara, Bilgi.
- Biryıldız, E. (2002). *Örneklerle Türk Film Eleştirisi (1950-2002)*, İstanbul, Beta.
- Biryıldız, E. (2011, Temmuz-Ağustos). "Günümüzde Film Eleştirisi Tüm Yöntemleri Kullanıyor", *Hayal Perdesi*, 23, 56-57.
- Cevizci, A. (1999). "Eleştiri", *Felsefe Sözlüğü*, 3. bs., İstanbul, Paradigma.
- Corrigan, T. (2018). *Film Eleştirisi El Kitabı*, Çev. Ahmet Gürata, 5. bs., Ankara, Dipnot.
- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*, Çev. Yakup Şahan, İstanbul, Kabalıcı.
- Güler, N. (2013) *Türkiye'de 2000-2010 Yılları Arasında Yazılı Basında Yer Alan Komedi Film Eleştirilerinin Yapısalcı ve Post-Yapısalcı Kuramlar Bağlamında Değerlendirilmesi*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Feriâl Örs, İzmir.
- Hançerlioğlu, O. (1977). "Eleştiri", *Felsefe Sözlüğü*, Cilt 2, İstanbul, Remzi.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler*, İstanbul, Ayrıntı.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Ankara, Dost.
- Kirel, S. (2010). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İstanbul, Kırmızı Kedi.
- Metin, Z. (1967). "Türkiye'de Sinema Eleştirmesi 1918-1942", *Yeni Sinema*, 8, s.13.
- Mulvey, L. (1997). "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Çev. Nilgün Abisel. 25. Kare, 21 (Ekim), s.38-46.
- Numan, W. L. *Toplumsal Araştırma Yöntemleri Nitel ve Nicel Yaklaşımlar*, Cilt II, çev. Sedef Özge, Ankara, Yayın Odası Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1999). *Sinemaya Giriş*, 2. bs., İstanbul, Filiz Kitabevi.
- Özden, Z. (2000). *Film Eleştirisi*, İstanbul, AFA Yayıncılık.
- Özön, N. (1981). "Eleştiri", *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Ankara, Türk Dil Kurumu.
- Pramaggiore, M. & Wallis, T. (2008). *Film A Critical Introduction*, London, Laurence King Publishing.
- Timisi, N. (2014). "Sinemaya Feminist Müdahale: Laura Mulvey'de Psikanalitik Seyirciden Teknolojik Seyirciye", (Ed. Murat İri) *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde* (s.157-182), 3. bs., İstanbul, Derin.
- Varol, S. F. (2016). *Temsil, İdeoloji, Kimlik*, İstanbul, Varlık.
- Yanıkaya, B. (2014). "Arsız Adam ve Bir Maymun: Feminist Film Okumaları", (Ed. Murat İri) *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar içinde* (s.183-211), 3. bs., İstanbul, Derin.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, 9. bs., Ankara, Seçkin. <http://www.nuribilgeceylan.com> (Erişim tarihi: Defaten) "Cinema Studies: Film Criticism", <https://guides.lib.uw.edu/c.php?g=341346&p=2298289>

Film Eleştiri Ve Yorum Yazıları:

- Acar, G. (2018, 10 Haziran). "Ahlat Ağacı incelemesi", Saklı Kumanda,
Erişim adresi: <https://www.saklikumanda.com/ahlat-agaci-incelemesi/>
- Açar, M. (2018, 3 Haziran). "Memleket filmi", Habertürk TV,
Erişim adresi: <https://www.haberturk.com/yazarlar/mehmet-acar/1998073-bir-memleket-filmi>
- Akbıyık, S. (2018, 2 Haziran). "Çıta çok yükselince iyi film çekseniz de tatmin olamıyorsunuz", Star,
Erişim adresi: <http://www.star.com.tr/yazar/cita-cok-yuk-selince-iyi-film-cekseniz-de-tatmin-olamiyorsunuz-yazi-1349314/>
- Akdeniz, E. (2018, 7 Haziran). "Ahlat Ağacı'nı alkışlarken", Evrensel,
Erişim adresi: <http://www.evrensel.net/haber/354302/ahlat-agacini-alkislarken>
- Aldoğan, Y. (2018). "En azından bir "En İyi Erkek Oyuncu" ödülü almalıydı!", Orta Koltuk
Erişim adresi: <https://ortakoltuk.com/film-elestrileri/ahlat-agaci-3>
- Arslan, A. (03.06.2018). (Yazıda başlık kullanılmamıştır), Seyir Listesi,
Erişim adresi: <http://www.seyirlistesi.com/2018/06/03/ahlat-agaci-inceleme/>
- Arslan, S. (2018, 4 Haziran). "Nuri Bilge Ceylan'dan kusurlu bir ustalık eseri: Ahlat Ağacı", Dünya Bizim,
Erişim adresi: <https://www.dunyabizim.com/sinema/nuri-bilge-ceylandan-kusurlu-bir-ustalik-eseri-ahlat-agaci-h29292.html>
- Birtek, G. (2018, 4 Haziran). "Ahlat Ağacı – Öze dokunmak", Sinematopya,
Erişim adresi: <https://www.sinematopya.com/2018/06/04/ahlat-agaci-oze-dokunmak.html>
- Arslan, T. (2018, 2 Haziran). "Ahlat Ağacı: Susuz kuyuya inmek", Aydınlık,
Erişim adresi: <https://www.aydinlik.com.tr/ahlat-agaci-susuz-kuyuya-inmek-kultur-sanat-haziran-2018>
- Aydemir, Ş. (2018, 1 Haziran). "Ahlat Ağacı: Kör kuyularda...", Gazete Duvar,
Erişim adresi: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/06/01/ahlat-agaci-kor-kuyularda/>
- Aytemiz, M. (2018, 6 Haziran). "Nuri Bilge Ceylan: Ahlat Ağacı (Film)", Diren Sanat,
Erişim adresi: <https://www.dirensanat.com/2018/06/06/nuri-bilge-ceylan-ahlat-agaci-film-mehmet-aytemiz/>
- Balç, E.. (2018, 3 Haziran). "Ben bir Ahlat Ağacı'yım...", Yeni Çıkanlar,
Erişim adresi: <https://www.yenicikanlar.com.tr/ben-bir-ahlat-agaciyim-6817/>
- Baran, T. (2018, 3 Haziran). "Babalar ve oğullar ve rüyalar: Ahlat Ağacı", Tersninja,
Erişim adresi: <http://www.tersninja.com/ahlatagaci/>
- Baştımar, S. (01.06.2018). "Eleştiri: Ahlat Ağacı", Sinefest, Sinefest, Sinefest,
Erişim adresi: <https://www.sinefest.com/elestiri-ahlat-agaci.html>
- Bilgin, B. B. (2018, 6 Haziran). "Ahlat Ağacı: İronik bir şaheser", Sinekafe,
Erişim adresi: <http://www.sinekafe.com/tag/ahlat-agaci-film-elestirisi/>
- Birtek, G. (2018, 4 Haziran). "Ahlat Ağacı – Öze dokunmak", Sinematopya,
Erişim adresi: <http://www.sinematopya.com/2018/06/ahlat-agaci-oze-dokunmak.html>
- Bozkurt, A. (2018, 1 Haziran). "Haftanın filmlerinin Abbas Bozkurt yazdı: Ahlat Ağacı'nın altında", Fanatik,
Erişim adresi: <http://www.fanatik.com.tr/haftanın-filmlerini-abbas-bozkurt-yazdi-ahlat-agaci-nin-altinda-1374689>
- Bülbül, M. E. (2018, 1 Haziran). "Ahlat Ağacı filmi eleştirisi", Sinefest, Sinefest, Sinefest,
Erişim adresi: <https://www.sinefest.com/ahlat-agaci-filmi-elestirisi.html>
- Candansayar, S. (2018, 17 Haziran). "Aydın'ın özeleştirisi olarak İdris", Birgün,
Erişim adresi: <https://www.birgun.net/haber-detay/ahlat-agaci-aydin-in-ozelestirisi-olarak-idris-219770.html>
- Cebenoyan, C. (2018, 2 Haziran). "Ahlat Ağacı: Baba, oğul ve kutsal isyan", Birgün, <https://www.birgun.net/haber-detay/ahlat-agaci-baba-ogul-ve-kutsal-isyan-218138.html> (Erişim: 20 Temmuz 2018)
- Çapan, S. (2018, 1 Haziran). "3 saate degen bir basyapit...", Cumhuriyet,
Erişim adresi: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/987943/3_saate_degen_bir_basyapit....html

- Doğu, P. (2018, 7 Haziran). "Ahlat Ağacı'nda mükemmellik ve kusur", t24,
Erişim adresi: <http://t24.com.tr/yazarlar/pinar-dogu/ahlat-agacinda-mukemmellik-ve-kusur>, 19861
- Dorsay, A. (2018, 2 Haziran). "Uzun, geveze, yer yer sıkıcı. Ama yine de bir başyapıt!", t24,
Erişim adresi: <http://t24.com.tr/yazarlar/atilla-dor-say/uzun-geveze-yer-yer-sikici-ama-yine-de-bir-basyapit>, 19816
- Erdoğan, H. C. (2018, 3 Haziran). "Ahlat Ağacı (2018): Bir ağaç ve ona benzeyen biçimsiz meyvesi", Bir Dünya Film,
Erişim adresi: <https://www.birdunyafilm.co/ahlat-agaci/>
- Ergündoğan, Y. (2018, 4 Haziran). "Siyasetin boğuculuğuna Ahlat Ağacı molası...", Artı Gerçek,
Erişim adresi: https://www.artigercek.com/yazarlar/yalcin_ergundogan/siyasetin-boguculuguna-ahlat-agaci-molasi
- Erşahin, M. (2018, 1 Haziran). "Ahlat Ağacı", Sinema Müzik,
Erişim adresi: <http://www.sinemamuzik.com/HaberDetay.aspx?HaberID=22597>
- Ertürk, G. (2018, 16 Haziran). "Ahlat Ağacı film eleştirisi", Mynet,
Erişim adresi: <http://sinema.mynet.com/detay/haber/ahlat-agaci-film-elestirisi/44145>
- Göral, B. (2018, 2 Haziran). "Bazen yaşamak, başlı başına bir mahkûmiyet!", Sözcü,
Erişim adresi: <https://www.sozcu.com.tr/2018/yazarlar/burak-goral/bazen-yasamak-basli-basina-bir-mahkumiyet-2443840/>
- Gözüaçık, N. (2018, 9 Haziran). "Ahlat Ağacı film yazısı – 'kuyulu gerçeklik'", Sinegazete,
Erişim adresi: <http://www.sinegazete.net/filmler/vizyon-filmler/ahlat-agaci/>
- Güleç, İ. (2018, 4 Haziran). "Ahlat Ağacı: Beyazperdeye yazılan kitap", İsmail Güleç,
Erişim adresi: <https://www.ismailgulec.net/denemelerim/kitap/item/334-ahlat-agaci-beyaz-perdeye-yazilan-kitap>
- Güler, İ. (2018, 4 Haziran). "Sözsüzlüğün dinginliğinden kameranın devinimine: NBC ve Ahlat Ağacı", Diriliş Postası,
Erişim adresi: <https://www.dirilispostasi.com/makale/sozsuzlugun-dinginliginden-kameranin-devinimine-nbc-ve-ahlat-agaci-5b1052a7e54d44620d487dd5>
- Güven, G. (2018, 4 Haziran). "Ahlat Ağacı: Uyumsuz, yalnız, şekilsiz", CNN Turk,
Erişim adresi: <http://www.cnnturk.com/kultur-sanat/sinema/ahlat-agaci-uyumsuz-yalniz-sekilsiz?page=7>
- Gözüaçık, N. (2018, 6 Haziran). "Ahlat Ağacı", Fikrisinema,
Erişim adresi: <http://fikrisinema.com/ahlat-agaci/>
- Karakaş, S. (2018, 6 Haziran). "Ahlat Ağacı analiz", Blog Milliyet,
Erişim adresi: <http://blog.milliyet.com.tr/ahlat-agaci-analiz/Blog/?BlogNo=589247>
- Karsan, K. (2018). "Ahlat Ağacı (2018): Memleketle diyaloglar", Ekşi Sinema,
Erişim adresi: <http://eksisinema.com/ahlat-agaci-2018-memleketle-diyaloglar/>
- Kaya, Y. (2018, 2 Haziran). "Nuri Bilge Ceylan'dan üç saatlik bir şaheser!: 'Ahlat Ağacı'", Lifeartsanat,
Erişim adresi: <http://lifeartsanat.com/tag/ahlat-agaci-elestiri/>
- Kocabaylıoğlu, D. (2018). "Cannes'dan yine geçti bir Nuri Bilge Ceylan!", Popüler Sinema,
Erişim adresi: <http://www.populersinema.com/elestiri/cannesdan-yine-gecti-bir-nuri-bilge-ceylan-36493.htm>
- Kural, N. (2018, 2 Haziran). "Ağacın gölgesi nereye düşer?", Milliyet,
Erişim adresi: <http://www.milliyet.com.tr/agacin-golgesi-nereye-duser-/nil-kural/cumartesi/yazardetay/02.06.2018/2680748/default.htm>
- Özguven, F. (2018). "Mayıs Sıkıntısı'na dönüş", Ekranella,
<http://www.ekranella.com/haber/mayis-sikintisi-na-donus> (Erişim: 20 Temmuz 2018)
- Özkaracalar, K. (2018, 2 Haziran). "Ahlat Ağacı: N. B. Ceylan'ın memleketinden insan manzaraları", t24,
Erişim adresi: <http://ilerihaber.org/yazar/ahlat-agaci-nb-ceylanin-memleketinden-insan-manzaralari-86062.html>

- Özyurt, O. (2018, 2 Haziran). "O eski kasabadan eser yok şimdi", Sabah,
Erişim adresi: <https://www.sabah.com.tr/cumartesi/2018/06/02/o-eski-kasabadan-eser-yok-simdi>
- Saydam, B. (2018, 4 Haziran). "Ahlat Ağacı: Ceylan sinemasında yeni bir arayış", TSA,
Erişim adresi: <http://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/427/ahlat-agaci--ceylan-sinemasinda-yeni-bir-arayis>
- Saygılı, K. (2018, 3 Haziran). "Ahlat Ağacı (2018): Akasya ağacı akasya kokuyor", Cineritüel,
Erişim adresi: <http://www.cinerituel.com/2018/06/ahlat-agaci-2018-film-elestirisi.html>
- Şen, E. (2018, 1 Haziran). "Ahlat Ağacı", Filmlovers,
Erişim adresi: <https://www.filmloverss.com/ahlat-agaci/>
- Şen, M. T. (2018, 1 Haziran). "Ahlat Ağacı", Beyaz Perde,
Erişim adresi: <http://www.beyazperde.com/filmler/film-250661/elestiriler-beyazperde/>
- Şimşek, A. (2018, 5 Haziran). "Ahlat Ağacı: Harç bitti yapı paydos!", Ek Dergi,
Erişim adresi: <http://www.ekdergi.com/ahlat-agaci-harc-bitti-yapi-paydos/>
- Tanöz, M. (2018, 4 Haziran). "Ahlat Ağacı: Nuri Bilge Ceylan yapmış yine yapacağını", Ranini
Erişim adresi: <http://www.ranini.tv/ozel/31651/1/ahlat-agaci-nuri-bilge-ceylan-yapmis-yine-yapacagini>
- Taşçıyan, A. (2018, 2 Haziran). "Kur'agaca yol sorunca teferrüclen yoluna geç", Ahval News,
Erişim adresi: <https://ahvalnews.com/tr/sinema/kuragaca-yol-sorunca-teferruclen-yoluna-gec>
- Tezel, M. (2018, 5 Haziran). "Memleketimden NBC manzaraları", Sabah,
Erişim adresi: http://www.sabah.com.tr/yazarlar/gunaydin/sb-mevlut_tezel/2018/06/05/memleketimden-nbc-manzaralari
- Urak, Z. S. (2018, 3 Haziran). "Ahlat Ağacı", Seyir Listesi,
Erişim adresi: <http://www.seyirlistesi.com/2018/06/03/ahlat-agaci-inceleme/>
- Vardan, U. (2018, 1 Haziran). "Genç Sinan'ın acıları", Hürriyet,
Erişim adresi: <http://www.hurriyet.com.tr/yazarlar/ugur-varдан/genc-sinanin-acilari-40854917>

Netflix Film ve Dizilerinde Ailenin Temsili: Azizler ve Queens Gambit Örnekleri

Representation of the Family in Netflix Movies and Series: Azizler and Queens Gambit Examples

Bünyamin Gültekin¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 12.04.2021 | Kabul Tarihi: 13.05.2021

Özet

Medya, toplumsal yapıyı dolaylı veya doğrudan etkileme gücüne sahiptir. Sunduğu içeriklerle, kültürün inşası ve yeniden üretimini sağlayan medya, bunları nesilden nesile aktarımıyla önemli bir işlevi yerine getirir. Bu etkinin en fazla görüldüğü yerler ise film ve dizilerdir. Özellikle internetin kullanımı ile yaygınlaşan dijital platformların sayısındaki artış film ve dizilerin etkinlik alanını genişletmiştir. Bu platformlar abonelikler üzerinden belli bir ücret karşılığında sunulmaktadır. İnternetin olduğu her yerde telefon, tablet ve bilgisayar aracılığıyla film, dizi, belgesel ve eğlence programlarına kolaylıkla erişim sağlanabilmektedir. Bu çalışma film ve dizilerin toplumsal yapıya etkisini global bir dijital yayın platformu olan Netflix örneği üzerinden incelemektedir. Küresel bir ağa sahip olan bu platform, içeriği bakımından gençler tarafından yoğun bir şekilde takip edilmektedir. İzleyicilerin davranış ve tutumlarında bir takım değişikliklere yol açabilmektedir. Çalışmada, medya yapımlarında bireyi etkileyen, ikinci okumaların belirlenmesine yardımcı olduğu için içerik analizi yöntemi tercih edilmiştir.

Uygulama aşamasında, genel olarak dizi ve film içeriklerini barındırması nedeniyle, Netflix platformunda 15 Ocak 2021 tarihinde, 'Türkiye'de Bugünün Top 10 Listesi' başlığı altındaki Türk yapımı olan Azizler filmi ve Amerikan yapımı olan 7 bölümlük mini dizi olan Queen's Gambit incelenmiştir. Seçilen bu yapımlardan elde edilen bulgulara bakıldığında, özellikle başrol karakterlerinin geleneksel aile tiplerinden uzak olduğu görülmektedir. Film ve dizinin yan karakterlerinin de aile ilişkilerinde birçok problemi barındırdıkları gözlemlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Dizi, Film, Aile, Netflix.

Abstract

Media has the power to affect the social structure directly or indirectly. The media, which enables the construction and reproduction of culture with the contents it offers, fulfills an important function by transferring them from generation to generation. The platforms where this effect is seen the most are movies and TV series. Movies and series are broadcasted on "prime time" which is called the most watched time of televisions and on various internet platforms. These are the productions that everyone can easily access. The increase in the number of digital platforms, which have become widespread especially with the use of the internet, has expanded the scope of the movies and TV series.

This study examines the effects of movies and TV series on social structure through the example of Netflix, a global digital broadcasting platform. Having a global network, this platform is intensely followed by young people in terms of its content. It can lead to a number of changes in the behavior and attitude of the audience. Content analysis method, including qualitative and quantitative research, was also preferred in the study.

In the practicing part of the research, a Turkish made movie The Azizler and a 7-episode American-made miniseries Queens Gambit were studied within the title 'Today's Top 10 List in Turkey, on Netflix platform on 15 January 2021. When we look at the findings obtained from these productions selected from the top 10 list because of the fact that they reach more audiences, it is seen that especially the leading characters are far from traditional family types. It has been observed that the side characters of the movie and series have many problems in family relations, either.

Keywords: Series, Film, Family, Netflix

¹Öğr. Gör., Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, bgulteakin@atu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9305-9559

Giriş

İletişim, insanlar arasındaki duygu, bilgi ve düşünce aktarımı ile haberlerin karşılıklı olarak değişimi olarak tanımlanmaktadır (Crowley ve Heyer, 2014: 18). Bilginin, fikirlerin, tutumların veya duyguların simgeler vasıtasıyla iletimi (Mutlu, 2017: 158) olan iletişim insan için vazgeçilmez ihtiyaçlardan biridir. Çağdaş dünyada birçok iletişim aracı bulunmaktadır ve medya bunların en önemlilerinden biridir. Teknolojinin gelişme hızına bakıldığında, medyanın iletişimdeki öneminin arttığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında medyanın önemli bir formu olan film ve diziler, bireylerin davranışlarını şekillendirme, onlara çeşitli konularda model sunma, bilgi ve bilinç sağlama gibi konularda başat bir rol oynamaktadır (Giddens, 2012: 652). İletişim araçları davranışları geliştirmeye ve etkilemeye, davranış modellerinin yayılmasını motive etmeye ve özendirilmeye, toplumsal bütünleşmeyi sağlamaya hizmet eden kültürel araçlardır (Macbride, 1993).

İletişimin küreselleşme boyutuna dikkat çeken McLuhan'a göre (Akt: Erdoğan ve Alemdar, 2010: 402), medya, dünyanın her tarafına dağılmış insanlığın önemli olaylardan anında haberdar olmasını sağlamakta ve onların hep birlikte katıldıkları küresel bir köy yaratmaktadır (Giddens, 2012: 666). Postman (2016) da medyayı, bir resmi okula benzeterek, görev aldığı ülkelerde kapitalist sistemin argümanlarını kullanarak seyreden, dinleyen, ezberleyen ve taklit ederek tüketim çarkına dahil olan çok bilmiş cahiller ürettiğini söylemektedir. Diğer bir deyişle halka gereksinimlerinin ne olduğu ve onu nasıl tüketecekleri, medya vasıtasıyla öğretilir. Ancak, bu halkın, tükettikleri ile ilgili hayati bir gerçeğin farkında olmaları engellenerek bilinç kazanmalarının önüne geçilir (Erdoğan ve Alemdar, 2010: 252). Birey, gelişim çağında yakın çevresindeki olayları ve kişileri takip eder ve onları model alır. Onların bilgi ve tecrübelerinden faydalanır ve giyimlerini, konuşma tarzlarını, saç şekillerini, yeme-içmelerini vb. birçok davranışını taklit etme yoluna gider. Kitle iletişim araçlarının, günümüzde, hayatımızda kapsadığı alan göz önüne alındığında, medya aracılığıyla popülerleştirilen kişiliklerin, rol model oluşturmada gün geçtikçe daha etkin olduğu söylenebilir.

İnternetin, bireye yönelik kullanıcı odaklı içerikler sunması izleme alışkanlıklarını şekillendirmektedir. Kişiselleştirilmiş içerikler sayesinde, talep edilen medya yapımları kolaylıkla izlenebilmektedir. Bu yeni alışkanlığa uygun olarak dijital platformlar geliştirilmiştir. Bu platformlardan en önemlisi çalışmamıza da konu olan ve 1997'de kurulan ABD merkezli, küresel çapta hizmet veren Netflix'tir. Kuruluşunda DVD satışı ve kiralama hizmeti veren şirket kısa bir süre sonra önce DVD'leri posta yoluyla kiralamaya daha sonra da aylık abonelik sistemine geçiş yapmıştır (Sarı ve Türker, 2021: 66).

Netflix 2007'de internet üzerinden film izleme olanağı sunmaya, 2013 yılında ise House of Cards isimli diziyi izleyicileri ile buluşturmaya başlamıştır. Geleneksel TV'den farklı olarak 1 sezonluk tüm bölümleri kullanıcılarının beğenisine sunan platform, yeni bir izleme alışkanlığına da öncülük etmiştir. TV'nin yayın akışına bağlı olarak gerçekleşen izleme alışkanlığı bireyin lehine dönmüştür. Netflix'in abonelerine sağlamış olduğu istenilen zaman ve yerde içerik izleyebilme özgürlüğü bu dönüşümde önemli bir etkidir (Çaycı, 2021: 404). Platform, sunduğu kullanıcı odaklı imkanlarla, bireyleri kolektif olmaktan uzaklaştırarak manipüle edebilmektedir. Değişim ve yeniliklerin hızlı bir şekilde yakalayarak içeriklerine adapte edebilen Netflix, kitleleri de peşinden sürükleyebilmektedir (Akova, 2020: 4488).

1. Toplumsal Yapının İnşasında Film ve Dizi Etkisi

Medyanın toplum üzerindeki etkileri geçmişten beri iletişim çalışmalarının ana konularından birini oluşturmaktadır. Bu çalışmalara göre medya, insanların nasıl düşüncülerinin ve nasıl davranmalarının uygun olacağını da telkin etmektedir (Tekinalp ve Uzun, 2013: 20). Özellikle televizyon ekranlarında zaman zaman canlı imgelerin de yardımıyla izleyicilere, yaşam tarzları ve özelemleri, cezbedici seçenekler olarak sunulmaktadır (Macbride, 1993). Bunun etkili yollarından biri de film ve dizilerde oluşturulan karakterler aracılığıyla olmaktadır. Topluma nüfuz eden bu karakterler, bazen en yakın dostumuzun, bazen de ailemizden birinin yerini alabilmektedir. Bazı durumlarda bunların da ötesine gidebildiği görülmektedir (Orhan ve Taştan, 2019: 11). Erol Taş'ın oynadığı filmlerde canlandırdığı 'kötü' karakteri dolayısıyla dayak yediğini söylemesi, Kurtlar Vadisi dizisindeki başrol oyuncularından 'Süleyman Çakır' karakterinin dizideki ölümü sebebiyle giyabi cenaze namazının kılınması bu durumun tipik örnekleridir.

İlk zamanlarında televizyona karşı ilginin beklentisi profesyoneller tarafından iki saati aşmayacağı bu yüzden radyonun gerisinde ikincil bir öneme sahip olacağı düşünülmüştür (Crowley ve Heyer, 2014: 367). Gelişmeler ise televizyonun 7'den 70'e herkesin ilgisini çeken ve etki altına alan başarısını kanıtlamıştır. Televizyon programları arasında ise film ve diziler sürükleyici özelliği ile izleyicilerin meraklarını artırmakta ve her geçen gün daha çok ilgiyle izlenmektedir. Bu kadar sevilen ve ilgiyle takip edilen dizilerin toplum üzerinde de birçok etkileri görülebilmektedir. Film ve dizi karakterlerinin giydikleri moda haline gelmekte, davranış ve tavırları neredeyse herkes tarafından taklit edilmeye başlanmaktadır (Aladağ, 2012: 48). Bu model, tavır ve davranış kalıpları film ve diziler ile olan ilişki düzeyine göre farklılık gösterebilmektedir.

Web tabanlı teknolojilerde yaşanan gelişmelere bağlı olarak televizyon, dönüşüm geçirerek yerini dijital platformlara bırakmaktadır. Ancak bu platformlardaki içeriklerin, toplum ve birey hayatındaki yeri gerek eğlence aracı olarak gerekse eğitim-öğretim aracı olarak konumunu arttırarak sürdürmektedir. Başlangıçta ekonomik olarak oldukça maliyetli olması nedeniyle sınırlı sayıda eve konuk olan medya içeriklerini, günümüzde internetin gelişimiyle evde, iş yerlerinde, cebimizde özetle toplumsal hayatın her aşamasında görmek mümkündür (Özkan, 2013: 1018). Ülkemizde de uygulanan liberal politikalar ile 1980'li yıllardan itibaren televizyon hayatımıza girmiş, hane halkı ile buluşmuş ve yaşam tarzımızı belirleyen, algılarımızı yönlendiren, tutum, değer ve davranışlarımızı etkileyen önemli bir güç haline almıştır (Taylan, 2011: 28). Ürettiği film ve diziler ile sosyal gerçekliğin oluşumunda ve kontrol altına alınmasında önemli bir yer edinen televizyon, evlerin doğal bir üyesi haline gelmiş bazen eğlendirerek bazen de haber ve bilgi vererek; eğitime ve toplumsallaştırma işlevlerini yerine getiren, kamuoyu oluşturmada etkin bir güç haline gelmiştir (Özkan, 2013: 1020). Televizyon, günümüzde yerini yerel ve küresel dijital platformlara bırakmaktadır. Aile bireylerinin hep birlikte gerçekleştirdiği bir etkinlik olan TV izleme alışkanlığı, dijital platformlar sebebiyle bireysel bir hal almaktadır. Bu da bireyleri gelen mesajlara karşı daha fazla savunmasız bıraktığı düşünülmektedir.

Filmler, tek bir gösterimden oluşurken, uzun süreli yapımlar olan diziler, yoğunlukla haftalık periyodlarla yayımlanmakta ve bölümler arasında kesintisiz bir öykü anlatımı bulunmaktadır (Kula, 2012: 516). Bu öyküler yan olaylarla beslenir, her bölüm en heyecan verici yerinde sona erdirilerek izleyicide merak duygusu oluşturulur (Kırtepe, 2014: 34). Dizilerin ilerleyen bölümlerinde geçmiş bölümlerin hatırlatılması için flashbackler kullanılır (Kula, 2012: 10). Dijital platformlar, dizilerin gösterime girme sürecini de değiştirmiştir. Artık tüm sezonu bir anda erişime açılabilir. Birey, isterse bir solukta tüm sezonu izleyebilme imkanına kavuşmuştur. Toplum üzerine önemli bir etkiye sahip olan bu yapımlar, bireylerin toplumsallaşma sürecine etki etmekte ve yönlendirici bir güce sahip olmaktadır. Toplumsal yapının günlük rutinlerine, film ve dizi ekibi içerisinde yer alan senaristlerin eklemeler ve çıkarmalar yapılarak gerçeklik üzerinde hikayeler inşa edilmektedir. Bu durum göstergeler ve imgelerin kullanımını arttırmış ve ön plana çıkarmıştır (Diken ve Laustsen, 2010). Gösterge ve imgelerin dizilerdeki oyuncular aracılığıyla sık sık tekrar edilmesi, sundukları yaşam tarzını ilgi çekici hale getirmekte, davranışları izleyicilerin ve toplumun yaşam tarzına örnek olarak ortaya koyabilmektedir (Kırtepe, 2014: 51).

Bireyi etki altına alan ve ona temsiller sunmaya çalışan önemli parametrelerden biri de reklamcılık sektörüdür. Reklamların birçok izleyici için sıkıcı olması ve tercih edilememesi, reklamcıları da film ve dizilerde yer alan karakterlerle iş birliğine itmiştir. Film ve diziler günlük yaşamdan ilham alarak, onu biçimlendirip yeniden sunmakta ve izleyiciye bir takım örnek modeller oluşturmaktadır. Film ve diziler aracılığıyla oluşturulan rol modeller, reklamcıların da yardımıyla bireyin giyiminden, eğlence anlayışına kadar hayatına dair birçok konuda alacağı kararları etkileyebilmektedir (Erol, 2007). Bu etki yoğunlukla izleyici kitlenin, medya yoluyla aralıksız bir şekilde aldığı benzer mesajlar dolayısıyla olmaktadır.

2. Film ve Diziler Aracılığıyla Üretilen Davranış Modelleri

Günün yoğun çalışma temposunda evinde hoşça vakit geçirmek isteyen birey için en önemli seçeneklerden biri film ve diziler olmaktadır. Dijital platformların kullanımındaki artışla her yerden ucuz ve kolay ulaşılabilir hale gelen film ve diziler, hedef kitlesi üzerinde derin etkiler bırakmakta, onlara davranış kalıpları öğretmekte ve yeni yaşam tarzlarını özendirilmektedir (Aladağ, 2012: 48). Film ve dizide oluşturulan karakterlerle dinlenen müzik, kullanılan takılar, araba ve telefon modelleri takipçilerinin be-

genisini almaya çalışmakta ve tüketilmesine yardımcı olabilmektedir (Erjem ve Çağlayandereli, 2006: 17). Çeşitli sosyal medya ortamlarını da etkin kullanan film ve dizilerin artan egemenliği, nüfusumuzun önemli bir kısmını oluşturan gençliği de bu bağlamda daha çok etkilemektedir. Mobil telefonların hızla yaygınlaşması ve kullanım fonksiyonlarının artmasıyla, istenilen medya yapımları mobil halde seyredilebilmekte ve özellikle başrol karakterleri ile olan bağlar bulunduğumuz birçok ortamda bir tuşa dokunmak kadar kolay erişilebilir olabilmektedir.

Film ve dizilerde, hayat verilen karakterler takipçileri tarafından izlendikten sonra, konuşmaları taklit edilmekte, sosyal medyadan gerçek yaşamları takibe alınmakta, oynadıkları dizilerde hayat verdikleri karakterler adına sosyal medya sayfaları açılmakta ve hayranları, onları hayatlarının bir parçası olarak görebilmektedirler (Aladağ, 2012: 41). İzlediği film ve dizilere sürekli maruz kalan izleyici, gerçeklikten koparak, sanal ilişkiler kurmaktadır (Yaylagül, 2016: 76). Çoğunlukla tek taraflı kurulan bu bağda izleyici kimi zaman empati yapar, kimi zaman ise karakterin başına gelen maceralardan yola çıkarak kendisiyle kıyaslamada bulunur, bu durumdan etkilenen birey, en sevdiği karakteri taklit eder (Akıncı ve Çakır, 2017: 213). Onu aile üyelerinden biri veya en yakın arkadaşı olarak görür. Eğer bu karakterleri takip ve taklit etme dürtüsü bir saplantı haline gelirse, bu karakterlere ailesinden ve arkadaşlarından daha fazla önem verebilmektedir.

Genç izleyici kitle, özellikle film ve diziler yoluyla yeni bir hayat tarzının içerisine girmekte ve bu hayat tarzını arzulamaktadırlar. Takip edilen medya yapımlarında sunulan yaşam, giyim, saç şekli, karakterler ve sevilen oyuncuların kullanılması, senaryoların merak uyandırması gibi faktörler film ve dizinin izlenirliğini artırmakta ve özellikle bireyin kimlik oluşumunu etkilemekte ve yönlendirmektedir (Erjem ve Çağlayandereli, 2006: 16). Takipçileri, dizi karakterlerini birer rol model olarak görmekte ve bu karakterleri taklit ederek hayatlarını şekillendirmektedirler. Medya yapımları, ekonomik çevreler ve dolayısıyla da reklam ve halkla ilişkiler şirketleri ile ilişki içerisindedirler (Yaylagül: 2016: 169). Bu yüzden izleyici kitlenin, tüketim yapmaları yönünde harekete geçirmeyi bir hedef olarak görebilmektedirler. Bu tüketim ise rol modeller aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Gerçekleştirilen tüketim bazen bir ürün bazen de bir davranış kalıbı olabilmektedir (Akıncı ve Çakır, 2010: 214).

Teknolojik gelişmelerle birlikte, internet mecrasının da yoğun bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir (Başaran ve Geray, 2005). Film ve diziler de bu mecralardan yararlanmakta ve gerek taşınabilir bilgisayar, İpad ve telefon gibi araçların izleyicilerin mobil haldeyken de bu programları izlemesine olanak sağlamaktadır. Araştırma yukarıda çizilen genel çerçeveye ışığında Türkiye’de yoğun bir izleyici kitlesine sahip olan global bir dijital yayın platformu Netflix’de yayımlanan film ve dizilerde ailenin temsili belirlemeyi hedeflemektedir. Platformun, film ve dizilerde işlediği karakterlerin nasıl bir aile modelini temsil ettikleri makalenin temel çerçevesini oluşturmaktadır. Makalede, izlenen film ve diziler arasında popüler bir yere sahip olan Türk Yapımı Azizler filmi ve Amerikan yapımı Queen’s Gambit dizisi araştırılmıştır.

3. Araştırmanın Tasarımı

3.1. Amaç

Bu çalışmanın amacı, film ve dizilerin toplumsal yapıyı etkilediği varsayımından hareketle, küresel bir dijital yayın platformu olan Netflix’de yayımlanan yapımlarda, aile temsili; ülkemiz geleneksel aile tipinden uzak, kurgusal ve problemli olduğunu ortaya koymaktır. Ayrıca, içerik analizi yöntemi ile ikinci okumaları yapılmış olan bu yapımların, ailelerin gündelik yaşam pratiklerini yansıtmaktan uzak olduklarını tespit etmek hedeflenmiştir.

3.2. Önem

Film ve dizilerin birey ve toplum üzerindeki etkileri üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Yapılan çalışmalarda, film ve dizilerin özellikle gençler üzerinde önemli bir etki bıraktığı gözlemlenmiştir. Bu çalışmalar daha çok suç ve şiddet üzerine yoğunlaşmaktadır (Erjem ve Çağlayandereli, 2006). Benzer çalışmalar halen günümüzde de devam etmektedir. Bu etkilerin toplumun tüm kesimleri üzerinde olduğu belirtilmekle birlikte bu etkiye en açık bireylerin gelişim ve kimlik inşası çağında olan gençler olduğu tespit edil-

mehtir. (Taylan, 2011: 39). Toplum içerisinde serbest vakitleri diğer bireylere göre daha fazla olan gençler hem bu programları daha fazla takip etmekte hem de daha fazla etki altında kalmaktadır (Kırtepe, 2014: 30).

Araştırma, Netflix’de yer alan film ve dizilerde ailenin nasıl temsil edildiğini tespit edilmesi bakımından önem arz etmektedir. Film ve dizilerin pek çok etkisi üzerinde çalışmalar yapılmakla birlikte küresel bir dijital platform olan Netflix üzerine gerçekleştirilecek bir araştırmanın literatüre önemli katkı sağlanması hedeflenmiştir.

3.3. Evren ve Örneklem

Araştırmada araştırmacının, araştırma konusuna en uygun ve çevresinde bulunan birimleri örneklem olarak seçebilmesini sağlayan, olasılığa dayalı olmayan örnekleme türlerinden uygunluk örnekleme seçilmiştir (Yıldırım, 2017: 75). Çalışmanın evreni, global bir dijital yayın platformu olan Netflix’de, yayımlanan dizi ve filmleri kapsamaktadır. Araştırmada örneklem olarak ise bu platformda 15 Ocak 2021 tarihinde, ‘Türkiye’de Bugünün Top 10 Listesi’ başlığı altındaki Türk yapımı olan Azizler filmi ve Amerikan yapımı olan 7 bölümlük mini dizi Queen’s Gambit seçilmiştir. Bu film ve dizinin seçilme nedeni, belirlenen çalışma sürelerinde, ülkemizde en çok izlenen yapımlar kategorilerinde yer almasıdır.

3.4. Yöntem

Bu araştırmada, nitel ve nicel verilerin birlikte kullanıldığı içerik analizi yöntemine başvurulmuş seçilen dizi ve filmlerde temsil edilen ailelerle ilgili çözümlenmeler yapılmıştır. Çalışmanın evreni temsil etmesi ve net veriler elde edilebilmesi için bir yerli film bir de yabancı dizinin örneklem oluşturulmasına çalışılmıştır. Seçilen örneklemlerin, platformda en çok izlenen yapımlar arasında yer almasına dikkat edilmiştir.

3.5. Varsayımlar

1. Film ve diziler toplumsal yapıyı etkilemektedir.
2. Netflix’de yayımlanan Film ve dizilerde aile temsilleri, ülkemizin geleneksel yapıları ile ters düşmektedir.
3. Film ve diziler, ailelerin gündelik yaşamdaki tavır ve davranışlarını temsil etmemektedir.
4. Film ve dizilerde yansıtılan kurgusal hikayeler, gerçek yaşamı yansıtmamaktadır.
5. Film ve dizilerde ailenin temsili problemlidir.

4. Araştırma Bulguları ve Değerlendirmesi

4.1. Azizler Filmi Hakkında

Netflix orijinal filmi olan ve 8 Ocak 2021’de gösterime girmeye başlanan Azizler Filmi’nin başrolünde, 40’lı yaşlarda olan Aziz (Engin Günaydın) karakteri yer almaktadır. Reklam ajansında çalışan Aziz, 4 yıllık sevgilisi Burcu (İrem Sak) ile ayrılmaya karar vermektedir. Filmin başlangıcı da bu ayrılma sahnesi ile başlamaktadır. Alaycı, absürt ve sıra dışı olarak tanımlanan filmde, başrol karakteri Aziz, yaptığı işten sıkılmış ve tekdüze bir yaşamından kurtulmanın yollarını aramaktadır. Filmde bu arayışta başrol karakterinin ve çevresindekilerin başından geçen olaylar işlenmektedir.

4.2. Queen’s Gambit Dizisi Hakkında

Amerikan yapımı 7 bölümlük mini dizi 23 Ekim 2020 tarihinde Netflix platformunda gösterime girmiştir. Roman uyarlaması olan film, bir drama türüdür. Filmin başrol karakteri; trafik kazasında annesini kaybettikten sonra, 9 yaşında yetimhaneye gitmek zorunda kalan Beth Harmon’dır. Beth, yetimhanede kaldığı dönemde, yurdun hademesinden gördüğü satranca merak sarar. Satranç konusunda oldukça yetenekli olduğu keşfedilen Beth’in hayatı bu becerisi sayesinde değişmektedir. Kendisini evlatlık olarak

alan üvey ailesinin yanında bir süre yeni hayatına alışmaya çalışan Beth, başladığı yeni okulda arkadaş edinmekte zorlanmaktadır. Yetimhanede öğrendiği satranç, ona yeni kapılar açacak ve katıldığı, önce yerel ardından ulusal ve uluslararası yarışmalarda önemli dereceler elde ederek ismini dünyaya duyuracaktır.

Dizi ve Film Adı	Queens Gambit	Azizler
Kategori	Mini Dizi	Film
Yapım	ABD	Türkiye
Dil (orjinal)	İngilizce	Türkçe
Yayın Tarihi	23 Ekim 2020	8 Ocak 2021

Tablo 1. Çalışma Kapsamında İncelenen Dizi ve Filme Ait Künye Bilgileri

İncelenen Dizi ve filmin künye bilgilerine bakıldığında, 7 bölümlük ABD yapımı Queens Gambit'in mini dizi kategorisinde, Türk yapımı Azizler filminin ise film kategorisinde olduğu görülmektedir. Queens Gambit'te orijinal dil İngilizce iken Azizler filminde ise Türkçe'dir. Queens Gambit mini dizisi 23 Ekim 2020, Azizler filmi 8 Ocak 2021'de global bir dijital platform olan Netflix'de izleyici ile buluşmuştur.

Dizi Film Adı	Queens Gambit	Azizler
Tür	Drama	Kara mizah
İçerik	Samimi, duygusal	Alaycı, absürt, sıra dışı
Süre	7 bölüm	1 saat 36 dakika
Yetişkinlik Düzeyi	+18	+16
Müzik Kullanımı	var	var

Tablo 2. Çalışma Kapsamında İncelenen Dizi ve Filmin İçerik Bilgileri

Çalışma kapsamında incelenen yapımların içerik bilgilerine göre, Queens Gambit dizisi drama türünde, Azizler filmi ise kara mizah türündedir. Queens Gambit, samimi ve duygusal bir içerik sunarken Azizler'de; alaycı, absürt ve sıra dışı bir içerik yer almaktadır. İçeriklerle ilgili bilgilendirici bir sınıflandırma olan akıllı işaretlere bakıldığında ise Queens Gambit'in +18, Azizler'in +16 olduğu görülmektedir. Her iki yapımda da müzik kullanımı vardır.

Dizi ve Film Adı	Queens Gambit		Azizler		Toplam	
	Sayı (f)	Oran (%)	Sayı (f)	Oran (%)	Sayı (f)	Oran (%)
	32	69.5	14	30.5	46	100

Tablo 3. Aile Konulu Sahne Sayısı

Çalışmaya konu olan dizi ve filmde bulunan toplam sahne sayısı Tablo 3.'e göre 46'dır. Bu sahnelerin yüzde 69.5'ini Queens Gambit dizisi oluştururken yüzde 30.5'inde ise Azizler filmi yer almaktadır. Queens Gambit, 7 bölümlük mini dizi olması nedeniyle Azizler filmine göre daha çok sahneye sahip olduğu görülmektedir.

Dizi ve Film Adı	Queens Gambit		Azizler		Toplam	
	Sayı (f)	Oran (%)	Sayı (f)	Oran (%)	Sayı (f)	Oran (%)
Ölüm	3	6.5	2	4.3	5	10.8
Depresyon	3	6.5	1	2.3	4	8.8
Korku ve Gerilim	4	8.7	3	6.5	7	15.2
Ümit	7	15.2	0	0	7	15.2
Kavga ve Tartışma	2	4.3	6	13.1	8	17.4
Bağımlılık	2	4.3	0	0	2	4.3
Hüzün ve Hayal Kırıklığı	11	24	2	4.3	13	28.3
Toplam	32	69.5	14	65	46	100

Tablo 4. Aile Konulu Sahnelerde Öne Çıkan Temalar

Tablo 4.'e bakıldığında, Queens Gambit dizisinde aile konulu sahnelerde, en çok işlenen temanın hüznün ve hayal kırıklığı (%24) olduğu görülürken, Azizler filminde ise kavga ve tartışma (%13,1) temaları bulunmaktadır. Toplamda da aile konulu sahnelerde, en çok hüznün ve hayal kırıklığı (%28,3) temalarının işlendiği görülmektedir. Bununla birlikte aile konulu sahnelerde yoğun olarak olumsuz temaların varlığı gözlemlenmektedir.

4.2. Azizler Filmi'nde Ailenin Temsili

Filmde, başrol karakteri Aziz'in ablası Rüya (anne), eşi Rıza (baba) ve çocukları Caner (çocuk) ile reklam ajansına youtuber olan kızları Cansu (çocuk) için gelen Necati (baba) ile Füsün (anne) iki ayrı aile temsili olarak yer almaktadır. Bu iki aile tipinin, ele alınış biçimi birbirinden farklılık göstermekle birlikte, iki temsilde de ebeveynlerin çocukları ile kurdukları ilişkiler problemlidir.

Filmde; Rüya (anne), Rıza (baba) ve çocukları Caner (çocuk)'den oluşan ilk aile, başrol karakteri Aziz ile birlikte aynı evde yaşamaktadır. Aile, 5 yaşındaki çocuk karakterini canlandıran Caner'in, etkisi altındadır. Konusu bakımında absürt bir içeriğe sahip olan film, ailelerin çocukları ile kurdukları problemli ilişkiye atıf yapmaktadır. Ebeveynlerine ve dayısına karşı sert ve otoriter bir tavırdaki görünen Caner, adeta aile reisi konumunda filmde temsil edilmektedir. Dayısını ve ebeveynlerini sık sık azarlayan Caner, küçük yaşına rağmen büyük laflar etmektedir. Caner'in bu durumunun problemli olduğunu dile getiren Aziz'e, ablası ve eniştesi tarafından karşı çıkılmaktadır.

Aziz, yeğenininki dengesiz tavırları ve ebeveynlerinin bu duruma duyarsızlığı karşısında bir süre evi terk ederek iş arkadaşlarından Alp'in evinde kalmaya başlamaktadır. Caner'in sergilediği 'büyük adam' tavırları karşısında, çocuklarına toz konduramayan ebeveynleri, garip bir durumun farkına vararak, bir psikiyatriste gitmeye karar vermektedirler. Psikolog ile görüşen Caner, görüşme sonrasında, ilginç bir diyalog ile karşımıza çıkar. Doktor, Caner'e, ailesiyle konuşması gerektiğini ve bu görüşme süresince kendisinin de raflarda duran kitaplarla oyalanmasını söyler. Ancak Caner, kitap devrinin kapandığını belirterek tablet istemektedir. Bu diyalog, ailelerin çocuklarını ihmal ederek, onların dijital ortamlara yoğun maruz kalmalarına sebep olmalarından dolayı eleştirel bir gönderme olarak yer almaktadır. Nitekim Doktor, Caner'in ailesi ile yaptığı birebir görüşmede, çocuklarının aşırı popüler kültüre maruz kalmasından dolayı 'denyo' hastalığına yakalandığını söylemektedir. Ergenlik çağına ortaya çıkan hastalığı, bu yaşlarda nadiren gördüğünü de sözlerine eklemektedir. Yersiz şive ve sahte bilgelik gibi septomların olduğu söylenen ve film için uydurulan hastalıkla, Caner'in 'denyonun önde gideni' durumu-na düştüğü belirtilmektedir.

Filmde temsil edilen diğer aile ise reklam ajansına youtuber olan kızları Cansu (çocuk) için gelen Necati (baba) ile Füsün (anne)'dur. Aile, kızları Cansu'nun izlenme oranlarının düşmesi nedeniyle reklam ajansından destek almaya gelmektedir. Kızlarının, kendilerinden habersiz kavgaya videolarını çektiğini ve bunu paylaştığını, başta ebeveynleri olarak buna karşı çıktıklarını, ancak bu durum maddi gelire dönünce, kızlarına destek vermeye başladıklarını söylemektedirler. Ebeveynler, bu durumu ajans yetkililerine açıklarken yine gergin bir şekilde konuşarak birbirleriyle kavgaya etmeye başlamaktadır. Kamera Cansu'yu yakın çeker ve orada hüznü ve ağlamaklı durumu yansıtılmaktadır. Sahnede, Ebeveynlerin açgözlülükleri ve çocuklarının mutsuz durumu aktarılmaktadır.

Görüldüğü gibi filmde temsil edilen iki aile de problemli şekilde yansıtılmaktadır. Çalışmamızın da konusu olan, medyanın zararlı içeriklerinin aileler üzerindeki etkisini işleyen film, çalışmamızın da varsayımlarını doğruladığı söylenebilir.

4.4. Queen's Gambit Dizisi'nde Ailenin Temsili

Dizide, başrol oyuncusu Beth'in öz ve üvey ailesi olmak üzere iki aile tipi betimlenmektedir. Beth, yetimhaneye verilmeden önce annesi Alice ile birlikte yaşamaktadır. Bu ilk aile temsili Beth'in yasak bir ilişkiden dünyaya geldiği anlaşılmaktadır. Beth'in babası başka bir kadınla evlidir. Beth'in annesi bu durumdan dolayı psikolojik bir gerilim içerisindedir. Bu yüzden kızı Beth ile birlikte önce babasının yanına giderek kızı ile ilgili görüşmek istemektedir. Başka biri ile evli olan baba, bu görüşmeyi reddeder-ek, anne Alice'in kendisinden uzaklaşmasını istemektedir. Yaşadıklarını hazmedemeyen Alice, kızı Beth'i de arabasına alarak intihar girişiminde bulunmaktadır. Kazada, Beth sağ çıkar ancak annesi hayatını kaybetmektedir. Beth, öksüz ve yetim duruma düştüğünden 8 yaşında yetimhaneye verilmektedir. İkinci ailesi ile buluşuncaya kadar bir süre burada yaşamaktadır.

Filmde temsil edilen ikinci aile, çocuk sahibi olamayan Allston Wheatley (baba) ve Alma Wheatley (anne)'dir. Yetimhaneye evlat edinmeye gelen çift, 15 yaşına girmiş olan Beth'i tercih etmektedirler. Böylelikle filmde ikinci bölümden itibaren ikinci aile tipi temsil edilmeye başlanmaktadır. Allston ve Alma çifti, Beth'i evlerine götürür ve kendisi için ayırdıkları odasına yerleştirirler. Yeni hayatına ayak uydurma-ya çalışan Beth, ailesi tarafından okul eğitimine de başlatılır.

Küçüklüğündeki travma nedeniyle, yetimhanede sessiz ve içine kapanık olarak yetişen Beth, yeni hayatında bu durumu aşamaz ve arkadaşlık kurmakta zorlanır.

Yetimhanede kaldığı sürece, hademeden öğrendiği satranç, Beth için yeni bir uğraş alanı olarak kendini gösterir. Satranç konusunda oldukça başarılı olan Beth'in yeni ailesi de problemleri bir ilişki içerisindedir. Üvey annesi ve babasının kavgalarına, annesinin de alkole olan düşkünlüğüne şahit olan Beth, satrancı bir kaçış ve kurtuluş yolu olarak görmektedir.

Dizinin ilerleyen bölümlerinde baba Allston, iş bahanesiyle evi terk etmekte ve uzun bir süre gelmemektedir. Anne Alma'nın da alkole olan bağımlılığı gittikçe artmaktadır. Yerel turnuvalara katılan Beth ise yetimhanede almaya başladığı sakinleştiricileri tekrar kullanmaya başlamaktadır. Sakinleştirici bağımlısı bir kız ve alkol bağımlısı bir üvey annenin başından geçenlerin uzun süre anlatıldığı dizide gösterilen diğer karakterlerin ise aileleri hakkında hiçbir bilgi yer almamaktadır.

Araştırma bulgularına bakıldığında (Tablo 4.'e göre) Queens Gambit dizisinde en çok işlenen temanın hüznün ve hayal kırıklığı, Azizler filminde ise kavga ve tartışmanın olduğu sonucuna varılmıştır. Toplamda da aile konulu sahnelerde, olumsuz temaların oldukça yoğun bir şekilde işlendiği gözlemlenmiştir.

Sonuç

Toplumun yapı taşı olarak görülen ailenin oluşumu, içinde bulunduğu çevrenin gelenek, örf, adet vb. birçok pratiği ile şekillenmektedir. Uzun tarihsel süreçlerden geçen ailenin dönüşümü, dolaylı yoldan içinde bulunduğu toplumun dönüşümünü de tetiklemektedir. Haberleşme ağlarının bugünkü gibi yaygınlaşmadığı dönemlerde, ailelerdeki değişimler on yıllar veya yüz yıllar almaktaydı. Ancak McLuhan'ın haberini verdiği küresel köyde değişimler eskisinden çok daha kısa bir şekilde gerçekleşmektedir. Bu değişimin lokomotifi ise medyadır. Medya içeriklerine maruz kalan bireyler, kurgulanmış içerikler karşısında adeta büyülenmekte ve sunulan yaşam tarzını arzulamaktadır. Bireyin üzerindeki bu etkilerin en bariz olarak görüldüğü yapımlar ise film ve dizilerdir.

Çocukluk dönemlerinde başlayan toplumsallaşma, çevredeki davranış biçimleri taklit edilerek öğrenilmektedir. Bu öğretinin ilk başladığı yer olan aile, en önemli işlevlerinden biri olan toplumsallaşma ile mevcut toplumsal ilişkilerin yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. Arkadaş ve okul çevresi ile devam eden bu toplumsallaşma süreci iş çevresi ile de başka bir boyut kazanır. Kitle iletişim araçlarının hayatımızda önemli bir yer kaplaması ile toplumsal aşamalarda da kendine önemli bir konum elde etmiştir.

Çalışmada, Netflix platformunda 15 Ocak 2021 tarihinde, 'Türkiye'de Bugünün Top 10 Listesi' başlığı altındaki Türk yapımı olan Azizler filmi ve Amerikan yapımı 7 bölümlük mini dizi olan Queen's Gambit incelenmiştir. Daha çok izleyiciye ulaşmaları nedeniyle top 10 listesi içerisinden seçilen bu yapımlardan elde edilen bulgulara bakıldığında, özellikle başrol karakterlerinin geleneksel aile tiplerinden uzakta olduğu görülmektedir.

İncelenen Azizler Filmi ve Queens Gambit Dizisine bakıldığında, aile temsillerinin oldukça sınırlı ve sorunlu olduğu görülmektedir. Daha çok birey ve bireyselleşmenin işlendiği bu yapımlarda, karakterler ailelerinden bağımsız, özgür birer karar alıcılar olarak gösterilmektedir. Son dönemin popüler platformlarından olan Netflix'in film ve dizilerinde, ailenin temsilini konu alan bu çalışmada, aile temsillerinin problemleri olduğu saptanmıştır. Ayrıca, çalışmada, Netflix film ve dizilerinde temsil edilen aile tiplerinin kurgusal, gerçek hayat pratiklerinden uzak ve geleneksel aile tipini yansıtmadığı sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- Akıncı, S. ve Çakır, V. (2017, Kasım) Para-sosyal ilişki perspektifinden ürün yerleştirme etkililiği. İNİF E-Dergi, 2. s.210-225.
- Akova, S. (2020). Kültürlerarası İletişim Bağlamında Ötekileştirme Olgusunun Dijital Taşıyıcılığına Dair Netflix Dijital Televizyonu Üzerinden Bir Bakış: 13 Commandments (13 Emir) Dizisi Üzerinden Göstergebilimsel Analizi. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*. 15(26): 4479-4516.
- Aladağ, İ. (2012). Televizyon Dizilerinin Kültürel Yozlaşma Açısından İncelenmesi (Firat Üniversitesi Öğrencileri Üzerine Bir Alan Araştırması) (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi). Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başaran, F. ve Geray, H. (2005). İletişim Ağlarının Ekonomisi. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Crowley, D. ve Heyer P. (2014). İletişim Tarihi. Ankara: Berkay Siyasal Kitabevi.
- Çaycı, B. (2021). Aşırı İzlemeyle Değişen Dizi İzleme Biçimlerinin İzleyiciler Üzerindeki Etkileri. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, 11 (2), 403-423.
- Diken, B. ve Laustsen, C. B. (2010). Filmlerle Sosyoloji. İstanbul: Metris Yayınları
- Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2010). Öteki Kuram. Ankara: Erk Yayınevi
- Erjem, Y. ve Çağlayandereli, M. (2006). Televizyon ve Gençlik: Yerli Dizilerin Gençlerin Model Alma Davranışı Üzerindeki Etkisi. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 30, s.15-30.
- Erol, Gülbuğ. (2007). Medya Üzerine Çalışmalar. İstanbul: Beta.
- Giddens, A. (2012). Sosyoloji. İstanbul: Kırmızı.
- Kırtepe, S. (2014). Televizyon Dizilerinin Toplum Üzerindeki Etkileri Sosyo-Kültürel Bir Çözümleme Erzurum Örneği (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi SBE Felsefe ve Din ABD.
- Kula, N. (2012). TV Dizileri Yoluyla Yeniden Üretilen Tüketim Kültürü, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi, s.507-530
- Macbride, S. (1993). Bir Çok Ses Tek Bir Dünya. İstanbul: Unesco
- Mutlu, E. (2017). İletişim Sözlüğü. Ankara: Ütopya.
- Orhan, S. ve Taştan, N. (Mart, 2019). Parasosyal İlişki Kurma Nedeni ve Nasılı: Psikolojik Sağlamlık ve Yaşam Doymu Açısından Bir İnceleme. *Pesa Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5. s.11-20.
- Özkan, R. (2013). Televizyon Dizilerinin Üniversite Öğrencileri Üzerindeki Etkilerinin Belirlenmesi (Niğde Üniversitesi Örneği) (s. 1012-1029) içinde. Ankara: Güz
- Postman, N. (2016). Televizyon Öldüren Eğlence Gösteri Çağında Kamusal Söylem. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sarı, Ü. ve Türker, H. (2021). Dijital platform kullanıcılarının izleme alışkanlıklarına yönelik bir araştırma: Netflix örneği. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21(1), 59-80.
- Taylan, H. H. (2011). Televizyon Programlarındaki Şiddetin Yetiştirme Etkisi: Konya Lise Öğrencileri üzerine bir araştırma (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi SBE Sosyoloji ABD.
- Tekinalp, Ş. ve Uzun, R. (2013). İletişim Araştırmaları ve Kuramları, İstanbul: Beta
- Yaylagül, L. (2016). Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, B. (2015). İletişim Araştırmalarında Yöntemler Uygulama ve Örneklerle. Konya: Literatürk.
- Tekinalp, Ş. ve Uzun, R. (2013). İletişim Araştırmaları ve Kuramları, İstanbul: Beta
- Yaylagül, L. (2016). Kitle İletişim Kuramları Egemen ve Eleştirel Yaklaşımlar. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Yıldırım, B. (2015). İletişim Araştırmalarında Yöntemler Uygulama ve Örneklerle. Konya: Literatürk.

Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980)

Türkiye’de Reklamların ve Reklamcılık Anlayışının Filmlere Yansıması (1970-1980)

Dr. Menderes Akdağ¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 18.04.2021 | Kabul Tarihi: 06.06.2021

Abstract

The origins of advertising in Turkey deductible until the late Ottoman period. Dominantly, the advertising medium of this period is the press. During the Republic period, the press continues to be effective as an advertising tool for a long time. In the future, radio and cinema emerge as an advertising tool. Television comes into play in the 1970s. 1970' is a very interesting process in Turkey in terms of advertising. This is a period when multiple advertising tools were used. The same period is a period in which the migration from the village to the city increases. Rate of anarchy, political violence and political instability goes up in the period. It is even claimed by some that the state authority was lost during this period. All of these also affect advertising. It is seen that the consumer is misled and sometimes victimized. There is a lack of control in advertising. Movies have traces of the time they were shot. Therefore, cinema can act as an intermediary to understand the past. In this respect, it is possible to see the traces of advertising in films between 1970-1980, in Turkey. Our study aim to reinterpret the transformation of the advertising in Turkey with a different perspective in this regard and intends to based on different sources. As a method, some films shot during that period were watched. The findings we obtained here were compared with the information we obtained as a result of our newspaper scanning and other readings. As a result, it was determined that Turkish advertising was reflected in the films of the period when it used very different tools in the 1970s. Besides, the political atmosphere of the period must have affected advertising. On the other hand, looking at the advertising of that day from today, it is understood as a result of our study that the said advertising had some ethical problems. As a result of the field survey, we could not find a research example similar to our study. This reveals the importance of our study.

Anahtar Sözcükler: Reklam, Reklamcılık, Sinema, Türk Sineması, Film

Özet

Türkiye’de reklamcılığın kökenleri Osmanlı’nın son dönemine kadar indirilebilir. Bu dönemin reklam aracı daha çok basındır. Cumhuriyet döneminde de basın bir reklam aracı olarak uzun süre etkisini sürdürür. İlerleyen süreçte radyo ve sinema bir reklam aracı olarak ortaya çıkar. 1970’lerde ise televizyon devreye girer. 1970’ler reklamcılık açısından Türkiye’de oldukça ilginç bir süreçtir. Bu, çoklu reklam araçlarının kullanıldığı bir dönemdir. Aynı dönem köyden kente göçün arttığı bir zaman dilimidir. Anarşi, siyasi şiddet ve istikrarsızlıklar dönemidir. Kimilerince bu dönemde devlet otoritesinin kaybolduğu dahi iddia edilmektedir. Bütün bunlar reklamcılığı da etkiler. Tüketicinin yanıltıldığı, kimi zaman mağdur edildiği görülür. Reklamcılıkta kontrolsüzlük söz konusudur. Filmler, çekildiği dönemlerden izler taşır. Bu nedenle geçmişi anlama adına sinema aracılık yapabilir. Bu açıdan bakıldığında 1970-1980 arasında Türkiye reklamcılığının izlerini filmlerde görmek mümkündür. Çalışmamız, Türkiye’de reklamcılığın dönüşümünü bu bakımdan farklı bir bakış açısıyla ve farklı kaynaklara dayanarak tekrar yorumlamayı amaçlamaktadır. Yöntem olarak söz konusu dönemde çekilmiş kimi filmler izlenmiştir. Döneme ait gazete taramaları yapılmıştır. Çalışmamız kapsamında dönemle ilgili yazılmış kitap ve makale çalışmaları değerlendirilmiştir. Döneme şahitlik etmiş kimi kişilerin bilgisine başvurulmuştur. Bu çalışmalardan elde ettiğimiz bulgular ve bilgiler birbirleriyle karşılaştırılmıştır. Analizlerimiz ve karşılaştırmalarımız sonucunda 1970’lerde Türk reklamcılığının çok farklı araçlar kullandığı ve bunun dönem filmlerine yansıdığı tespit edilmiştir. Bunun yanında dönemin siyasi atmosferi reklamcılığı etkilemiş olmalıdır. Öbür yandan o günkü reklamcılığa bugünden bakıldığında söz konusu reklamcılığın bir takım etik sorunlar yaşadığı çalışmamızın sonucu olarak anlaşılmıştır. Alan taraması sonucu çalışmamıza benzer daha çok araştırma yapılması ihtiyacı olduğu anlaşılmıştır.

Keywords: Advertising, Cinema, Turkish Cinema, Film.

¹ Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, menderes.akdag@adu.edu.tr ORCID: 0000-0002-9301-684X

Introduction

When we look at the electronic dictionary of the Turkish Language Institution (TDK), the word advertisement means: "Advertisement is any way try to introduce something to the public, to make people like it, increase its market. Everything used for this purpose is text, picture, film, etc." (TDK, 2021). Advertising emerges as a result of the increase in supply after the Industrial Revolution, as a result of the need to find a market for the supply in question. Advertisements aim to introduce a product to the masses. For this, face-to-face communication method can be used. However, applying this method alone in mass communication is not enough. Therefore, advertising activities are done through a medium. Posters, signs, press, radio, cinema, television, internet are advertising tools. Previously, advertising proceeds on a simpler basis. Advertising then becomes an industry run by professionals. Advertising agencies focused only on advertising and promotion activities are established. These agencies design and plan advertisements, advertising activities. Today, television and internet are not the areas where advertisements are designed, but the channels where advertisements are broadcast (Şener & Gülmez, 2016).

Advertising activities are mostly done with commercial concerns. The main purpose of these activities is to increase the sales of the products quickly. Public relations, on the other hand, is the effort of brands and companies to make their perceptions more positive in the eyes of the masses, with different fields of activity and social responsibility projects. There are three important pillars of advertising today. The first of these is those that produce goods or services. The other is advertising agencies that plan and design advertising activities. The last of these is media tools such as TV, internet and cinema that broadcast advertisements. Companies that produce goods or services pay a certain fee to advertising agencies and media organizations that mediate the publication and broadcasting of advertisements. Today, it is seen that the advertising industry has reached a serious monetary and economic size (Arslan & Çetin, 2016).

Advertising activities should be supervised in order not to mislead the consumer, to prevent defective goods and services, and discrimination and abuse. In order to minimize the tax losses of the state in hidden advertising activities, it is important to supervise the advertising activities. It is also necessary to prevent unfair competition, eliminate the risk of provocation, and prevent the erosion of common values. While all these are being done, the freedom of enterprise should not be hindered. Looking at advertising on this basis, period of between 1970-1980 in Turkey is interesting. (Akdağ, Political Perception and Propaganda in All Its Aspects, 2018).

1. 1970-1980 Arası Türkiye'de Reklamcılığın Filmlere Yansıması

The first mass advertising medium is the newspaper. After the newspaper, it can be said that it is the radio. Newspapers remain local for a long time because of the undeveloped roads. The effectiveness of the radio should be mentioned here (Güllülü, 1981, p. 2). First of all, newspaper and signage advertising begins in Turkey. Then the radio ads come into play. After 1950, it is seen that cinema is used for political advertising. It is known that commercial advertisements entered the films in the mid-1960s. With the start of television broadcasting in the 1970s, multiple advertising methods and tools come into play. While radio, cinema and television are used as advertising mediums, totem advertising are placed on the roadsides and large signage advertisements in the squares. It is filled with advertisements on buses, on benches, everywhere. Visibility is essential in advertising. Every visible place becomes a place of advertisement. In Turkey, where traffic control with lights is not widespread, the police used to enter a bin-like place in the middle of the intersection and direct the traffic. Even these areas become the subject of advertising. Advertising strategies of brands in the form of space dressing also emerged in this period. In addition, the classical advertising methods such as broadcasting from the municipal loudspeaker and the vehicles equipped with posters driven around the city, continue (Yılmaz A. , Bir Yudum Sevgi, 1983). For example, movie advertisements are made by placing advertisements in newspapers and by circulating vehicles with posters and loudspeakers in the city. (Akdağ, Film Advertisements in the History of Turkish Cinema: The Example of 1977 Hürriyet Newspaper, 2020).

Akdağ, M. (2021). Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980).
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 1(1), 42-57.



Placing large billboards and advertising umbrellas at the police traffic diversion point and at intersections. (Duru, *Driver Nebahat*, 1970).



Totem advertisements along the road (Duru, *Driver*

Traces of all this can be seen in many films made after 1970. At that time, most of the movies were shot in the streets, squares, countryside, roads, avenues, and neighborhoods (Ökten, *Çöpçüler Kralı*, 1977). Therefore, we can understand some of the street reality of that day by looking at these films. Industrial, closed bottled beverage production becomes widespread. This new consumption habit emerges in a large part of the country. Brand drinks such as Meysu, Fruko, Coco Cola, Pepsi began to be consumed seriously at that time. The production and sale of traditional homemade lemonade, sherbet and soda begins to disappear. Of course, these brands use all kinds of advertising devices to gain market presence. Brands take on the cost of building canopy and awnings of grocery stores. In return, they place their advertisements on these canopy and awnings. They attach sticker-style advertising banners to coffee shops. It is possible to see the traces of the advertisement styles given above, in the movie called *Şoför*, which was shot in 1976 (Aksoy, *Şoför*, 1976). We can see the way of sticking banner advertisements in coffee shops in many films such as *Umudumuz Şaban* (Tibet, *Umudumuz Şaban*, 1979).



One of the advertising methods of the industrial beverage industry in the 1970s



A sticky banner advertisement in *Umudumuz Şaban*



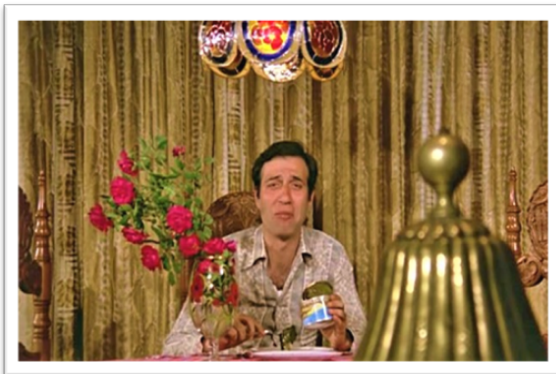
Global beverage entry into coffee shops and beverage advertisements on coffee shop fronts (Duru, *Şoför Nebahat*, 1970).



Gravestone of a professional who produces home-style soda.

2. Advertisers and Types of Advertisements Between 1970-1980

In the 1970s, banking, food, construction, automotive, durable household appliances were the sectors that made the most advertisements (Güllülü, 1981). With the migration from the village to the city, the demand for housing increases in the cities. It is seen that large construction companies were established in this period. Construction of mass housing or estates in which there are hundreds of houses were started (Aksu, 2016). One of the biggest features of the period was the encouragement of apartment life. With urbanization, the consumption of ready-made food increases. The establishment date of TUKAŞ, which works in the field of canned food, is 1962. The effectiveness of such companies increased in the 1970s. Operating in the field of pasteurized canned milk in Turkey, Pınar was founded in 1973. Therefore, it should not be surprising that food advertisements have increased in the same years (Yaşar, 1999). There are several reasons for this: The competition among the companies leads to the acceleration of advertising activities. Looking at the many movies shot between 1970 and 1980, it is possible to see milk sellers in street in movie scene. From this point of view, it is very difficult to change the food habits of societies. Therefore, food companies resort to advertising in order to make room for their products in the society and to change the consumption habits of the society in their favor (Cerit, 2018).



Reflection of canned food advertisement on the movie scene, (Seden, Yüz Numaralı Adam, 1978).



Fabric Advertisement, (Seden, Yüz Numaralı Adam, 1978).

Akdağ, M. (2021). Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980). *Türkiye Film Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 42-57.

One of the first major investments of the Republican era was thread and fabric factories. These factories supply mostly fabrics to the market. For example, in 1946 the Nazilli Factory produced 20,477,000 meters of fabric (Anadolu, 19 Ocak 1948). However, since the majority of the population lives in villages, a ready-made clothing culture does not occur. In cities, clothing is made by tailors. Although the rate of ready-made clothing increases gradually, it shows its effect after 1970. The atmosphere created by cinema, television and the press also has an effect on this. Clothing companies aim to increase the sales of their products through advertising. This period is the years when the tailors, and therefore the fabric culture, also resisted, in which ready-made clothing began to take precedence (Özden, 2016).



Tailor's Tomb, (Telli dede Mezarlığı, 1993).



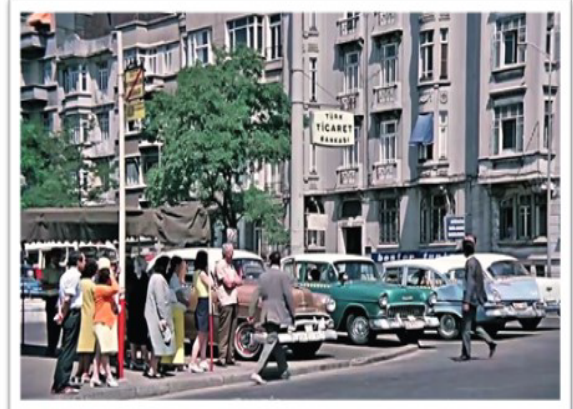
A movie advertisement and the reflection of the dam investments in the movie (Hürriyet, 13 Ekim 1977).

Efforts to bring potable water to the villages accelerated after the 1970s. (Akdağ, Gerçekçi Türk Sinemasındaki Köy Gerçekliğinin Köy Belgeleriyle Karşılaştırılması (1961-1971), 2020). Depending on the completion of dam investments in Turkey, efforts to bring water to agricultural areas with canals increase. Hoses and pipes are needed to transport these waters to agricultural areas. Again, sanitary pipes are required to bring water to houses and villages. On the other hand, with the increase in apartment type residences in cities, the need for both sanitary pipes and waste water pipes increases. This leads to an increase in hose and pipe advertisements (Seden, Yüz Numaralı Adam, 1978).

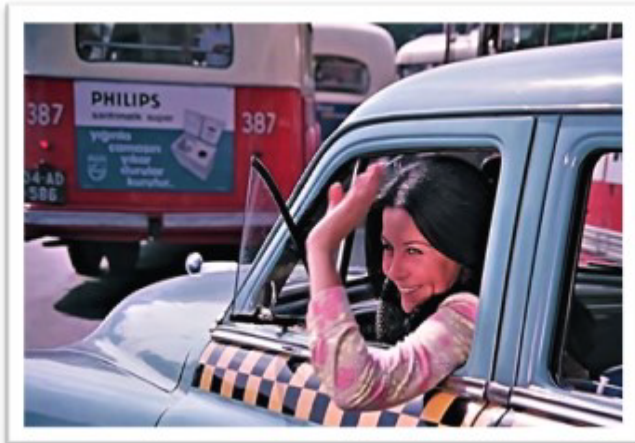
When we look at the films of that period, there are illuminated billboards hung on electricity poles. There are many benches by the road, the park and the sea. Huge sign advertisements or lighted advertisements facing town squares are important. There are totem advertisements on the highways. It is seen that most of them have bank names. Again, banks are the sector that has the most advertisements on radio and television. It is seen that the construction and durable household appliances industry follows similar advertising methods. On the city buses, advertisements from the construction and home realities sector at that time stand out.



Advertisements on the bus of Tekfen Holding operating in the construction sector and its reflection on the film (Duru, Şoför Nebahat, 1970).



Turkish Commercial Bank advertisement on the illuminated billboard hanging on the electricity poles (Duru, Şoför Nebahat, 1970).



Durable household appliance (Philips washing machine) advertisement in the back of the bus (Duru, Şoför Nebahat, 1970).



As a result of the embargo applied to Turkey after 1974 and the World Petroleum Crisis, domestic companies came to the forefront due to the policies that give importance to domestic and national production, and this was reflected in the advertisements on the bus (Diriklik, 1975).



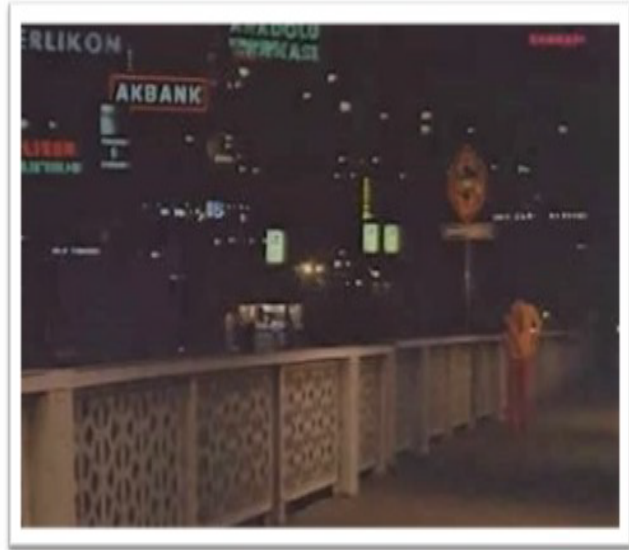
Durable household appliances (refrigerator) advertisement (Seden, Yüz Numaralı Adam, 1978).



Illuminated bank billboard on the electric pole, and beverage signboard advertisement in the background as a place-dressing (Duru, Şoför Nebahat, 1970).



Ads on benches (Duru, Şoför Nebahat, 1970).

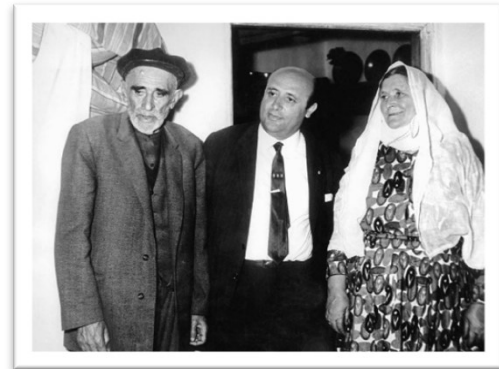


The view from the Galata Bridge of the gigantic lighted board advertisements on the Karaköy ridges (Diriklik, 1975).

In 1971, there were a total of 3,359 televisions registered in Turkey. This number reaches 126,786 in 1972. This number continues to increase. The number of televisions, which was 222,924 in 1973, increased to 378,261 in 1974 (TİK, 1979, s. 298). Despite the increase in the number of televisions in 1974, television is still a difficult tool to have for many families. This situation is also used as a myth in many movies (Eğilmez, Canım Kardeşim, 1973). Even if television begins its broadcasting life, radio, press and cinema keep their power in advertisements industry for a while (Tibet, Sultan , 1978). When we come to 1978, the number of recorded television reaches 2,531,541. Television has an important share in terms of advertising revenue. In this respect, this tool precedes cinema, press, radio and all other tools (İlaslan, 2014).



Illuminated bank billboard on the electric pole, and beverage signboard advertisement in the background as a place-dressing (Duru, Şoför Nebahat, 1970).



Prime Minister Süleyman Demirel with his parents in his hometown Isparta

3. Ethical Issues in Advertisements and Their Reflection on Films

Trust building is especially important for advertisements. For this, advertisers create a trustworthy advertising figure. It is very important to see this person as a sincere, public figure. This is called the representation effect (Akdağ, Tüm Yönleriyle Siyasi Algı ve Propaganda, 2018, s. 498-510). The biggest factor here is the perception of "one of the people" or "one of you". Nicknames in political life between 1970-1980 such as "Karaoğlan, Halkçı Ecevit" created for Ecevit serve this purpose (Akdağ, Bülent Ecevit'in Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Seçilmesi Sürecinde Yürüttüğü İletişim Ve Medya Stratejisi, 2018). Calling of Süleyman Demirel as "Shepherd Sülo" is similar of that fact (Akdağ,

Akdağ, M. (2021). Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980).
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 1(1), 42-57.

Yakın Çalışma Arkadaşlarının İzlenimleriyle Geçmiş Merkez Sağ Liderleriyle Recep Tayyip Erdoğan'ın Siyasi Liderlik Pratiğinin Karşılaştırılması, 2018). At the same time, an attempt is made to create a perception of a person who from public by publishing photographs, images and interviews in media such as the press and TV. Banners are also used to support the said cause.



A scene about how the perception of hero of public is created in the movie named "Yüz Numaralı Adam" (the character of Şaban is introduced to the public with his family in his house via the media channel).



Creation of character (hero) with television (Seden, Yüz Numaralı Adam, 1978).



Scene about how posters are used as a supporting element in creating the perception of hero of public in the movie named Yüz Numaralı Adam. (Seden, Yüz Numaralı Adam, 1978).



Ethical and legal problem in poster sticking, (Seden, Yüz Numaralı Adam, 1978).

Efforts to create a perception of a folk hero are understandable. However, it is known that it is sometimes abused. How an advertising figure in the form of a hero of the public was created with the propaganda technique through representation is the subject of the movie, Yüz Numaralı Adam, which was shot at that time (Seden, Yüz Numaralı Adam, 1978). At the beginning of this film, it is interesting that the representatives of the advertising company and the manufacturer companies discussed the issue of representation in the advertisement. Sometimes advertisers buy trust for good advertising. This is to use movie stars that the public has known and admired from the cinema, in commercials or campaigns. This often costs advertising firms dearly. Because the movie stars in question demand high fees for this. In other words, buying trust is quite expensive. Sometimes this leads to breaches of trust. In the 1970s, when banks turned to advertising with very large budgets, people called bankers emerged who collected money from the market. Banks were giving more confidence with their corporate identities. On the other hand, these people needed more trust building. Banker advertisements are made on television with a staff that can be called a choir of famous movie stars. Many people hand over their money to bankers for consideration as a result of this confidence establishment. But a very short time later, banker crises break out. Many people suffer. In the same period, some films are made about bankers being unreliable (Eğilmez, Banker Bilo, 1980).

The period between 1970 and 1980 is called the period of anarchy or turmoil. If this concept is understood only on the basis of political violence and political instability for the period in question, this will not be correct (Lüleci, 2020). For example, movies are ideologically controlled, but implicit or hidden advertisements in movies are ignored. The eroticism frenzy in the cinema is unstoppable (Kaya, 2014). Illegal organizations, ignoring the principles of respect for private property and protection of public property, randomly write on every high-visibility wall and stick posters everywhere (Başarıık, 2015). It is the subject of some films that citizens try to have someone else clean their walls, which have been polluted by others, by paying for them (Yılmaz A. , Kibar Feyzo, 1978). But legal political parties do the same. Based on a similar understanding, it is possible to see their slogans and posters everywhere (Aydınöğ- lu, 2016). Sometimes, it is seen that companies that do commercial business also act in this regard without hesitation (Konaklı, 2015). Night club culture was common at that time. In luxury night clubs famous singers sang. Advertisements of singers or show groups that will perform in night clubs are made through newspaper. (Hürriyet, 15.02.1977). In addition, their posters are affixed to the walls of property belonging to others in a way that will cause environmental and visual pollution (Diriklik, 1975).



Wall posters of Adnan Şenses, one of the well-known singer of the period, (Diriklik, 1975).



Night Club' advertiments on the newspaper, (Hürriyet, 15.02.1977).

Before 1980, computer software and technology were not common. Therefore, it can be said that there was no computer graphic design. Instead, signages were used made by brushes and paints. In the same years, signage emerged as an important profession and signage advertising began to come to the fore. It is possible to see signage advertisements in city squares and busy places. In addition, highways come into play after 1950. However, for a long time, railways continue to exist. For this reason, many Turkish movies start with footage of Haydarpaşa Station (Refiğ, 1964). From the 1960s onwards, it is possible to see trucks a little more frequently in long-distance transportation. This situation becomes the subject of many movies (Erksan, 1960). In the 1970s, rural-urban migration increased. There is a significant increase in the urban population. The train was cheap. In addition, accidents occur frequently on highways. The train continues to exist because the train is safer. At that time, coal-fired land trains were still in service. This situation was reflected in many films (Yılmaz Güney, 1982). Innumerable examples can be given on this subject (Aksoy, Taşı Toprakları Altın Şehir, 1978). Again, trains maintain their importance for freight transport (Ökten, Sürü, 1979). In Turkish cinema, buses are first seen used for urban transportation (Görec, 1961). However, starting from the 1970s, in some films, it is seen that the movie hero travels between cities by bus (Baytan, 1977). It can be said that this situation is reflection of reality actually in movies. Maybe inspired by the American model. Companies, brands are not late to use the roadsides for their own advertisements. They place large billboards on the sides of highways. Thus, the era of totem advertisements begins very seriously in Turkey. We can see this reality in many movies. (Duru, Driver Nebahat, 1970). It can be said that this situation starts completely uncontrolled and unsupervised at the beginning. The tax loss of the state, the risk of traffic and road safety are just two of the problems that arise.

Akdağ, M. (2021). Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980).
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 1(1), 42-57.

The old İzmir Aydın Highway passes through Karabağlar. According to the news of Yeni Asır newspaper, since the walls of this cemetery remain in a visible place, these walls become places where illegal organizations compete with each other to write slogans. This is considered by some to be disrespectful to the sacred (Yeni Asır, 14 Ağustos 1978). This actually refers to a situation that is generally taken for granted. It is seen that even Eyüp Sultan Tomb and its surroundings, which are very important places for Muslims, were decorated with advertisements before 1980 by some commercial organizations that saw the density here as an opportunity. Even the vicinity of Istanbul Ortaköy (Mecidiye) Mosque is filled with signboard advertisements. City squares become impassable from advertisements. On the other hand, In Taksim Square, there is a complete visual pollution in this respect. Atatürk Statue, one of the first important monuments of the Republic, made in 1928, becomes invisible from the billboards. Turkey will overcome such problems in time.



Bank advertisement on electricity poles even in places considered sacred like Eyüp Sultan, (Duru, Şoför Nebahat, 1970).



Signage advertisements in Ortaköy, Istanbul in 1976, (Aksoy, Şoför, 1976).



Atatürk Monument, lost in the shadow of giant advertisements and billboards in Taksim Square, (Duru, Şoför Nebahat, 1970).

4. The Emergence of Hidden Advertising and Ethical Issue

Here, first of all, it is necessary to explain the concept of implicit and hidden advertising. There are many advertising strategies, types and methods of advertising. One of them is implicit and hidden advertising. It is also possible to define the implicit or hidden advertising type as product placement in media tools. In this type of advertisement, it is important to place a product whose sales are desired to be increased in a series, music clip or movie. Thus, it is ensured that the product in question leaves a mark in the minds. TV and cinema are suitable for advertisements based on product placement due to their structure. It is possible to find a clear example of this in the children's animated movie called "Kral Şakir ve Korsanlar Adası". In the movie, while Kral Şakir and his friends are passing in front of an island with a pirate ship, they see trees that give school bags on the island (they have bags on their branches instead of fruit). These are illustrated bags with the Kral Şakir logo. At the same time, trees that give boots are also striking (Haluk Can Dizdaroğlu, 2019). These are hidden advertisements for bags, shoes and boots produced under the license of Kral Şakir. It is possible to see the hidden advertisement of OPET in (Petrol Company) the clip made for Tarkan's song Dudu (Turagay, 2003).



Tarkan Dudu song music video clip and OPEL.



Products appear in the background in this scene. However, it can be said that the filmmaker did not intend to advertise in hidden. (Seden, Yüz Numaralı Adam, 1978).

5. I. The First Hidden Advertising in Turkish Cinema and the 1970s.

Today, hidden advertisements are strictly controlled by RTÜK (Radio and Television Supervision Board). Thus, tax losses of the state in this area are tried to be prevented. At the same time, it is aimed to minimize the ethical problems that such advertisements may cause. However, it can be thought that this was a more uncontrolled area in the past. In many movies shot before 1980, alcohol, cigarettes, etc. scenes can be seen. Meanwhile, liquor and cigarette brands also stand out. However, it is very difficult to determine whether most of them are intended for product placement or implicit - hidden advertising. However, it can be said that in the movie "Şoför Nebahat Bizde Kabahat", shot in 1965, advertisements were made with the product placement and hidden advertisement technique. It is possible to say this based on the stage and mise-en-scene designs in the flow of the film. As a result of our research, it can be accepted that this film is the first film that made a hidden advertisement (Duru, Şoför Nebahat Bizde Kabahat, 1965).



A Scene Of "Şoför Nebahat Bizde Kabahat"



Şoför Nebahat Bizde Kabahat

Akdağ, M. (2021). Reflections of Advertising and Mentality Of Ads on Films in Turkey (1970-1980).
Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 1(1), 42-57.

In Ancient Rome, where literacy was not common, the signs placed in front of buildings showed which profession was practiced there. A gilded hand figure holding a hammer showed the money changer. The figure of the child who was beaten with a whip stated that it was a school (Yılmaz A. E., 1973, s. 21-24). It would not be right to think of them only as symbols. The symbol of the child beaten with a whip is also a reflection of the harsh education mentality of that day. Many filmmakers in Turkey have tried to reflect the current audience more in their films, rather than to raise the situation of the society in a positive way. This meant that their films were watched by more people and earned more money. There was complete agitation. The films may have reflected the general understanding of that day. This situation legitimized and reinforced the current understanding. Representation effect is provided in the advertisement. It is known that death rates in traffic accidents were very high in those years in Turkey. This situation should be the result of a dominant understanding as well as the result of technical problems in highways. It can be said that the films were not audited in terms of implicit advertising at that time. Moreover, alcohol is advertised implicitly in the film. In movie "Şoför Nebahat Bizde Kabahat" a liquor brand is promoted through drivers. In this sense, a direct link is established between drinking and driving. It can be thought that such situations not only change the perception of the driver in the society but also partially affect the driver's behavior. At the same time, it can be assumed that there is a close relationship between advertising indicators and society.



Şoför Nebahat Bizde Kabahat



Şoför Nebahat Bizde Kabahat



Şoför Nebahat Bizde Kabahat (Duru, Şoför Nebahat Bizde Kabahat, 1965).

During the 1970s, it is seen that many films were advertised implicitly. As it is understood from the movies we watched, these advertisements mostly focus on alcohol, cigarettes and cars (Gören, 1976). Of course, it can be thought that many products that go into the background of the movie leave a mark on the mind. When we look at the frames of the directors in the films, it can be understood that many product advertisements that remain in the background are deliberate. However, it is difficult to predict for what purpose some directors do this in their films. Did the directors do this to reflect the reality of that day in their films? It is not known whether they have an advertising purpose while doing this (Ökten & Gören, Almanya Acı Vatan, 1979). However, Yılmaz Güney makes many important brands visible in many of his films. Here it can be assumed that he is making a critique of capitalism. However, even if this is Güney's aim, there is no clear study on the effects of brand visibility in his films on society (Olgaç, 1975). In many movies, night clubs advertisements were made openly (Aksoy, Şoför, 1976). There are many examples of films related to this (Yılmaz A. , Kara Gözlüm, 1970). It is possible to come across these night clubs advertisements in newspapers frequently (Hürriyet, 15.02.1977). Many movies have a drinking table mise-en-scène. Or an upper-class man pours whiskey into his glass. While all this is staged in movies, the drink itself and the brand of liquor are advertised. Beyond all these, alcohol and cigarette smuggling seen in Turkey between 1970-1980 is the subject of many movies (Aksoy, Taşı Toprağı Altın Şehir, 1978). There are countless examples related to this (Aksoy, İstanbul 79, 1979). The struggle of the state and families regarding the problem in question is reflected in the movies (Seden, Meryem ve Oğulları, 1977). However, even in these films, liquor and cigarette brands are made visible regardless of the purpose (Gülgen, 1979). All of this must have consequences in society. For example, the connection between alcohol and drivers in movies must be related to the increasing traffic accidents in those days. In fact, what has been described above is the result of the intricate relationships established between politics, business, cinema, advertising and power (Lüleci, 2020).



A room mise en scene in the movie, (Ökten & Gören, Almanya Acı Vatan, 1979).



Reflection of Billboard advertisements on the film (Ökten & Gören, Almanya Acı Vatan, 1979).



Liquor brand, (Gülgen, 1979).



Reflection of traffic accidents on tombstone (Asri Mezarlık, 1969)

Conclusion

Between 1970 and 1980 is a period of political instability in Turkey. During this period, 11 governments were formed. A military memorandum is given at the beginning of the period and the period ends with the September 12, 1980 Military Coup. Political violence rises during the period. Street incidents increase. General elections are held twice and once a midterm election. However, the result does not change. In case of the world oil crisis, the embargo imposed on Turkey as a result of Turkey's intervention in Cyprus, Turkish economy deteriorates. There is high inflation. There are claims that the state authority weakened during the period. This period is a very interesting period in terms of advertising too. Advertising activities accelerated between 1970-1980. The advertising sector reaches a serious economic size. Advertising tools are diversified. The strengthening of the Istanbul bourgeoisie and the migration from the village to the city were effective in all these. Advertising activities between 1970-1980 reflect the characteristics of the period. It has emerged as a result of our study that this sector is unsupervised and uncontrolled. This situation also includes some legal and ethical problems. It is possible to see the reflections of these problems in the most important media tool of the period, cinema. Our study presents a different perspective on the history of Turkish advertising on the basis of films. Movies can be used as a tool to understand the past and society. Of course, our study is original, but it can be said that more research is needed in this area. Our study will open the door and be a source for this type of research.

Bibliography

- Anadolu. (19 Ocak 1948).
- Akdağ, M. (2018). Bülent Ecevit'in Cumhuriyet Halk Partisi Genel Başkanı Seçilmesi Sürecinde Yürüttüğü İletişim Ve Medya Stratejisi. B. Eryılmaz, K. Özlü, Y. Keskin, & C. Yüce Türk içinde, *Sosyal Bilimlerde Güncel Akademik Çalışmalar* (s. 133-146). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Akdağ, M. (2018). Tüm Yönleriyle Siyasi Algı ve Propaganda. Aydın: Başkar.
- Akdağ, M. (2018). Yakın Çalışma Arkadaşlarının İzlenimleriyle Geçmiş Merkez Sağ Liderleriyle Recep Tayyip Erdoğan'ın Siyasi Liderlik Pratiğinin Karşılaştırılması. PICS (s. 249-274). Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi.
- Akdağ, M. (2020). Gerçekçi Türk Sinemasındaki Köy Gerçekliğinin Köy Belgeleriyle Karşılaştırılması (1961-1971). *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 638-670.
- Akdağ, M. (2020). Türk Sinema Tarihinde Film Reklamları: 1977 Yılı Hürriyet Gazetesi Örneği. M. Ö. Seçim içinde, *İletişimciler Diyor Ki* (s. 205-226). Konya: Literatürk.
- Aksoy, O. (Yöneten). (1976). Şoför [Sinema Filmi].
- Aksoy, O. (Yöneten). (1976). Şoför [Sinema Filmi].
- Aksoy, O. (Yöneten). (1978). Taşı Toprağı Altın Şehir [Sinema Filmi].
- Aksoy, O. (Yöneten). (1978). Taşı Toprağı Altın Şehir [Sinema Filmi].
- Aksoy, O. (Yöneten). (1979). İstanbul 79 [Sinema Filmi].
- Aksu, H. (2016, 12 03). Türkiye'de Toplu Konut. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)
- Arslan, H., & Çetin, F. (2016). Yeni Asya (Rusya - Uzakdoğu) Reklam Anlayışları ve Ekoller. M. Ö. Seçim, & D. İ. Çallı içinde, *Reklam Diyor ki* (s. 33-56). Konya: Literatürk.
- Asri Mezarlık. (1969). İzmir - Selçuk.
- Asri Mezarlık. (1983). İzmir - Selçuk.
- Aydinoğlu, M. (2016, 02 28). 1980 Öncesi Türkiye. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)
- Başarı, H. (2015, 11 21). 1980 Öncesi Türkiye. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)
- Baytan, N. (Yöneten). (1977). Sakar Şakir [Sinema Filmi].
- Cerit, E. (2018, 01 20). Sokak Sütçülüğü Nasıl Bitti. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)
- Diriklik, S. (Yöneten). (1975). Gençlik Köprüsü [Sinema Filmi].
- Duru, S. (Yöneten). (1965). Şoför Nebahat Bizde Kabehat [Sinema Filmi].
- Duru, S. (Yöneten). (1970). Şoför Nebahat [Sinema Filmi].
- Eğilmez, E. (Yöneten). (1973). Canım Kardeşim [Sinema Filmi].
- Eğilmez, E. (Yöneten). (1980). Banker Bilo [Sinema Filmi].
- Erksan, M. (Yöneten). (1960). Gecelerin Ötesi [Sinema Filmi].
- Göreç, E. (Yöneten). (1961). Otobüs Yolcuları [Sinema Filmi].
- Gören, Ş. (Yöneten). (1976). Taksi Şoförü [Sinema Filmi].
- Gülgen, M. (Yöneten). (1979). İnsanları Seveceksin [Sinema Filmi].
- Güllülü, U. (1981). Radyonun Bölge Reklam Aracı Olarak Kullanımına Bir Örnek: Erzurum Radyosu (1973-1978). İşletme Fakültesi Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara, Türkiye: Ankara Üniversitesi.
- Haluk Can Dizdaroğlu, B. T. (Yöneten). (2019). Kral Şakir Korsanlar Diyarı [Sinema Filmi].
- Hürriyet. (13 Ekim 1977).
- Hürriyet. (15.02.1977).
- Hürriyet. (15.02.1977).
- İlaslan, S. (2014). Türkiye'nin Yeniden Yapılanma Sürecinde Televizyon: 12 Mart 1971 Sonrası Dönemde Televizyon Yayıncılığının Kontrolü Ve Yaygınlaştırılması. *Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 32-55.
- Kaya, C. (Yöneten). (2014). Motör: Kopya Kültürü & Popüler Türk Sineması (Remake, Remix, RipOff) [Sinema Filmi].
- Konaklı, A. (2015, 12 06). 1980 Öncesi Türkiye. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)
- Lüleci, Y. (2020). 1970'li Yıllarda Türkiye'de İktidar ve Sinema İlişkisi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 495-528.
- Olgaç, B. (Yöneten). (1975). Bir Gün Mutlaka [Sinema Filmi].
- Ökten, Z. (Yöneten). (1977). Çöpçüler Kralı [Sinema Filmi].
- Ökten, Z. (Yöneten). (1979). Sürü [Sinema Filmi].
- Ökten, Z., & Gören, Ş. (Yönetenler). (1979). Almanya Acı Vatan [Sinema Filmi].
- Özden, K. (2016, 04 03). Eski Meslekler. (M. Akdağ, Röportaj Yapan)
- Refiğ, H. (Yöneten). (1964). Gurbet Kuşları [Sinema Filmi].

- Seden, O. F. (Yöneten). (1977). Meryem ve Oğulları [Sinema Filmi].
- Seden, O. F. (Yöneten). (1978). Yüz Numaralı Adam [Sinema Filmi].
- Şener, G., & Gülmez, E. (2016). Efsane Reklamcılar ve Efsane Reklamları. M. Ö. Seçim, & Ç. D. İçten içinde, Reklam Diyor ki (s. 211-273). Konya: Literatürk.
- TDK. (2021, 04 18). Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Tellidede Mezarlığı. (1993). Efeler, Aydın.
- Tibet, K. (Yöneten). (1978). Sultan [Sinema Filmi].
- Tibet, K. (Yöneten). (1979). Umudumuz Şaban [Sinema Filmi].
- TİK. (1979). Türkiye'de Kayıtlı Televizyon Sayısının Yıllara Dağılımı. Ankara: Türkiye İstatistik Kurumu.
- Turagay, U. (2003). Dudu - Tarkan. İstanbul, Türkiye.
- Yaşar, S. (1999). Başarmak Hem Kolay Hem Zordur. İzmir: Gazete Ege.
- Yeni Asır. (14 Ağustos 1978).
- Yılmaz Güney, Ş. G. (Yöneten). (1982). Yol [Sinema Filmi].
- Yılmaz, A. (Yöneten). (1970). Kara Gözlüm [Sinema Filmi].
- Yılmaz, A. (Yöneten). (1978). Kibar Feyzo [Sinema Filmi].
- Yılmaz, A. (Yöneten). (1983). Bir Yudum Sevgi [Sinema Filmi].
- Yılmaz, A. E. (1973). Reklamcılık Satış Organizasyonu. İstanbul : Yasa Basımevi.

Bilim-Kurgu Sinemasında Şiirsel Bir Deneme: Solaris

A Poetic Essay in Science Fiction Cinema: Solaris

Mehmet Utku Şentürk ¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 20.04.2021 | Kabul Tarihi: 30.05.2021

Özet

Polonyalı bilim kurgu yazarı Stanislaw Lem'in 1961'de yazdığı romandan uyarılma olan "Solaris", Solaris gezegeninin yörüngesindeki bir uzay istasyonunda yaşanan doğaüstü olayların ve insanların hayalleriyle vicdan muhasebeleri üzerine bir bilim-kurgu. Stanislaw Lem, bilim kurgu edebiyatına hâkim olan Amerikan ekolüne karşı farklı bir söylem geliştirerek bilim kurguda "yeni dalga" ya da "sol bilim kurgu" olarak adlandırılan ekolün öncüsü olmuştur. Solaris ise, Stanislaw Lem'in "Magnum Opus" u yani başyapıtıdır. Amerika'nın uzayı fethetme süreci içinde bir anti-tez olarak yazılan Solaris, Sovyetler Birliği'nde olağanüstü bir ilgiyle karşılaşmıştır. Hayatı bir yansıma, bir rüya olarak yakalayıp yeni bir film diliyle aktarabilmeyi başarmış aynı zamanda bir şair, bir felsefeci de olan yönetmen Andrei Tarkovsky işte bu dönemde Lem'in başyapıtı Solaris'i filme çekerek sinemaya da bir başyapıt kazandırmıştır.

Anahtar Sözcükler: Solaris, Andrei Tarkovsky, Stanislaw Lem, Şiirsel Sinema, Film

Abstract

"Solaris", an adaptation of the novel written by the Polish science fiction writer Stanislaw Lem in 1961, is a science-fiction about the supernatural events taking place in a space station orbiting the planet Solaris and the conscience of human dreams. Stanislaw Lem developed a different discourse against the American school, which dominates science fiction literature, and became the pioneer of the school called "new wave" or "left science fiction" in science fiction. Solaris, on the other hand, is Stanislaw Lem's "Magnum Opus", that is, his masterpiece. Written as an anti-thesis during America's conquest of space, Solaris met with extraordinary interest in the Soviet Union. Director Andrei Tarkovsky, who was also a poet and a philosopher at the same time, managed to capture life as a reflection, a dream and convey it in a new film language, at this time, he brought Lem's masterpiece Solaris to a masterpiece by filming it.

Keywords: Solaris, Andrei Tarkovsky, Stanislaw Lem, Poetic Cinema, Movie

Giriş

Andrey Arsenyeviç Tarkovsky, sinema tarihinin önemli yönetmenlerinden biridir. Sergei Paradzhanov'la birlikte Glasnost öncesi kuşağın en iyi yönetmeni olarak kabul edilir. Şiirsel sinemanın önde gelen isimlerindedir.

Tarkovsky uluslararası sinema arenasında, ilk uzun metrajlı yapımı olan Ivanovo detstvo (İvan'ın Çocukluğu, 1962) ile dikkatleri üzerine çekti ve Venedik Film Festivali'nde büyük ödül kazandı. II. Dünya Savaşı yıllarında on iki yaşında bir casusun hikâyesini anlatan bu ödüllü film, ikinci yapımı için otoritelerde büyük bir beklenti oluşturdu.

İkinci filmi Andrei Rublyov (Andrey Rublev, 1969), 1971'e kadar Sovyet yetkililerce yasaklanmış olarak kaldı. Cannes Film Festivali dâhilinde, ödül almaması için kasıtlı olarak festivalin son günü sabah saat 4:00'de gösterilmesine rağmen bir ödül kazanmayı başardı. 1972'de ünlü bilimkurgu yazarı Stanislav Lem'in aynı adlı romanından uyarlanan Solyaris (Solaris), Stanley Kubrick'in 2001: Bir Uzay Des-tanı'na Sovyetlerin cevabı olarak görüldü ancak Tarkovsky bunu hiçbir zaman kabul etmedi. Solaris gezegeninin yörüngesindeki bir uzay istasyonunda yaşanan doğaüstü olayların ve insanların hayalleri ve vicdan muhasebeleri üzerine derin bir gerilim-bilimkurgu filmi olan Solaris, diğer yapıtlarına göre daha rahat bir şekilde seyirciyle buluştu.

1 “İnsanlığı Utanç Kurtaracak!”

Stanislav Lem'in aynı isimli romanından uyarlanan Solaris'in çekirdeğinde, tuhaf olayların yaşandığı ve bu olayların hiçbir rasyonel açıklamasının yapılamadığı bir gezegen olan Solaris vardır. Solaris evreni sislerle örtülü bir gezegendir. Bu gezegen tuhaf bir okyanusla kaplıdır ve bu tekinsiz okyanus düşünebilen, hareket eden, algı yaratabilen, “omnipotent” bir varlıktır. Kendini “keşfe” gelen insanoğluna, onların geçmişinden ve bilinçlerini oluşturan vicdanlarından birer ziyaretçi göndererek onları anlamaya çalışır. Bu dışsal varlık adeta insanı anlamının yolunun onun kalbinden ve vicdanından geçtiğini anlamıştır.



Solaris Film Afışı



Solaris'ten Bir Sahne

Konusu itibarıyla sinemanın varlığını da bize düşündüren film, bir sanrı üzerine kuruludur. Solaris'teki uzay üssüne gizemli olaylara bir açıklama getirmek üzere giden psikolog Kris Kelvin (Donatas Banionis), üsse vardığında kendisi de açıklayamayacağı deneyimler yaşar (Tan, E. 2019).

Kelvin, Solaris'e gidince neredeyse terk edilmiş bir uzay üssüyle karşılaşır. Kimse kendisine kapıyı bile açmaz. Uzay üssünde bulunan Dr. Snaut ve Dr. Sartorius kendisini odalarına almak istemezler, çünkü odalarında Kelvin'e göstermek istemedikleri bir şeyler vardır. Kelvin Snaut'un odasında dev bir beşikte sallanan, suretini göremediği dev bir bebek, Sartorius'un odasında da bir cüce görür.

Bu arada Snaut'tan, üsteki diğer mürettebat, aynı zamanda Kelvin'in de yakın arkadaşı olan Gabarian'ın intihar ettiğini öğrenir. Üssün koridorlarında gördüğü ergen bir genç kıızı takip ederek Gabarian'ın cesedinin saklandığı soğuk hava deposuna ulaşır. Gabarian'ın odasını bulur, Gabarian intihar etmeden önce kendisi için bir video kaydetmiştir. Gabarian'ın videosunda da o mavi elbiseli ergen kıızı görür. (Arıcan, 2020) Bir sanrı evrenine hazırlayan bu uyarı sonrasında Kelvin, bir uykuya dalar ve uyandıktan sonra aslında ölmüş olan karısı Hari'yi (Natalya Bondarchuk) görür (Tan, 2019).

Snaut'un odasında gördüğü dev bebek, Sartorius'un yanında gördüğü cüce, mavi elbiseli ergen kıızı ve Hari aslında hiçbirinin bu uzay üssünde olmaması gerekir, hepsi büyük bir beyin olan ve bir okyanustan oluşan Solaris gezegeni tarafından gönderilmiş konuklardır. Solaris gezegenindeki okyanus, ekibin okyanusu anlamaya çalışmasına karşılık olarak, okyanus da onların içinden vicdanlarında onarılmaz yaralar açan konuklar gönderir ve kendileriyle hesaplaşmalarını sağlar. Kelvin de eski karısıyla ayrıldıkları noktada ona intihar etmeden geri dönmediği için büyük pişmanlık yaşamaktadır. Tekrar uyuyup uyandığında, Hari'yi tekrar karşısında bulur. Onu yalnız bırakıp, Snaut'la görüşmeye gidecektir ancak Hari arkasından kapıyı parçalayarak ve kendisi de oldukça ağır yaralanarak çıkar. Ama bir-iki dakika içinde yaraları hemen iyileşir, sonuç olarak bir insan değildir ve Sartorius'un da açıkladığı gibi insan gibi atomlardan değil, nötronlardan oluşmaktadır. Snaut ve Sartorius kendilerine gelen konukları gizlerken, Kelvin, Hari'yi Snaut ve Sartorius'la karısı olarak tanıtır, karısını artık yalnız bırakmayı hiç istememektedir.

Tarkovski'nin bu filmde esas ilgilendiği nokta işte bu vicdan ve insanın kendisiyle hesaplaşması meselesidir. Gabarian'ın dediği "insanlığı utanç kurtaracak!" sözleri de aslında belki de filmin merkezini oluşturur. (Arıcan, 2020).

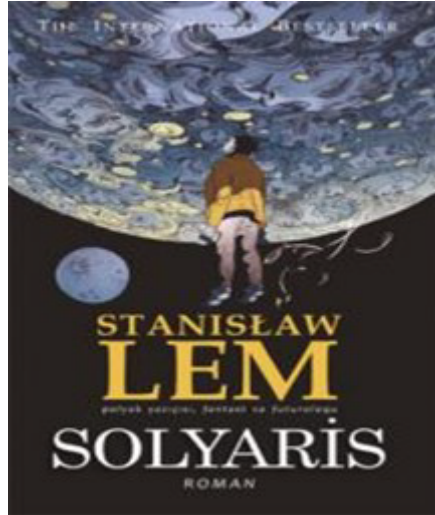
Solaris, sanatsal gerçeklik olarak nitelendirilen kavramın görüldüğü ilk film olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda tüm Tarkovski filmlerinde olduğu gibi şiirsel bir anlatıda göze çarpmaktadır.

2 . Uzayı Fethetmek

"Uzayı fethetmek falan istemiyoruz aslında. Dünyayı durmadan genişletmek istiyoruz. Diğer dünyaları istemiyoruz, bir ayna istiyoruz sadece." Hayal kırıklığına uğramış ve paranoyak Dr. Snaut (Yuri Yarvet) tarafından dile getirilen bu sözler, Andrei Tarkovsky'nin 1972 tarihli başyapıtı Solaris'in varoluşsal krizini ve korkutucu hakikatini basit ama etkili bir şekilde özetlemektedir. Yalnız, yarı yarıya terk edilmiş bir uzay istasyonunda ve en az onun kadar esrarengiz sözde bir gezegende geçen Solaris, insanın narsizmine dair diğer bütün dünya dışında geçen filmlerden daha derinlemesine bir inceleme fırsatı sunmaktadır.

Uzayı fethetme güdüsüyle Isaac Asimov öncülüğündeki Amerikan ekolü bilim kurgu edebiyatına karşı bilim kurguda "yeni dalga" ya da "sol bilim kurgu" olarak adlandırılan ekolün öncülerinden Stanislaw Lem, Solaris ile Amerikan ekolüne karşı bir alternatif bir anti-tez sunmaktadır. Uzayı, evreni fethetmek değil anlamak temel amaçtır.

Tıpkı diğer kitapları gibi Solaris de salt bir bilimkurgudan daha fazlasıdır. Düşünsel bir yapının üstüne kurulmuş kurgusu, kitaptaki her cümlesi ile okuyana hayal gücünün engin sınırsızlığını tanır. İnsanın toplumsal düzen içindeki rolünden ve algısından; dini ve öğretilerle gelmiş kalıplarına kadar her durumu, düşünceyi sorgular. Bunu yaparken ironiyi ve bilimkurgu öğelerini kullanarak, okuyanın felsefi cümleler havuzunda kaybolmamasını sağlar.

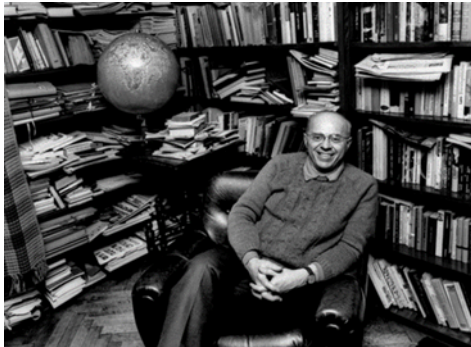


Solaris Roman Kapağı

Solaris'in başlangıç noktası asıl olarak varoluştan başlar. Çünkü bütün soruların kaynağı orasıdır, bütün soruların cevabının orada olması gibi. Lem'in 1961 yılında yayımlanan Solaris'i; dünyadan uzakta bir gezegendir ve bu gezegenin yörüngesindeki bir uzay istasyonunda bilim adamları, Solaris'i anlamak ve insanlığa katkı sağlamak adına türlü deneyler yaparlar. Solaris'i keşif ile ortaya çıkan çeşitli doğaüstü olaylar karşısında, insanın hayal gücü ve vicdan muhasebeleri hem psikolojik hem de felsefi boyutlarda, belli bir grup üzerinden, toplumsal bir çıkarım yapabilecek şekilde kurgulanır (Solakoğlu, A. 2011).

3. Stanislaw Lem Versus Andrei Tarkovsky

Bu dev kitap aynı zamanda üç kez sinemaya uyarlandı. 1968'de bir Sovyet televizyon filmi olarak Boris Nirenburg tarafından çekildi. Sonra 1972'de Andrei Tarkovsky tarafından da bir uyarlaması yapıldı. 2002'deki en yeni uyarlamanın yönetmenlik koltuğuna Steven Soderbergh, yapımcılık koltuğuna ise James Cameron oturdu.



Stanislaw Lem



Andrei Tarkovsky

Lem, bu üç film hakkında da oldukça olumsuz görüşlere sahipti. İlk yapım kitaba sadakat konusunda en önde olsa da, kalitesiz ve oldukça vasat bir film. 1972 yapımı ise bir sinema dâhisi olarak kabul edilen Tarkovski tarafından çekilmişti. Bu üç seçenek arasında, 1972 versiyonunun daha çok bilindiğini söyleyebiliriz. Lakin Lem, filmleri hiç beğenmemişti. Tarkovsky'nin çektiğini bile. Bunun sebebini hakikatli bir eleştiri ile açıklıyor. Ona göre çekilen filmler Solaris gezegeninin dünya-dışı gizemini tasvir etmekte başarısız kalıyordu. Edebiyatın sinemaya karşı olan gücü de aslında burada gösteriyor kendini. Milyon dolarlık setlerde elde edemeyeceğiniz manzarayı, beş bin kelimelik bir hikâyede yaratabilirsiniz, gerisi tahayyüle kalıyor.

Lem, Tarkovsky tarafından çekilen Solaris için şunları söylemişti:

“Bu uyarlama ile alakalı en temel iki eleştirim var. İlk olarak Solaris dünyasını görmek isterdim; lakin yönetmen filmin sinematik anlamda hafifletilmiş bir iş olduğunu söyleyerek bunu reddetti. İkincisi, Tarkovsky’ye tartışmalarımızdan birinde söylediğim gibi, çektiği film Solaris değildi aslında, Suç ve Ceza’ydı. Filmde tüm gördüğümüz şey şu aşağılık Kelvin’in zavallı Hari’yi nasıl intihara sürüklediği ve ardından onun yeniden beliren akla sığmaz görüntüsü ile güçlenen vicdan azabıydı. Hari’nin sonraki defalarda beliren görüntülere dair fenomenizm bana göre Kant’ın ta kendisinden alınmış bir örnekleme idi. Çünkü burada nüfuz edilemeyen öteki olarak “kendinden şey” var. Oysa benim romanımda bunlar tamamen farklı bir biçimde yönetilmişti. Ancak şunu da söylemeliyim ki, ikinci bölümün 20 dakikasını dışında filmi izlemedim; ama yine de senaryoyu gayet iyi biliyordum. Çünkü Rusların yazar için ekstra bir kopya çıkarmak gibi gelenekleri var.” (Sultanzade, Z. 2019).

Tarkovsky’i 1970 yılında yaptığı bir röportajda neden Solaris’i filme aldığını şu sözlerle açıklar: “Her şeye rağmen son noktaya kadar giden bir kahramana ilgi duyuyorum. Çünkü ancak böyle bir insan zafer kazandığını iddia edebilir.”

Yönetmenin 1972 yılında kameraya aldığı bu edebiyat uyarlamasından önce, çektiği uzun metrajlı iki filminden; İvan ve Andrey’de de benzer bir ana karakter çizgisi görürüz. Kendi güvenliklerini hiçe sayarak, her şeyi yapan, ahlaki olarak kendini sorgulayan, kaderleri ve istekleri arasında kalmış bu karakterler, Tarkovsky’nin anlatmak istediği; bireyin kendiyile olan mücadelesini, engel tanımazlığını, hem inanç hem de ahlaki olarak dönüşümlerini simgeler.

Filmde Tolstoy ve Dostoyevski’nin sözlerinden yapılan göndermeler, filmin şiirsel niteliğini güçlendirirken vermek istediği mesajı da ortaya çıkarır. “İnsanın insana ihtiyacı vardır.” Kelvin, filmin sonlarına doğru insanı ve utancını sorgularken; insanın kurtuluşunun utancında olduğunu söyler. Bunda Hari’nin intiharı ve Kelvin’in içine düştüğü boşluk önemli etkenlerdir. Bir amaç için Solaris’e gönderilmiş Kelvin, hiç ummadığı durumlarla bu gezegende karşılaşır ve gemideki diğer bilim adamlarının aksine, Solaris’i yok etmek için çabalamaz, onu anlamaya çalışır çünkü sevdiği kadını geri kazanmak ister.



Solaris’ten Bir Sahne

Lem, kitabın Tarkovsky’nin fikirleri için bir bahane olduğunu söylemiştir. Keza Tarkovsky de Lem’den gerçek bir kozmik yolculuğun olmadığı bir film çekmek için izin istemiş, lakin Lem de bunu kabul etmemiştir. Sonuç olarak, ortak bir hikâye üzerinden farklı fikirleri savunan, benzer ama birbirinin aynası olmamış iki sanat eseri ortaya çıkmıştır (Solakoğlu, A. 2011).

Sonuç

Lem'in romanında Solaris Gezegeni düşünen bir varlıktır. Tüm roman Solaris'i keşfetme ve anlamaya dayalıdır. Hatta öyle ki Solaris bir bilime dönüşür. Bu anlamda kolay kolay hiçbir film romanı aslına sadık bir şekilde uyarlayamaz. Sinema perdesinde Solaris gezegenini bir varlık, bir kişilik olarak yansıtmak mümkün değildir. Sırasıyla Boris Nirenburg, Andrei Tarkovsky ve Steven Soderbergh tarafından sinemaya aktarılan üç uyarlama da tam anlamıyla romana sadık kalmamıştır. Ancak romanın ana temaları arasında yer alan bilime bakış açısında Tarkovsky'nin uyarlamasıyla roman arasında bir benzeşme mevcuttur. Amerikan ekolü bilim kurgu edebiyatında yer alan uzayı fethetme güdüsü aydınlanma sonrası Batı kültüründe yer alan kolonyalist bakış açısının ve günümüz kapitalist sistemi ile ortaya çıkan emperyalizmin bir tezahürüdür. Ancak "yeni dalga" ya da "sol bilim kurgu" olarak adlandırılan ekolün sembol isimlerinden birisi olan Stanislaw Lem'in Solaris romanında aydınlanmanın üstten bakışı, rasyonalizmin bilimsel tutuculuğu altüst edilmektedir.

Roman ve filmin ana kahramanı psikolog Kris Kelvin gezegene gitmiş ve dengeleri bozulmuş bilim insanlarına yardımcı olmak üzere gönderilmiştir. Ve o diğerleri gibi Batının, çıkarımları koşulsuz bilgi, akıl ve mantığa dayalı kararlarıyla şekillenmiş uygarlığının bir temsilcisi olarak oraya gidecektir. Ancak orada, alışkın olduğu bu nesnel bilgiye dayalı pozitivist bilim anlayışına karşın çok daha öznel deneyimlerle sınanacak farklı bir deneyim yolu ile karşılaşılacak, kesin bilgiyle açıklanamayacak, mutlak kanıtlara dayandırılmayacak bambaşka bir "evren" algısıyla karşılaşacaktır. Bu evren, insan merkezli ve insan biçimci altyapı üzerinden şekillenmiş akıl ve bilim algısıyla "rasyonel bir açıklama" ile anlaşılacak denli farklı ve tekinsiz bir dışsal varlık (okyanus imgesiyle sembolleşen omnipotent bir yaratıcı-varlık) ile şekillenmiş ve dışarıdan gelen insan türüne virüs gözüyle bakılan bir alandır.

Kaynakça

- Arıcan, C.(2020). İnsanlığı Utanç Kurtaracak — Solaris (A.Tarkovski) Film Eleştirisi <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/i%CC%87nsan-l%C4%B1%C4%9F%C4%B1-utan%C3%A7-kurtaracak-solaris-a-tarkovski-film-ele%C5%9Ftirisi-c1fd5693bcae> 08.04.2020.
- Bazarslan, S.N. (2011). SOLARİS / Solyaris / 1972 / Andrei Tarkovsky. <http://www.derindusunce.org/2011/01/22/solaris-solyaris-1972-andrei-tarkovsky/> 22.01. 2011
- Bornstein, T. B. (2011). Filmler ve Rüyalar. Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları: İstanbul
- Çakır, U.C. (2018). Bir Tarkovsky Şaheseri: Solaris. <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/bir-tarkovsky-saheseri-solaris/> 24.02.2018
- Ginavito, J. (2009) Şiirsel Sinema - Andrey Tarkovski. Çev. Ebru Kılıç, Agora Kitap: İstanbul.
- Lem, S. (2004) Solaris. Çev. Mehmet Aközer, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Özcan, B. (2016). Tarkovski'ye göre Bilim Kurgu ve Solaris <https://barisozcan.com/tarkovskiye-gore-bilim-kurgu-solaris/> 26.06.2016.
- Solakoğlu, A. (2011). Solaris Dosyası <https://eksisinema.com/solaris-dosyasi/> 30.06.2011.
- Sultanzade, Z. (2019). Stanislaw Lem'in Solaris Filmlerine Dair Görüşleri. <https://www.bilimkurgukulubu.com/sinema/sinema-uzerine/stanislaw-lem-in-solaris-filmlerine-dair-gorusleri/?fbclid=IwAR3JS5vswnd13kShFNyOQ-NcsEGWYMNqYm4aK39UOLJiOd8rfkk83lm0r2o> 28.07.2019
- Tan, E. (2019). Solaris. <https://filmloverss.com/solaris/> 15.06.2019.
- Tarkovsky, A. (1994) Zaman Zaman içinde. Çev. Seda Kervanoğlu, Afa Yayıncılık: İstanbul.
- Zizek, S. (2014) Tarkovski; İçsel Uzamdan Gelen Şey. Çev. Mehmet Oznur, Encore Yayınları: İstanbul.

Sinema Anlatısında Metaforik Anlam Yaratma Çabası

The Effort To Make Metaphoric Meaning In Cinema Narrative

Melek Özkar ¹

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 16.05.2021 | Kabul Tarihi: 05.06.2021

Özet

İnsanlık farkında olsun ya da olmasın pek çok kez bir durum, olay ya da nesneden metafor üretir. Bu metafor ya sahip olunan bilgilere ya da sahip olunan deneyimlere bağlı olarak zihinsel bir işlem sonucu ortaya çıkar ve bir anlatı çerçevesinde insanlığa aktarılır. Anlatı bir çeşit taklittir ve bu taklit sanat yoluyla ifade edilebilir. Her bir sanat türü, taklidi kendi dilinde ortaya koyar. Sanatta taklit kimi zaman diegetik yani öyküleme yoluyla kimi zaman da mimetik yani gösterme yoluyla yansıtılabilir. Sinema da bir sanat türü olarak anlatı kavramı altında ele alınabilir. Sinemada anlatı denildiğinde beş unsur ön plana çıkar; olay örgüsü, neden-sonuç, zaman, mekân ve karakter. Bu anlatı unsurlarının ortaya çıkmasında sinemanın kendi dilini kullanılması önemlidir. Çalışmanın amacı, metafor ve anlatı kavramlarının neler olduğunu açıklığa kavuşturarak, bir filmde metaforik bir anlam oluşturmada anlatı unsurlarının nasıl etkili olduğunu ortaya çıkarmaktır. Çalışmada, anlatı analizi metodolojisi kullanılmıştır. Metodoloji aşamasında yönetmenliğini Ufuk Bayraktar'ın yaptığı Kümes (2015) adlı Türk filmi, metaforik bir anlam içermesi nedeniyle anlatı analizi kapsamında çözümlenmiştir. Analiz sonucunda, her bir anlatı unsurlarının amaca uygun kullanılan metaforik bir anlam ortaya çıkarmada etkili olduğu görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Metafor, Anlam, Anlatı, Sinema, Kümes

Abstract

Humans often produce metaphors from a situation, an event or an object whether or not they are aware of it. This metaphor emerges as a result of a mental process depending on the knowledge or experiences and is transferred to humanity within the framework of a narrative. A narrative is a form of imitation, and this imitation can be expressed through art. Each type of art reveals imitation in its language. Imitation in art can sometimes be reflected diegetically, that is, through narration, and sometimes through mimetics, that is to say, showing. Cinema can be considered under the concept of narrative as an art type. When discussing narrative in cinema, five elements come to the fore; plot, cause, effect, time, space, and character. It is important to use cinema's language in the emergence of these narrative elements. The aim of the study is to clarify the concepts of metaphor and narrative, and also to reveal how narrative elements are effective in creating a symbolic meaning in a film. The narrative analysis methodology was used in the study. During the methodology phase, the Turkish movie Kumes (2015) directed by Ufuk Bayraktar, was analyzed within narrative analysis due to its symbolic meaning. As a result of the analysis, it has been seen that each narrative elements are effective in revealing a metaphorical meaning when they are used appropriately

Keywords: Metaphore, Meaning, Narrative, Cinema, Kümes

Giriş

Anlama ya da anlamlandırma, insanlığın dünyaya gözünü açtığı ilk günden beri içinde olan, onu belli davranışlara yönlendiren bir istek belki de bir güdüdür. Tarih boyunca kimi insan güneşten, kimi insan yere düşen sararmış bir yapraktan kimi de dünyaya yeni gelmiş bebeğin ağlamasından anlamlar çıkarmıştır. Yani yaşama dair her noktada bir anlama ya da anlamlandırma çabası vardır. Bu anlama ve anlamlandırma çabası da kimi durumlarda metafor olarak karşımıza çıkar. İnsan algılarının oluşumunda önemli bir yere sahip olan metaforlar, gündelik yaşamın asıl oluşum kaynakları olarak görülür. Metaforlar, hem oluşum şekilleriyle hem de kullanım amaçları ile yaşamın her aşamasında insanlığa yol gösterir ve sonuçlarıyla yeni metaforların oluşumunu sağlayarak yaşama yönelik yeni adımların atılmasına olanak sağlarlar.

Masal ya da öykü anlatmak, şiir okumak, mağara duvarlarına resim yapmak veya herhangi bir canlıyı, olayı taklit etmek insanlığın var olduğu günden beri süregelen bir olgudur. Bu olgu Eflatun ve Aristoteles'ten beri "anlatı" olarak dillendirilir ve tüm sanatlarda bir karşılığı bulur. Peki anlatı tam olarak nedir? Anlatı nerededir ve anlatıyı anlatı yapan unsurlar nelerdir? İşin içine sanat girince bu sorulara verilebilecek cevaplar çeşitlidir. Ama yine de tüm sanatlar için bu soruları cevaplandırabilecek ortak bir paydanın bulunduğu söylenebilir. Bütün anlatıların temeli bir olaya, olayın devamında gelen olaylar örgüsüne ve bu olayı aktaran anlatıcıya dayanır ve her anlatıcının kendi anlatım dili vardır.

Temeli, hareketi gösteren bir tekniğe dayanan, gösterime girdiği 1895 yılından itibaren büyük aşamalar kaydeden ve kendini bir sanat dalı olarak kabullendiren sinema da olayları göstererek taklit eden bir görsel anlatıdır. Sinema, kendi dilini kullanarak birtakım anlamlar ortaya koyarken diğer sanat dallarından farklı bir teknik kullanır. Sinemanın sahip olduğu bu farklı teknik dil, onu sanat yapan asıl unsurdur.

Çalışmada metafor ve anlatı kavramlarının literatürde nasıl açıklandığına yer verilerek yönetmenliğini Ufuk Bayraktar'ın yaptığı, Antalya Altın Portakal Film Festivali ve Antakya Altın Defne Film Festivali'nde üç ayrı dalda ödüle layık görülen, 2015 yılı yapımı olan Kümes adlı film, anlatı analizi yöntemi ile ele alınacaktır. Filmin anlatı yapısını oluşturan olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi, zaman-mekân kullanımı ve karakter unsurları ortaya çıkarılarak bunlar içerisinde yer alan unsurların nasıl bir metaforiksel anlam taşıdığı açıklığa kavuşturulacaktır.

1. Anlam Bağlamında Metafor

Metafor kavramı Yunanca kökenli bir kelimedir. Meta ve phora kelimelerinin birleşiminden meydana gelir. "Meta"nın işaret ettiği anlam "öte", "phora"nın işaret ettiği anlam ise "taşımak, yüklenmek"tir ve her ikisinin birleşimi olan "metaphora" "bir yerden başka bir yere götürmek anlamına gelir. Latince de metafor kavramı "translation" yani aktarma, taşıma veya "smilitudo" bir diğer deyişle "benzetme" biçiminde kullanılmıştır (Demir, 2015, s. 15; Tepebaşı, 2013, s. 15). Türkçede ise metafor kelimesi istiare, eğretileme gibi kelimelerle ifade edilir ancak bu kelimeler tam olarak Yunancadaki anlamı karşılamaz. "İstiare" ödünç anlamına dayanır. Yani bir kelimenin anlamını geçici olarak başka bir kelime için kullanma olarak düşünülür. İstiare hem mecâz hem de benzetme niteliği taşır. "Mecâz", Arapça "sınırı geçmek" anlamına gelen "câz" eyleminden türetilmiş addır. Yani kelimenin, gerçek anlamının sınırlarının aşılması ilişkili, benzer ve anlaşılır başka bir anlamda kullanılmasıdır ve Yunancadaki metafor kelimesinin tam karşılığı mecaz olarak görülebilir. Çünkü burada bahsi geçen anlam ödünç alınan bir anlam değil, aksine kalıcı olan bir anlamdır (Demir, 2015, s. 14, 15).

Bilişsel dilbilimsel görüşte metafor, bir kavramsal alanı başka bir alan açısından anlamak olarak tanımlanır (Kövecses, 2002, s. 4).

Barcelona da metaforun bilişselliğine vurgu yapar. Barcelona'ya göre göre metafor, bir deneyimsel alanın kısmen 'haritalandığı', yani farklı bir deneyimsel alana yansıtıldığı, böylece ikinci alanın birinci alan açısından kısmen anlaşıldığı bilişsel mekanizmadır.

Metafor kavramına ilişkin sanatsal bir bakış açısı çerçevesindeki genel bir tanıma göre, bir şeyi benzerliğine dayanarak başka bir şeyle ifade etmek sanatı bir metafordur (Can, 2018, s. 18).

Metaforu en önemli söylem figürlerinden biri olarak gören Sığırcı (2018), yalnızca düşüncede gerçekleştirilen karşılaştırma gereğince bir adın özel anlamına uygun olan bir başka anlama taşınmasını, metafor olarak görür. Bu nedenle de metafor, sözdizimsel ve anlamsal bir dil olgusudur. Metafor olarak karşılaşılan bir kavram, kendi anlamını kaybeder. Yalnızca kendisiyle karşılaştırılan kavramın asıl anlamı arasında gerçekleştirilen karşılaştırma ile meydana gelen yeni bir anlamdır.

Metaforun geniş bir uygulama alanına nüfuz ettiğini ve çeşitli teorik disiplinlerde dikkat çektiğini belirten Radman'a (1997) göre metaforların bu kadar çok dikkat çekmesinde öncelik estetik çekiciliği veya ürettiği duygusal etkidir.

Metaforların ortaya çıkışının temelinde sahi olunan dilin özellikleri yatar. Dilsel göstergeler, gösteren ile gösterilen arasında meydana gelen ilişki neticesinde ortaya çıkar. Bunların arasındaki ilişki sabit ve değişmez görülmemelidir. Bu sebeple bir durum, konu, olay veya nesne birbirinden farklı biçimlerde ifade edilebilir. Gösteren ile gösterilen arasındaki esnetilebilir ilinti, metaforların daha kolay kullanımına olanak sağlar (Tepebaşılı, 2013, s. 9, 10).

Gündelik dilde, metaforların ve dilsel karşılıklarının kullanımı genellikle bilinçaltının devreye girmesiyle gerçekleşir. Böyle bir durumda metaforun anlamının çözülmesi için dört nokta ön plana çıkar. Bunlardan ilki kişinin bilinçaltından gelenleri dilsel bir şekilde ifade ettiği için kouyla ilgili olan zihnindeki arka plandır. İkincisi, bilinçaltından aldığı metaforlardan hareket ederek kültürel, toplumsal, etnik ve siyasi yapı ile yaşadığı çevrenin etkileridir. Üçüncü nokta, insan zihnine sonradan bilinçli bir şekilde yerleştirilen metaforların varlığı. Dördüncü ve son nokta ise bilinçaltı metaforlarla standart bir ilişkiye sahip olan sanatçıların sıradışı dilsel ifadelerle dönüştürdüğü yaratıcı metaforlarla aynı zamanda insanların bilinçaltına müdahil olabileceğidir (Şahan, 2018, s. 16).

George Lakoff ve Mark Johnson'ın birlikte yazdıkları, orijinal adı *Metaphors We Live By* olan ve Türkçeye *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil* olarak çevrilen kitap, metafor kavramı üzerine ortaya konulan ve birçok araştırmacı tarafından da titizlikle incelenen önemli bir eserdir. Lakoff ve Johnson bu eserde metaforların gündelik hayatta yalnızca dilde egemen olan bir durum olmadığını ve düşünce ile eylemde de yansımaları bulunduğunu belirtirler. İnsan düşüncesine yön veren kavramlar yalnızca zihni ilgilendiren problemler değildir. Karşılaşılan kavramlar en sıradan ayrıntılara kadar insanın gündelik pratiklerine yön verir. İnsanlar tarafından algılanan şeyler, dünyada belli bir yoldan gitmeye ve başka insanlarla etkili bir biçimde ilişki kurmaya yönelik davranışlarda bulunmaya yönlendirir. Bu sebeple insanların kavramları algılama sistemi gündelik gerçeklikleri tanımlamada ve yönlendirmede temel bir rol oynar.

Lakoff ve Johnson'un ortaya koydukları bilişsel teoriye göre bir kavram veya süreç başka bir kavram veya süreç ile anlaşılır hale gelir ve insanlar bu nesnelere algılama biçimine göre davranış sergiler (Tepebaşılı, 2013, s. 33).

Lakoff ve Johnson'a göre bilişsel teoride yer alan bilişsel metaforların çeşitli türleri bulunur. Bunlar, kavramsal (yapısal), yönelim (mekân) ve ontolojik metafor şeklindedir (Tepebaşılı, 2013, s. 37).

Kavramsal (Yapısal) Metaforlar: Bu tür bir metaforda kişinin bilişsel işlevi, konuşmacıların kaynağın yapısı aracılığıyla hedefi anlamalarına olanak sağlar. Metafor olmadan zaman metafor olarak karşılaşılan kavramların ne olacağını hayal etmek zor olurdu. Çoğu yapısal metafor, hedef kavramları için bu tür bir yapılanma ve anlayış sağlar. (Kövecses, 2002, s. 33, 34). Lakoff ve Johnson da bu durumu; yukarı-aşağı, içeri-dışarı gibi kimi basit fiziksel kavramların, insanlığın oluşturduğu kavram sistemi içerisinde tek başına pek bir anlam ifade edemeyeceklerini, bunların ancak bilişsel işlev sonucu anlamlı hale gelebileceğini belirterek açıklamaya çalışırlar.

Kavramların anlamlandırılması insan düşüncesinin devreye girmesiyle gerçekleşir. İnsan düşüncesinin temelini kavramlar oluşturur ve kavramlar insanı yönlendirir. Tecrübelerle bağlı olarak insan zihninde var olan kavramlar farkında olunmaksızın metaforik bir temele oturtulabilir ve içinde bulunulan kültürlerle göre zaman içinde değişikliğe uğrayabilir (Tepebaşılı, 2013, s. 37).

Kavramsal yani yapısal metaforlar, bir kavramın başka bir kavrama göre metaforik olarak yapılandırılmasını ifade eden bir oluşumdur. İnsanların algıladıkları nesne, durum ya da olayları, başka insanlara ait yaşam biçimlerini ve diğer insanlarla etkileşim biçimlerini yapısal hale getirmelerinden dolayı, bir kavramsal sistem insan yaşamındaki gerçekliklerin yapılandırılmasında etkin bir rol oynar (Yeşil, 2020, s. 262).

Yönelim metaforları: Kimi zaman bir kavramı başka bir kavram yapısına ulaştıran metafor türü ile karşılaşılrken kimi zaman da bir kavramlar sistemini başka kavramlar sistemine ulaştıran metafor türleri ile karşılaşılr. Bunlar yönelim metaforları olarak adlandırılır (Lakoff & Johnson, 2015, s. 40). Kövecses'e (2002) göre yönelimsel metaforlar, hedef kavramlar için ontolojik olanlardan daha az kavramsal yapı sağlar. Yönelimsel metaforların işi, insanın kavramsal sistemindeki bir dizi hedef kavramı uyumlu hale getirmektir. Bu işleve hizmet eden çoğu metaforun (yukarı-aşağı, merkez-çevre gibi) temeli insanın mekansal yönelimleriyle ilgili olduğu gerçeğinden türemiştir. Yönelim metaforlarının insanların içinde bulunduğu mekanlarla ilintili tecrübelerine ve bu mekanlardaki hareket edebilme yeteneklerine dayandığını Tepebaşıllı (2013) da belirtir.

Yönelim metaforları bir kavrama genel itibariyle uzay/mekân yönelimleri verilmesi ile sağlanır. Sıklıkla karşılaşılan uzay/mekân yönelimleri yukarı-aşağı, içeri-dışarı, ön-arka, beri-öte, derin-satıh, merkez-çevre gibi yönelimlerdir. Örneğın "mutlu olan yukarıdadır" cümlesinde "mutlu" kavramının yönelimi "yukarı" şeklindedir ve bu yönelim "Kendimi bugün yukarıda (iyi, hafif) hissediyorum" türünde ifadelerin ortaya çıkmasını sağlayabilir. Bir metaforun bu şekilde ortaya çıkması rastgele olmaz. Bunun temelinde insanların yüzlerce çeşitliliğe sahip fiziksel ve kültürel yaşanmışlıkları vardır ve bu sebeptendir ki yönelim metaforları kültürden kültüre değışebilir, farklı statülere kavuşabilir (Lakoff & Johnson, 2015, s. 40).

Yeşil'e (2020) göre nesnelere veya olguların fiziksel nitelikleri mekânsal yönelim ile belirlenirken; bu yönelimlere verilen önem veya öncelik kültürel birikim sonucu elde edilen bilgiler ışığında belirlenir. Duman da (2019), bir metaforun hangi koşullarda oluşacağını ve hangi zemine oturtulacağını açıklamasını, kültüre olan bağ(ım)lılığa göre belirleneceğini söyler.

Ontolojik metaforlar: Türk Dil Kurumu'nca "varlık bilimi" olarak tanımlanan ontoloji, Aristoteles'ten günümüze kadar kullanılan bir kavramdır. Kimi zaman metafizik temelinde oturtulan ontoloji, varlıkların kendisini, temel özelliklerini konu edinen; özünü, doğasını soran, sorgulayan bir felsefe dalı olarak düşünülür (Yıldızlı, 2020, s. 99).

Kövecses'e (2002) göre ontolojik metaforlar, kavramlar için yapısal olanlara göre çok daha az bilişsel yapılandırma sağlar. Ontolojik metaforların bilişsel süreçle ilişkisi, soyut kavramların genel kategorilerine yalnızca ontolojik bir statü vermek üzerinden gerçekleşir. Duman'a (2019) göre mantıklı bir biçimde kategorize edilmesi olası olmayan örnekler, genel kapsamlı başlıklar altında anılır. Kategoriler içerisinde yer alan metaforların ontolojik olanları soyut nitelikte olanın somut bir niteliğe kavuşması şeklinde kendini belli eder.

Ontolojik metaforların ortaya çıkış amaçları farklı olabilir ve bu amaçlar doğrultusunda da farklı ontolojik metafor türleri belirebilir. Ontolojik metaforlar kimi olayların, durumların, eylemlerin veya aktivitelerin kavramsallaştırılması için kullanılır. Olaylar ve eylemler, nesnelere olarak; aktiviteler, tözler olarak; durumlar da taşıyıcılar olarak metaforik biçimde kavramsal bir zemine oturtulabilir (Lakoff & Johnson, 2015, s. 55, 60).

İnsan bilincinde en fazla yer edinen metaforlar, ontolojik metaforlardır. Karmaşık, soyut olgu ve olaylar, ontolojik metaforlar sayesinde anlatılabilirler ve nesneleştirilebilirler. Ontolojik metaforların imge kaynağı genellikle nesnelere ilintili olarak önceki yaşanmışlıklardır (Tepebaşıllı, 2013, s. 38). Belli zamanlarda, belli koşullarda gerçekleşen yaşanmışlıkların ortaya çıkardığı imgelerin, ontolojik bir metafor olarak hangi zamanda ve hangi koşulda ve kimler için algılanacağı yine yaşanacak olan olaylara ya da durumlara bağlı olarak belirginleşir. Bu nedenle metaforları ortaya çıkaran koşulların ve neden-sonuç ilişkilerinin varlığı, düşüncelerini belli bir zemine oturtma eğiliminde olan ve davranışlarını bu yönde gerçekleştiren insanlığın bilincinde önemli bir yer edinir.

Johnson ve Lakoff için ontolojik metaforların ortaya çıkmasında duygu, düşünce, hedef, eylem gibi durumları varlık veya töz olarak ele almak, bahsi geçen durumlara yönelik bir gönderim, niceleme, neden ve amaç belirleme işlevine yol açmaktır. Bu durumda da soyut ya da somut töz olarak ele alınan durumlar, insan davranışlarını yölediren hatta bilim, kültür, sanat çevrelerinde de eşelenebilen konular haline gelebilir (Yeşil, 2020, s. 271).

Ontolojik metaforlar içerisinde bazı temel kavramlar yer alır. Bu kavramlar kişileştirme, metonimi ve taşıma (taşıyıcı) metaforlardır. Kişileştirme, bir mecaz türü olarak diğer varlıklara insana özgü, duygu düşünce ve davranışların aktarılmasıdır (Tepebaşılı, 2013, s. 38, 39). En anlaşılır ontolojik metaforlar, fiziksel nesneyi ayırıcı kişi olarak gösteren metaforlardır. Bu, birbirinden farklı insan dışı var oluşların niteliklere, eylemlere, durumlara göre kavranmasına olanak sağlar. Ortaya çıkan bu durumda insan-olmayan bir nesne insan olarak görülür. Yapılan her kişileştirme tercih edilen insanların niteliklerine göre değişebilir. Buradaki temel nokta, kişileştirmenin, kişinin farklı niteliklerini veya bir kişiye bakma biçimlerinin çok geniş bir metafor alanı içerisinde olmasıdır. İnsanlar dünyadaki fenomenleri kendi motivasyonları, amaçları, eylemleri ve nitelikleri temelinde anlamlandırır (Lakoff & Johnson, 2015, s. 63, 64). Sıkıntı içerisinde olan bir kişinin “duvarlar üstüme üstüme geliyor” demesi veya yazılarını cesurca yazan bir gazeteci için “kalemimi yine konuşurmuş” denmesi kişileştirmeye verilebilecek örneklerden sadece birkaçıdır.

Bir diğer temel kavram olan metonim ile metafor arasında keskin olmamakla birlikte belirgin bir sınır vardır. Metonimi, dil ve biliş için daha temel olmasına rağmen, bilişsel dilbilimciden çok daha az ilgi görmüştür. Literatüre bakıldığında metafor üzerine yapılan çalışmaların, metonimi üzerine yapılan çalışmalardan çok daha fazla olduğu görülür.

Lakoff & Johnson (2015) metaforun özünü, bir tür şeyi başka bir tür şeye göre anlamak ve tecrübe etmektir diye ifade ederken, Barcelona (2003) metonimi, bir deneyimsel alanın kısmen aynı ortak deneyimsel alana dahil edilen başka bir deneyimsel alan açısından anlaşıldığı kavramsal bir izdüşüm olarak görür. Tepebaşılı'nın (2013) yaptığı açıklamaya göre de metonimi, bilişsel teori bakımından aynı kavramsal alanda yer alan iki konu veya kavramın birbiri yerine geçerek kullanılmasıdır.

Metonimide nitelik bakımından birbirine bağlı olan iki şey birbirlerinin yerine kullanılır. Bu iki şey arasında metonimi oluşturan doğrudan bir benzerlik değil, aralarındaki ilişkinin niteliksel varlığıdır. Örneğin haber gündemlerinde özellikle uluslararası siyasi ilişkilerde pek çok kez metonimi ile karşılaşılır. Ülkeler arası diyaloglarında ülke isimlerinden ziyade ülkelere ait başkent isimlerinin ülke adına özne konumuna geçecek bir biçimde haber metinlerinde yer alması metonimi adına verilecek örneklerdendir. Haber bültenlerinde yer alan “Ankara'nın Washington'dan beklediği yanıt geldi” ya da “Avrupa Birliği'nin bu konuda vereceği karar sabırsızlıkla bekleniyor” gibi ifadeler metonimi için verilebilecek örnekler arasında yer alır. Burada belirtilen kent isimleri, ait oldukları ülkelerin başkent olması niteliği ile ilişkilidir ve aralarındaki ülke ve başkent ilişkisi bir metonimi doğurur (Güven, 2014, s. 20)

Metonimi, bir şeyin başka bir şeyin yerine geçecek şekilde kullanılmasına olanak sağlamakla birlikte parça-bütün ilişkisini de gözler önüne serer. Parça bütün ilişkisinde ya parçadan bahsedilerek bütün anlatılır ya da bütünden bahsedilerek parça anlatılır. Parça bütün ilişkisinde ilişkinin ortaya konmasına olanak sağlayan nitelik önemlidir. Bu konuda Lakoff & Johnson'ın (2015), “Projede bazı iyi kafalara ihtiyacımız var” söyleminden yola çıkarak verdikleri örnekte, “iyi kafalar”, “zeki insanlar”a yapılan bir gönderme yöntemidir. Buradaki önemli nokta, sadece bir parçanın (kafa) bütünün (kişi) yerini alacak şekilde kullanılması değil, kişinin kafasıyla bağlantılı olan zekâsının belirli bir niteliğinin de ayrımının yapılmasıdır.

Metaforlar gibi metonimik kavramlar da insan düşüncelerini, davranışlarını ve eylemlerini belli bir yapıya göre düzenler, onlar gibi insan tecrübelerine göre temellendirilirler. Esasen metonimik kavramların oluşturulması genelde metaforik kavramların oluşturulmasından daha belirgindir, çünkü metonimik kavramların büyük bir çoğunluğu doğrudan fiziksel veya nedensel çağrışımlar içerir. Bu da atıfta bulunulan şeyin özellikle bazı niteliklerine odaklanılmasını sağlar (Lakoff & Johnson, 2015, s. 72). Metonimi ile kişileştirme arasındaki farkın da ayrımına bakmak gerekir. Birçok kez birbiri ile karıştırılan bu iki kavramsal sistem aslında farklı niteliklerle donatılmışlardır. Kişileştirmede, ortaya konulan bir ifade tamamen insani bir niteliğe sahip bir biçimde betimlenir. Lakoff v& Johnson'ın (2015) “Enflasyon tasarruflarımı çaldı” örneği üzerinden açıklamaya çalıştığı “enflasyon” terimi kişileştirmeye bir örnektir. Burada “enflasyon” kavramı herhangi bir şeyin yerine geçmiş değildir. Bu kavram tamamen insanî bir karaktere bürünmüş durumu ifade eder. Lakoff ve Johnson, metonimi diye adlandırdıkları durumu ise “Janbonlu sandviç onayını bekliyor” örneği üzerinden açıklamaya çalışırlar. Bu örnekte kişileştirilmiş gibi algılanan “Janbonlu sandviç”, aslında siparişi veren kişiyi ifade eden bir nitelik olarak bir insanın yerine geçmiştir.

Taşıyıcı metaforlar ise kimi zaman sınır tanımayan insanların sınırlarını bilip o yönde hareket etmesine olanak sağlayan metaforlardır. Dünyayı birtakım sınırlar içerisinde yaşayan insan, bu sınırlar içerisinde belli yönelimlere doğru hareket eden birer taşıyıcıdır. İçeri-dışarı ya da yukarı-aşağı yönelen insan karşılaştığı bu yönelimleri kimi zaman kendi elleriyle sınırlar kimi zaman da var olan sınırları olduğu gibi kabul ederek kendisiyle birlikte bu alanları da bir taşıyıcı konumuna getirir. Sınırlar içerisinde bulunan alan, taşıyıcı bir nesne olurken bu nesneye anlam veren insan taşıyıcı töz olur. Bu sınırlar içerisindeki insan bir görüş alanına sahiptir. Bu görüş alanı bir taşıyıcı, bu taşıyıcıdaki görülen şey de onun içinde bulunan bir şey olarak kavramlaştırılır (Lakoff & Johnson, 2015, s. 59, 60). İnsan, içinde bulunduğu yaşamın gerçekliğini sadece metaforlar aracılığıyla ve metaforik olarak oluşturabilir. Metaforlar yaşamı, insanın kendisini ve ötekini anlamının tek yoludur. Metaforlar, yaşamı ve dili betimlerler. Metaforlar yaratıcı bir sürecin ürünüdürler. İnsan zihni var olan benzerliklerin, ilişkilerin, bağlantıların ve bakış açılarının ötesine, kendi yarattıkları yeni benzerlikleri, ilişkileri, bağlantıları ve bakış açılarını yönlendirir ve bu yönlendirmelerle birtakım keşifleri ortaya koyar. Bir kelimenin tek başına daha önce taşıyamayacağı bir anlam boyutunun keşfedilmesini, ortaya çıkarılmasını sağlar. Anlama metafordan bağımsız bir biçimde gerçekleşemez (Demir, 2015, s. 9).

2. Anlam Bağlamında Sinema Anlatısı

Kimi zaman birbirinden farklı biçimlerde, yorumlamaya bağlı olarak karşılık bulan 'anlam', Türk Dil Kurumu tarafından şu şekilde tanımlanmaktadır: Bir kelimedenden, bir sözden, bir davranış veya olgudan anlaşılacak şey, bunların hatırlattığı düşünce veya nesne, mana, meal, fehva, deme, mazmun, medlul, valor. Bir önermenin, bir tasarının bir düşüncenin veya eserin anlatmak istediği şey. (Türk Dil Kurumu, 2020).

Anlamı ortaya koyan araç dildir. İnsanların duygu ve düşüncelerinin dışavurumuna, diğer insanlarla iletişime geçmesine olanak sağlayan dil, belli bir anlamı işaret eden sözcüklerden ve bu sözcüklerin birleşiminden doğan söz dizimlerinden meydana gelir. Anlamın ortaya çıkması için bu sözcüklerin ve söz dizimlerinin bilinmesi, doğru bir biçimde algılanması gerekir (Adanır, 2003, s. 47,50).

Sinema 7. sanat olarak kendini insanlığa biraz geç kabul ettirmiş olsa da o da kendi dilinde birtakım anlamlar ortaya koymaya çalışan bir sanat dalıdır. Sinema da bir dil gibi kimi zaman psikolojik kimi zaman da simgesel bir anlam taşıyıcısı ya da aktarıcısıdır. Ancak bu anlam taşıyıcılığını yaparken sözcükleri kullanmaz. Sinemaya yönelik çalışmalarıyla dikkat çeken Adanır'a göre dil, anlam aktarıırken sözcükleri veya yazıyı kullanırken, sinema görselliğin egemen olduğu film şeridini ve imgeleri kullanır.

Anlam yaratmada bir sanat olarak kabul gören sinema, kendinden çok daha uzun bir geçmişe sahip olan ve sanat olmanın yanı sıra bir anlatı olarak da tanımlanan diğer sanat dallarıyla paralel bir anlatı özelliği taşır.

Anlatı ile ilgili elde edilen ilk bilgiler Aristoteles'in *Poetika* (2007) adlı eserinden edinilen bilgiler doğrultusunda günümüze kadar gelir. Aristoteles'e göre anlatı (Narrative) genel itibarıyla bir "taklit"tir. *Epopoia* (destan), *tragedya* (şii), *komedy*, *dithyrambos* (doğaçlama şarkı) ve büyük bölümüyle *aulos* (üfle-meli çalgı) ve *kitharis* (telli çalgı) sanatı, bütün bunların ortak özelliği, genel olarak *mimesis* yani taklit olmalarıdır. Anlatılar üç bakımdan birbirlerinden ayrılırlar: Ya farklı nesnelere taklit eder ya farklı araçlarla taklit eder veya farklı bir biçimde, farklı bir yöntemle, teknikle taklit ederler.

Anlatı kendi içinde ikiye ayrılır. Bunlar "diegesis" ve "mimesis"tir. *Diegesis*'de anlatıcı öyküsünü doğrudan anlatır (öyküleme yoluyla) ve "diegetic" (digegetic) tarz olarak tanımlanır. Bu anlatı tarzında, anlatıcı kendibi gizlemeden doğrudan gösterir ve dinleyeni anlatanın kendisi olduğuna inandırır. "Mimetik" (mimetic) yani gösterme yoluyla oluşturulan anlatı tarzında öyküyü direkt olarak anlatan bir anlatıcı yoktur. Gizli olan bir anlatıcı konuşanın kendisi olmadığı izlenimini vermeye çalışır. Geçmişten bu yana mimetik anlatı tarzı daha çok tiyatro, film gibi olayların doğrudan gösterilmesi yoluyla aktarılmasına dayanan dramatik anlatılarda kullanılır (Sözen, 2008, s. 124).

Sinemada anlatı kavramı ele alındığında beş unsur ön plana çıkar. Bunlar, olay örgüsü, neden sonuç, zaman-mekân ve karakterdir.

Olay örgüsüne değinmeden önce, olay örgüsü ile öykü ya da bir diğer adıyla hikâye arasındaki farkın belirtilmesi gerekir. Hikâye “kronolojik düzende sıralanmış olaylar” dizisi olarak bilinmelidir (Kozloff, 2018, s. 290). Bir anlatı içindeki meydana gelen bütün olaylar dizisi hem gösterilenler hem de seyircinin anladıkları, öyküyü meydana getirir. Olay örgüsü ise filmde görülebilir ve duyulabilir her şeyi tanımlamak olarak düşünülebilir (Bordwell & Thompson, 2012, s. 80). Aytaş’a göre öykü, olayları kronolojik olarak ortaya koymak zorundadır ancak olay örgüsü bu kronolojiye uymak zorunda değildir.

Bir anlatıda olay örgüsü, güçlü bir sebep-sonuç zinciriyle izleyiciye yansıtılır. İzleyici anlatının içindeki olayları, nedenleri ve sonuçların görerek anlamlandırır (Topçu, 2016, s. 59). Nedenlerin görülmesi sonucun görülmesi talebini doğurur (Booth, 2012, s. 136). Bordwell & Thompson’a göre genellikle neden ve sonucu yaratan araçları karakterlerdir. Olayları başlatan ve onlara tepki veren karakterler filmin sistemi içinde neden ve sonuçlara göre yol alırlar. Anlatı içinde bütün nedenler ve sonuçlar karakterlerle bağlı olarak ortaya çıkmayabilir. Bir volkanın patlayacak olması, bir deprem yaşanması ya da kasırganın bir şehre yaklaşması anlatıdaki olayların başlamasına bir neden olabilir.

Anlatılarda iki tür zamandan söz edilebilir. Seymour Chatman bu zamanları söylem zamanı ve öykü zamanı olarak ikiye ayırır. Söylem zamanı, anlatının o an aktarıldığı ve alıcısı tarafından o an algılandığı yani gerçek zamandır. Öykü zamanı ise olay örgüsünün yaşandığı yani filmsel zamandır. Gerçek zaman kronolojiktir, bu zamanda kesinti olmaz, tekrara yer verilmez, atlama ve geriye dönüş yaşanmaz, ölçülebilir ve süreklidir. Filmsel zaman ise öyküde olaylara göre kısalabilir, uzayabilir, kesilebilir ya da zamanlar arasında yolculuk yapılabilir. Kurgu ile zaman üzerinde öyküye uygun bir biçimde oynanabilir (Topçu, 2016, s. 54).

Zaman ve mekân birbirinden ayrı düşünülemez iki kavramdır. Çünkü zaman ve mekân birlikte bir düzen oluştururlar ve her şey bu düzen içinde anlaşılır (Topçu, 2016, s. 49). Mekân, genel olarak fiziksel bir geçekliği yansıtır. Bu gerçeklik, kimi zaman coğrafi bir alan olarak algılanırken kimi zaman kişisel ya da kamusal bir alana işaret eden bir gerçeklik olarak algılanabilir (Özçınar, 2018, s. 79). Ersümer, filmin öyküsündeki olayların meydana geldiği mekânla ilgili bir bilgi olamayabileceği gibi olayların geçtiği yerlerin belli bile olamayabileceğini belirtir. Ancak meydana gelen olayların anlatılabilmesi için bunların mutlaka mekânsal bir zeminde gerçekleşmesi gerekir. Becerikli ise filmlerdeki mekânların alışılmış işlevleriyle kullanılabileceği gibi; bu mekânların, orada geçen olaylarla arasında bir çelişki yaratmak amacıyla da kullanılabileceğini belirtir. Bunun yanı sıra öykünün geçeceği mekânın sadece coğrafi olarak gösterilebildiği gibi dramatik bir etki yaratmak amacıyla da gösterilebileceğini anlatmaya çalışır.

Anlatıda olay örgüsünü ilerleten karakterlerin eylemleridir. Seyirci, karakterlerin eylemlerini izler ve bu sayede onunla özdeşleşir. O yüzden karakterlerin anlatıdaki önemi büyüktür (Gezer, 2018, s. 26). Bordwell & Thompson film karakterlerinin fiziksel olarak görülebilir bir bedene sahip olduğunu belirtirler. Cinsiyet, boy, kilo, ten rengi, saç rengi, göz rengi, fiziksel engel gibi birçok fiziksel özellikle betimlenebilecek unsurlara sahiptirler. Bir karakterin bedeninin dışında bazı nitelikleri vardır. Özellikle tutumlar, yetiler, alışkanlıklar, hazlar ve psikolojik dürtüler karakteri ayırt edici kılan bazı nitelikleridir.

Becerikli, anlatının öykü temelinde yer alan karakterlerin üç boyutta ele alındığını belirtir. Bunlar; fizyolojik boyut, sosyolojik boyut ve psikolojik boyuttur. Fizyolojik boyutta; topal, kör, çirkin, güzel, uzun boylu, kısa boylu vb. farklı fiziksel özelliklere sahip insanlar, dünyayı farklı perspektiften algılar ve değerlendirir. Bu bağlamda karakterlerin fiziksel özellikleri düşünce ve davranışlarını direkt etkilemektedir. Sosyolojik boyutta; karakterin sınıfı, mesleği ve geldiği aile yapısı karakterin fikir ve eylemlerini belirler.

Karakterin hangi çevresel koşullarda eylemde bulunduğu, onun hakkındaki bilgileri verir. Karakter bulunduğu çevrenin koşullarından etkilenir ve bunu dışarıya yansıtır. Psikolojik boyut, diğer iki boyutun ürünüdür; davranışlar, huylar, kompleksler vb. gibi kişisel farkları betimler. Karakterin ruhsal dünyası ve içsel yapısı diğer insanlardan farklılıklar gösterir.

Bulgular

3.1 Yöntem

Kümes filminin analizinde kullanılacak olan yöntem anlatı analizi yöntemidir. Bir yöntem olarak anlatı analizi, bireylerin deneyimlerinden ve bu deneyimlere bağlı olarak aktardıkları hikayelerden oluşur. Reissman'a (1993) göre anlatı analizi, araştırma nesnesi olarak hikayenin kendisini alır. Bir argümanı basitçe ifade etmek için hikaye anlatılmak, araştırma materyallerinde yapılan ve bilgi vermesini sağlayan bir şeydir. Hikâye metaforu, düzen yarattığını, metnin belirli bir bağlamda inşa edildiğini vurgular. Doğa bilimlerinden alınan mekanik metafor, dünyadaki güçlerin nesnel bir tanımını yaptığımızı ve bunu yapmak için kendimizi dışarıda konumlandığımızı ima eder.

Anlatı analizinin uygulanmasında bir ya da daha fazla kişinin deneyimleri göz önünde bulundurulur. Kişilerin yaşam öykülerinden veriler toplanarak bu verilerdeki deneyimlerin içerdiği anlamlar kronolojik olarak sıralanır ve yaşamın aşamaları aktarılmaya çalışılır. Bu açıdan anlatı analizi insan davranışlarını anlamada hem bireyi hem de yer ve zaman ilişkisini bir bütünlük içerisinde analiz etmeye olanak sağlar. Anlatı analizinde genellikle karşılıklı görüşme, hikâye anlatma, sözlü tarih, otobiyografi, biyografi ve gözlem kayıtları türünde veri toplama araçları kullanılır (Mücevher, 2020, s. 279, 283).

Anlatı analizinin gerçekleşebilmesi için genel olarak tematik ve yapısal olmak üzere iki yöntem kullanılır. Tematik analizde bir metnin içeriğine vurgu yapılarak "nasıl" söylendiğinden çok "ne" söylendiğine odaklanılır. Yapısal analizde vurgu anlatıma kayar. Bir hikayenin anlatılma biçimine önem verilir (Reissman, 2005, s. 2, 3). Tematik analizlerde baskın bir yaklaşım görülmezken; yapısal analizlerde Labov ve Gee'nin yaklaşımlarının kullanımlarının yaygın olduğu görülür. Labovian'ın yaklaşımında anlatının formu şu şekildedir: Anlatı ne hakkında, kim, ne zaman, nerede, sonra ne oldu, bu anlatılanların önemi ne, sonuç olarak ne oldu? Gee'nin yönteminde ise anlatıcının konuşmasındaki vurguları ön plana çıkar. Konuşmada önce satırlar sonra dörtlükler meydana gelir ve dörtlüklerden oluşan büyük anlatı parçaları anlatının tamamını oluşturur (Tanyaş, 2014, s. 32, 33).

Sosyolojik ve antropolojik çalışmalarda anlatı, şekil veya öykü analizi kapsamında bir toplumdaki belli bir alt kültürün veya alt grubun özelliklerini ve yaşam biçimini anlatmak için kullanılır. Anlatı analizinde öykü anlatımlarının içeriğini ve yapısını araştırmada yapı odaklı bir yöntem izlenebilir. Bu şekilde öyküdeki anlam ve eylem arasındaki ilişkiler ortaya çıkarılabilir (Sart, 2015, s. 137, 140).

Bu çalışmada anlatı analizi kullanılarak filmde yer alan kişilerin hikayeleri ortaya çıkartılıp, bu hikayelerin bir metafor yaratılmasında etkili olup olmadığı anlaşılmasına çalışılacaktır. Analizde, filmin hikâye anlatısını meydana getiren beş unsur tek tek ele alınarak bu unsurlar arasındaki ilişkiler irdelenecektir. Bu anlatı unsurları olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi, mekan, zaman ve karakterdir.

3.2. Filmin Künyesi

Yapım: Türk

Yapım Yılı: 2015

Süre: 87 dk.

Yönetmen: Ufuk Bayraktar

Senaryo: Ufuk Bayraktar

Görüntü Yönetmeni: Yusuf Aslanyürek

Oyuncular: Hasibe Eren, Selen Domaç, Ufuk Bayraktar

Müzik: Gökçe Akçelik

Yapım: Hiç Film

Ödül: Antakya Altın Defne Film Festivali'nde Ulusal En iyi Film Ödülü, Ulusal En İyi Senaryo ödülü; Antalya Film Festivali'nden Altın Portakal Ulusal İzleyici Ödülü.

3.3. Kümes Filminin Konusu

Süleyman, eşi Saniye ve dört çocuğu ile köyde yaşayan bir çiftçidir. Filmde, Saniye'nin ölümcül bir hastalığa yakalandığını öğrenmeleri üzerine yaşanan olaylar anlatılır.

3.4. Anlatı Özellikleri Bağlamında Kümes Filminin İncelenmesi

Film, anlatı unsurları bakımından ele alındığında öncelikle olay örgüsüne değinilmesi gerekir. Süleyman, eşi Saniye ve çocukları Hikmet, Yılmaz, Mehmet ve Asiye ile birlikte bir dağ köyünde yaşarlar. Saniye vereme yakalanır ve öleceğini düşündüğü için hem çocuklarına hem de kocasına bakması için kendi bulduğu kısır bir kadınla evlenmesi için Süleyman'ı ikna etmeye çalışır. Süleyman bunu kabul etmez fakat saniye hastaneye yatıp dört çocukla kaldığında o da eve bir kadın gelmesi gerektiğini anlar ve Saniye'nin kendisi için bulduğu kadınla evlenir. Saniye hastanede gördüğü tedavi sonrası iyileşir ve evine geri döner ama evde artık eş olarak tek değildir. Eve geldiği ilk günden itibaren Süleyman, Saniye'yi yatağına almaz, özlem gidermesi bahanesiyle çocukların yanında yatmasını ister ve bu şekilde üç gün daha ayrı yatarlar. Saniye eşi Süleyman'ı kıskanır ve bu durumu kabullenmekte zorlanır. Saniye ve kuması olan Hayriye arasında kıskançlıklar ve çatışmalar yaşanmaya başlar. Saniye kızgın olduğu zamanlarda küçük kızı Asiye'yi, Hayriye'den uzaklaştırır. Hayri de annesi tarafından uzaklaştırılan Asiye'yi kıskanır. Bu durum da Hayriye'yi oldukça üzer kavgaya etmeye başlarlar. Süleyman bu durumdan rahatsız olur ama onun asıl derdi köydeki kuraklıktan dolayı ürün alamamasıdır. Bu onu büyük bir sıkıntıya sokar. Süleyman ansızın bir kalp krizi geçirir ve hayatını kaybeder. Bunun üzerine iki kadın ve dört çocuk ortada kalırlar. Saniye için ortada kıskanılacak bir koca kalmamıştır.

Öykünün gidişatını belirleyen anlatı unsurları içerisinde yer alan karakterler ise şunlardır: Süleyman, evin babası, çiftçi ve kuraklıktan dolayı tedirgin bir kişidir. Saniye, evin annesi, vereme yakalanmış ve öldüğünde çocukları ortada kalır diye korkan bir kadın. Hikmet, Yılmaz ve Mehmet evin büyük çocuklarıdır. Asiye ise henüz bir bebektir. Hayriye de Saniye'nin çocuklarına bakması ve özellikle kısır olduğu için Süleyman'la evlendirdiği kadındır. Filmde her ne kadar insan olmasa da aileye ait kümeste yaşayan kara tavuk da bir karakter olarak algılanır. Çünkü kara tavuk yumurtlama görevini yerine getirmiyordur ve bu nedenle işlevini yitirmiş bir tavuk olarak görülür. Çocuk doğuramayan bir kadın gibi. Saniye'yi de kocası Süleyman'ı kısır bir kadınla evlendirme fikrini düşündürten kara tavuğun bu özelliğidir. Aslında kara tavuk, metaforik bir anlatıma sahip olan bir karakterdir. Metaforlar, fiziksel algılar, bedensel deneyimler, akılcı düşünce, duygular, kişinin fiziksel ve toplumsal konumu ile ilişki içerisinde bulunurlar (Tepebaşılı, 2013, s. 11).

Filmin anlatı unsurları içerisinde öykünün ilerleyişini belirleyen önemli neden-sonuç ilişkileri bulunur. Bunlardan ilki Saniye'nin ölümcül olduğu bilinen bir hastalığa yani vereme yakalanması ve bu nedene bağlı olarak da ölümünün ardından çocuklarına ve eşine bakması için Süleyman'ın evlenmesini istemesidir. Filmin öyküsü öncelikle bu neden sonuç ilişkisine bağlı olarak kurulur ve peşinden diğer neden-sonuç ilişkilerine bağlı olarak olaylar gerçekleşir. Saniye'nin Süleyman'la evlenmesi için özellikle kısır bir kadın seçer. Bunun nedeni de eve gelecek olan kadının kendi çocuklarını dünyaya getirmesinden dolayı, Saniye'nin çocuklarını ihmal edecek olması korkusudur. Süleyman'ın başka bir kadınla evlenmeyi ilk başta kabul etmeyip daha sonrasında kabul etmesinin sebebi ise dört çocuğuna bakmanın kendisi için zor olacağını anlamasıdır. Hayriye için de öyküye katılmasının başka bir nedeni vardır. Hayriye kısır olduğu için annelik duygusunu tadamayacaktır. O aslında evlenmek istediğinden değil, anne olma hevesini yaşamak istediğinden evlenmeyi kabul eder.

Anlatı unsurları bakımından ele alınması gereken bir başka başlık da zaman-mekân ilişkileridir. Öykünün anlatıldığı zaman dilimi 1950'lili yıllardır. 1950'li yılların filmin anlatısı bakımından önemi o yıllarda verem hastalığının artık tedavi edilebilir bir hastalık kategorisinde yer almasıdır. Öykü belki 1940'lı yıllarda olsa Saniye tedavi edilemeyecek ve ölecek. Bu durumda da öykü burada bitmiş olacak. Eğer öykü 1960 ya da daha sonraki yıllarda geçecek olsa bu seferde veremin tedavi edilebilir bir hastalık olduğu bilinecek ve Saniye ölmeyeceğini bildiği için de çocuklarına bakması için kocasının başka bir kadınla evlendirmeyecektir.

Bu nedenlerden dolayı 1950'ler veremin yeni yeni tedavi edilmeye başlandığı yıllar olarak film öyküsü için önemli bir zaman dilimidir. Mekânsal açıdan bakıldığında öykünün bir dağ köyünde yaşandığı görülür. Sağlıkla ilgili yaşanan gelişmelerden haberdar olunamaması bu dağ köyünün şehirden uzak oluşuna bağlanabilir. Ayrıca köyde yaşanan kuraklık çiftçi olduğu için Süleyman'ın canının sıkır. Tek umudu bir an önce yağmur yağmasıdır. Mekânsal açıdan dikkat çeken bir başka nokta da Süleyman ve ailesinin avlusu bulunan, derme çatma iki odalı bir evde yaşıyor olmasıdır. Bu da onların maddi olarak düşük bir düzeyde yaşadıklarını gösterir.

3.5. Sinema Anlatısında Öne Çıkan “Doğurganlık” Metaforu

Filmin konusunun temelini oluşturan asıl öge bir kadının biyolojik özelliğine bağlı olarak sahip olduğu doğurganlığı ve doğurganlığı sayesinde elde ettiği annelik duygusudur. Bu ögeyi gösteren ise kara bir tavuktur. Kara tavuğun film öyküsü içerisinde bir metafora nasıl dönüştüğü anlatılırken filmi oluşturan tüm anlatı unsurlarının belirleyici bir özelliğe sahip olduğu görülür. Öyküyü oluşturan neden-sonuç, zaman, mekan ve karakter unsurlarının her biri bir nesnenin metaforlaşmasında adım adım işlenmiştir. Filmin ilerlemesiyle metaforlaşan kara tavuğun hakkında izleyici tarafından bilinmesi gereken bilgiler filmin başında verilir. Filmin jeneriğinde gösterilen boş folluk ve devamında görüntüye gelen Saniye ile kara tavuk, aslında anlatı içerisinde yer alan iki karakterdir. Saniye gerçek karakter, kara tavuk ise metafor olan karakterdir. Bu aşamada izleyicinin gördüğü, metaforlaşmaya olanak sağlayan anlamlandırma-
madır.



Şekil 1

Çerçevde yer alan görüntü Saniye ile karşısındaki artık yumurtlamayan tavuktur (bkz. Şekil 1). Çerçevdeki görüntü biri insan biri hayvan olan iki dişinin birbirlerine olan konumlarını gözler önüne serer. Saniye kara tavuğa üstten bakar, kara tavuk ise Saniye'ye alttan bakar. Saniye, doğurganlığı devam eden bir kadın olarak artık yumurtlamayı bırakan kara tavuktan üstündür.

Saniye ile Süleyman arasındaki diyaloga bakıldığında ise bu diyalogun metaforik bir anlam içermekle beraber daha çok metaforlaşmaya doğru giden bir anlamı ortaya koyduğu görülür.

- Kara tavuk gene boş.
- Bedava yemek yok. Keserim dönünce.

Saniye'nin söylemi 'kara tavuk gene boş' cümlesinde yer alan 'boş' kelimesi aslında onun yumurtlamayı bırakmasını ortaya koyan anlamın metaforik bir ifadesidir. Kara tavuğun artık yumurtlamaması ('gene' kelimesinden bunun sıklıkla gerçekleştiği anlaşılıyor), bir tavuk olarak işlevini yerine getirmemesi izleyici tarafından bilinmesi gereken bir durumdur. Ayrıca Süleyman'ın, kara tavuğun yumurtlama işlevini yerine getirememesine yönelik olan yorumu hem bu ailenin maddi durumunu hem de kara tavuğun yumurtlamadığında ailenin karnını doyuramadığı için gözden çıkarılacak bir unsur olduğunu ortaya koyar.

Çerçeve içinde bulunan görsellerin bir anlam yaratmada önemli rolleri bulunur. Saniye, kendi ölümünü gördüğü rüyasından ezan sesiyle birlikte kan ter içinde uyandığında kara tavuğun evin içinde dolandığını görür (bkz. Şekil 2). Önce tavuğa bir nesne fırlatarak onu kovmaya çalışan Saniye sonrasında birden durur, düşünmeye başlar ve tekrar kara tavuğa bakar. Kara tavuğun netliği artar ve tavuk odadan koşarak uzaklaşır. Çerçevde yer alan bu görüntü metaforik bir anlam taşıması nedeniyle önemlidir. Çünkü izleyici bilir ki Saniye ölmek üzeredir ve bununla ilgili bir korkusu vardır. Bu korkusunu gidermesinde ona yardımcı olabilecek bir unsuru kara tavuk hatırlatır. Saniye önce kara tavuğu görür, sonra düşünmeye başlar ve devamında aklındaki düşünce ile tekrar kara tavuğa bakar ve izleyici Saniye'nin aklındaki düşünce ile kara tavuk arasında bir bağlantı olduğunu anlar. İşte bu nokta, bir anlamın metaforla anlatılmaya çalışıldığı andır.

Kara tavuk hakkında izleyicinin bildiği tek şey bu tavuğun artık yumurtlamaması ve yakında kesilecek olmasıdır. Kara tavuk burada sahip olduğu niteliği ile birlikte yapısal bir metafora işaret eder. Peki bu metaforik yapı nedir, Saniye'nin aklına bu tavuğa gördükten sonra ne gelir? Bu durum ise ilerleyen sahnelerde açıklığa kavuşacaktır.



Şekil 2

Bir nesne, durumun ya da olayın metafor olarak algılanmasında yaşanmışlıkların, süreçlerin etkisi büyüktür. O nesne, durum ya da olayı metafor haline getiren şartlar bilinmedikçe hiçbir nesne, durum ya da olay metafor olarak algılanmaz. Görülen ya da duyulan her şey düz bir anlamda algılanır ve kullanılır. Filmde kara tavukla ilgili ortaya konulan bilgiler ve Saniye'nin kara tavuğa bakışı bir şeye işaret etse de bu durumu açıklığa kavuşturan, Saniye'nin komşusundan aldığı bir kadın fotoğrafını kocası Süleyman'a göstererek konuştuğu andır.

- Verem olmuşun derse ne olur ki bu çocukların hali?
-Dur hele yayu.
-Ne edersin sen ya Asiyeyeyle?
-Ya bi akşam akşam desturla konuş hele!
-Ben de görmek isterim çocuklarıma analık edecek olanı bey!
-Yaa ortalıkta hastalık yok, karı yok, tövbe tövbe...
-Bak, Beşir'in dul kardeşi (komşusundan aldığı fotoğrafı gösterir) Hayriye. Yetimdir. Ya bak hele! Dayısıylan yaşar, çocuğu da olmuştmuş.
-Ulan gece vakti, get işine!
-Bey hele dur. Yarın hastaneye kapatırlar beni biliyim. Ne istedim bugüne? Çocuklar senin de çocukların. Ben isterim ki doğurgan bir kadın getirme. O kadar da mı emeğim yok?

Saniye ile Süleyman arasında geçen tüm bu diyalog, kara tavuğun içerdiği anlamı ortaya koyar. Kara tavuk, Saniye için kendisinin ölümünden sonra eşine ve çocuklarına özellikle de henüz bebek olan Asiyeye annelik edecek olan ama kendisi biyolojik olarak asla anne olamayacak olan bir kadına işaret eder. Saniye'nin rüyasından sonra odadan kovmaya çalıştığı kara tavuk, doğurgan olmayan bir canlı olma niteliği ile Saniye için bir kurtuluştur. O kurtuluşun adı Hayriye'dir. Saniye özellikle doğurganlık özelliği olmayan birini seçerek, çocuklarına öncelik verecek bir kadın bulma peşindedir. Eğer Süleyman, doğurabilen bir kadın ile evlenirse yeni eşinin çocukları öncelikli olacak, Saniye'nin çocukları ise arka planda kalacaktır. Bunun bilincinde olan Saniye'nin davranışları kara tavuğun içerdiği anlam ile belirlenirken, izleyici bu anlamı metaforik bir anlam yüklenen kara tavukla algılar.

Süleyman'ın Hayriye ile evlenmesine öncülük eden Saniye için iyileşip evine döndükten sonra ise her şey değişir. O ana kadar ölmeyi bekleyen Saniye için Hayriye, sahip oldukları kara tavuk gibi doğurgan olmayan, o öldükten sonra çocuklarına sadece annelik yapacak olan bir kadın metaforu iken o döndükten sonra karşılaştığı Hayriye, geceleri kocasının yanında yatan bir kadın olur. Saniye eve sağlıklı bir biçimde dönmeye rağmen Süleyman geceleri Hayriye ile yatmayı tercih eder. Saniye için Hayriye ilk başta çocuklarına bakabilecek olması nedeniyle önemli bir konuma sahipti ancak kocası Süleyman ile yaşayacağı karı-koca münasebetini hiç düşünmemişti. İyileşip evine döndükten sonra Süleyman'ın Hayriye ile yatmayı tercih etmesi Saniye'yi derinden etkiler ve bunun sonucunda da Hayriye ile çatışmaya başlarlar.

Süleyman için ise Hayriye kolay kolay vazgeçilecek bir kadın değildir artık. Bu, hem daha çok Hayriye ile yatmayı tercih etmesinden hem de yine kara tavuğa yüklenen anlamdan anlaşılıyor. Saniye ve Hayriye arasında yaşanan tartışma sonunda üç karakter arasında gerçekleşen diyaloga bakıldığında bu durum gözler önüne serilir.

- (Süleyman) Erken yiyek bugün, ne var akşama?
- (Saniye) Boşuna masraf, kümes büyük değil. Her yer tavuk dolu. Yumurtlamayan tavuğu kessek mi?
- (Hayriye) Havuçlu pilavdan var, hazırlıyım?
- (Süleyman) Kuraklık zamanı, şimdi öyle ha deyince tavuk kesecek durumda değiliz. O havuçlu pilav da güzel oluyo haa!

Saniye için açlığı giderecek olan, kümeste yaşayan herhangi bir tavuğu kesmek değil, yumurtlamayan kara tavuğu kesmektir. Kara tavuğu, 'yumurtlamayan' diyerek özellikle vurgulaması sürekli çatışma halinde olduğu Hayriye'ye yapılan bir gönderme olmakla birlikte kara tavuğun kesilmesini istemesi Hayriye'yi hayatında istememesine yönelik metaforik bir anlam içerir.

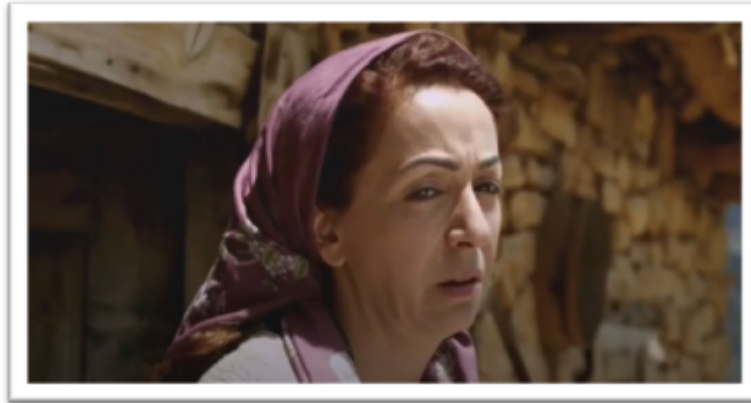
Hayriye sadece Saniye için değil Süleyman için de metaforik bir anlam taşımaya başlar. Yumurtlamayı kestiğini öğrenen Süleyman için kara tavuk ilk başta fazladan masraf çıkaran ve kesilerek açlıklarını gidermeye yarayan bir canlı olarak düşünülüyorken, Hayriye ile evlendikten sonra ancak zor zamanlarda kesilmesi gereken bir canlı olarak düşünülüyor ve kara tavuğu kesmek yerine Hayriye'nin önerdiği pilavı yemeyi tercih ediyor. Yani kara tavuğun kesilmesini engelleyerek Hayriye'nin yaşamasını istediği anlamını ortaya koyuyor. Bu diyalogun devamında gelen sahne kompozisyon bakımından incelendiğinde ise kara tavuğun sadece Süleyman ve Saniye için değil Hayriye için de metaforik bir anlama kavuştuğu ortaya çıkar.

Kocası Süleyman'a havuçlu pilav yapmak için süzgeç almaya giden Hayriye'nin pencereden gördüğü ama izleyicinin ne olduğunu bilemediği bir durum vardır. Yüzündeki gülümsemeden bu durumun Hayriye'yi mutlu eden bir şeyi ifade ettiği anlaşılır (bkz. Şekil 3).



Şekil 3

Süleyman'ın, kendisinin yerine kuması olan Hayriye'nin önerdiği yemeyi tercih etmesini içine sindiremeyen Saniye de Hayriye'nin görünce mutlu olduğu ama kendisini pek mutlu etmeyen hatta onu öfkeliendiren bir durumla karşılaşır (bkz. Şekil 4).



Şekil 4

Hem Hayriye'nin hem de Saniye'nin tek tek gösterildiği kompozisyonlarda görülmeyen ama hissedilen ve her iki kadına farklı duygular yaşatan şey kara tavuktur (bkz. Şekil 5). Saniye her ne kadar kara tavuğu yani Hayriye'yi hayatından çıkarmak istese de bunu başaramaz ve o da bu durumu içine sindiremez.

Bu sahnede Hayriye'nin de kendini metaforlaştırdığı görülür. O da kendini doğurganlık özelliği olmayan bir kadın olarak, yumurtlamayı kesen kara tavukla eş görür ve onun yaşadığını bilmek kuma olarak geldiği bu evde yaşamaya hakkı olduğunu bilmekle eş değerdir.



Şekil 5

Hayriye'nin Süleymanla evlenerek bu eve kuma olarak gelmeyi kabul etmesinin asıl sebebi, sahip olamayacağı bir evlada annelik yapacak olmasıdır. Bu nedenle evde üzerine en çok titredığı kişi Asiye'dir. Her fırsatta onun beslenmesi ile ilgilenir, onu uyutur ve bakımını üstlenir. Yani Asiye sayesinde anneliği tadararak mutlu olur. Ama bu durum kimi zamanlarda Saniye'nin müdahaleleri ile yarım kalır.

Süleyman'ın her iki eşine de aldığı hediyeler üzerinden iki kadın arasında çıkan bir tartışmada Saniye, Asiye'yi Hayriye'nin elinden alarak uzaklaştırır. Bu durum Hayriye'yi çok sinirlendirir ve içinde bulunduğu rolü ona hatırlatan kara tavuk yine karşısına çıkar (bkz. Şekil 6). Doğuramayan, anne olamayan bir kadındır.



Şekil 6

Daha önce gördüğünde Hayriye'yi mutlu eden, onu yaşattığı için kendini de yaşayan bir kadın olarak düşündüren kara tavuk, bu sefer onun esikliğini yüzüne vuran, hiçbir zaman anne olamayacağını ona hatırlatan anlamın bir metaforu olarak karşısına çıkar ve kendisiyle yüzleşmesini sağlar.

Sonuç

Yaşama ilişkin bir anlam ortaya koyma veya bir şeyleri anlamlandırma belki de insanlığın gelmiş geçmiş en olağan eylemleridir. Bu olağan eylemler her türlü nesne, durum ya da olaylar üzerinden gerçekleşebileceği gibi kişiden kişiye, zamandan zamana, kültürden kültüre göre de değişebilir ve kimi zaman da metaforik bir anlamlandırma sürecine sebep olabilir. Metaforlar, hayatı anlamlandırma çabası içinde olan insanlar için sebep-sonuç ilişkisi içinde ortaya çıkan ve insan davranışlarını yönlendiren sözel ya da görsel unsurlar olarak düşünülebilir. Oluşum bakımından kendi içerisinde farklı başlıklar altında ele alınabilen metaforlar, barındırdıkları anlamlar ile sadece gündelik yaşam pratiklerinin değil, romandan şiire, tiyatrodan sinemaya kadar tüm anlatı yapılarının da içerisinde, o anlatı yapılarına uygun bir biçimde yer alan anlam yüklü motiflerdir.

Her bir sanat eseri kendi anlatım özellikleri çerçevesinde birtakım görüşler, düşünceler, anlamlar ortaya koymaya çalışır. Sinema da sanat dünyasında yedinci sanat olarak kendini kabul ettiren ve kendi dilinde düşünceleri ifade eden, anlamları ortaya koyan önceliği görsellik olan bir anlatı sanatıdır. Bu anlamda bir anlatı olan sinema, metaforların görselleştirilmesi ya da hissettirilmesi açısından güçlü bir etkinliğe sahiptir.

Yönetmenliğini *Ufuk Bayraktar*'ın yaptığı *Kümes* adlı film anlatı bakımında incelendiğinde bir diegesisin bir diğer deyişle öykünün olduğu ve bunun mimetik yani gösterme yoluyla aktarıldığı görülür. Anlatısal bakımdan belli bir mekânda, belli bir zaman diliminde, belli karakterler arasındaki neden-sonuç ilişkileri çerçevesinde ortaya çıkan olay örgüleri sinematografik bir anlatımla izleyiciye aktarılır. Tüm bu unsurların, filmde hissettirilen doğurganlık metaforunu hangi nesne aracılığı ile hangi koşullarda ortaya çıkardığını, karakterler için ne şekilde anlamlandırıldığını ortaya koyduğu görülür. Filmde doğurganlık olgusunun, kara bir tavuk üzerinden metaforlaştırılarak anlatılmasında hem kültürel hem de psikolojik alt yapının etkin olduğu görülür.

Kaynakça

- Adanır, O. (2003). Sinemada Anlam ve Anlatım. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Aristoteles. (2007). Poetika. (S. Rifat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Aytaş, M. (2020). Televizyonda Görsel Tarih Yazımı. Konya: Literatürk Academia.
- Barcelona, A. (2003). Introduction The Cognitive Theory of Metaphor And Metonymy. A. Barcelona (Dü.) içinde, Metaphor And Metonymy At The Crossroads: A Cognitive Perspective (s. 3). Berlin: Mouton de Gruyter.
- Becerikli, R. (2020). Türk Sinemasında Anlatı ve Karakter Açısından Birey. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Booth, W. C. (2012). Kurmacanın Retoriği. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2012). Film Sanatı. (E. S. Ertan Yılmaz, Çev.) Ankara: Deki Basım Yayım.
- Can, A. (2018). Kısa Film. Konya: Atlas Akademi Yayınları.
- Chatman, S. (2009). Öykü ve Söylem. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: Deki Basım Yayım.
- Demir, G. Y. (2015). Çevirenin Önsözü. M. J. George Lakoff içinde, Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil (s. 9-20). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Duman, M. A. (2019). Retorikten Belâgate Mecazdan Metafora. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Ersümer, A. O. (2013). Klasik Anlatı Sineması. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Gezer, S. (2018). Sinema Filminde Anlatı Kuramı ve Diriliş'te Anlatı. H. A. S. Ruken Öztürk içinde, Perdeyi Aralamak (s. 15-38). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güven, A. (2014). Gezi'nin Dili: Göstergibilimsel Bir İnceleme. İnsan&İnsan(2), 19-29.
- Kozloff, S. (2018). Anlatı Kuramı ve Televizyon. J. Ö. Dirlikyapan içinde, Tür Kuramı Temel Metinler (C. D. Tasouji, Çev., s. 286-327). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kövecses, Z. (2002). Metaphor A Pratical Introduction. New York: Oxford University Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2015). Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil. (G. Y. Demir, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.
- (2020). Anlatı ve Hayat Hikayeleri Araştırmaları. Süleyman Demirel Üniveritesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 25(3), 277-295. 05 30, 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sduiibf-d/issue/56323/747040> adresinden alındı
- Özçınar, M. (2018). Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Radman, Z. (1997). Metaphors: Figures Of The Mind. Netherlands: Kluwe Academic Publishers.
- Reisman, C. K. (1993). Narrative Analysis. Newbury Park, Calif.: Sage Publications Inc.
- Reissman, C. K. (2005). Narrative Analysis. Narrative Analysis. In: Narrative, Memory & Everyday Life (s. 1-7). içinde Huddersfield: University of Huddersfield. 5 30, 2021 tarihinde <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/4920/> adresinden alındı
- Sart, G. (2015). Anlatı. Y. B. Fatma Nevra Seggie içinde, Nitel Araştırma Yöntem, Teknik, Analiz ve Yaklaşımları (s. 135-145). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Şıgırcı, İ. (2018). Pierre Loti'nin "Aziyade" Adlı Romanının Metaforik Anlamı Üzerine Bir İnceleme. İ. Şahin, & D. Depe (Dü) içinde, Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk (s. 159-171). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Sözen, M. (2008). Anlatı Mesafesi-anlatı Perspektifi Kavramları, Sinematografik Anlatı ve Örnek Çözümlemeler. ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi, 4(8), 123-145. 11 24, 2020 tarihinde alındı
- Şahan, K. (2018). Kavram Alanlarının Bir Haritası Olarak Metaforlar / Kavram Haritalarını Okuma Projesi: Metaforlar. İ. Şahin, & D. Depe (Dü) içinde, Bir Metafor Olarak Yol ve Yolculuk (s. 11-20). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Tanyaş, B. (2014). Nitel Araştırma Yöntemlerine Giriş: Genel İlkeler ve Psikolojideki Uygulamaları. Eleştirel Psikoloji Bülteni(5), 25-38. 5 30, 2021 tarihinde https://www.academia.edu/6774133/-Nitel_ara%C5%9Ft%C4%B1rma_y%C3%B6ntemlerine_giri%C5%9F_Genel_ilkeler_ve_psikolojideki_uygulamalar%C4%B1 adresinden alındı
- Tepebaşılı, F. (2013). Metafor Yazıları. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Topçu, A. D. (2016). Sinema ve Zaman: Geleneksel (Klasik) Anlatı ve Çağdaş Anlatı Filmlerinde Zamanın Kullanımı ve Anlatısal Yapı İle İlişkileri. A. G. Fatma Dalay Küçükkurt içinde, Sinemada Anlatı ve Türleri (s. 49-94). İstanbul: Vadi Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2020, 11 16). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. sozluk.gov.tr: sozluk.gov.tr adresinden alındı
- Yeşil, M. (2020). Kategori ve Metafor. İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Yıldızlı, M. E. (2020). Atebetü'l- Hakâyık'ta Ontolojik Metaforlar. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi(50), 97-118.

Türk Sinemasında Dergi Yayıncılığının Tarihsel Serüveni Üzerine Barış Saydam ile Söyleşi

Muzaffer Musab Yılmaz ¹

SÖYLEŞİ / INTERVIEW

Gönderim Tarihi: 22.04.2021 | Kabul Tarihi: 05.06.2021



Barış Saydam Kimdir?

1983, İstanbul doğumlu. Lisans ve yüksek lisans eğitimini Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Sinema Bölümü'nde yaptı. Aynı bölümde halen doktorasına devam ediyor. Altyazı dergisinde sinema eleştirileri yazmaya başladı. 2008'de Avrupa Sineması isimli web sitesini kurdu. 2011-2014 yılları arasında Hayal Perdesi dergisinde web sitesi editörlüğü yaptı ve derginin yayın kurulunda görev aldı. TÜRVAK bünyesinde çıkartılan Cine Belge isimli derginin yazı işleri müdürlüğünü yaptı. 2012'den beri Sinematek Derneği'nde Film Analizi dersi veriyor. 2013-2019 yılları arasında Türk Sineması Araştırmaları (TSA) projesinde koordinatör yardımcılığı ve içerik editörü olarak görev yaptı. 2018-2020 yılları arasında İstanbul Şehir Üniversitesi'nde ders verdi. 2018'den itibaren Sinema Yazarları Derneği'nin (SİYAD) genel sekreterliğini üstleniyor. Ayrıca Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam(2011), Sinemada Tarih Yazımı (2015), Erol Ağakay: Yeşilçam'a Adanmış Bir Hayat (2015), Oyuncu, Yönetmen, Senarist, Yapımcı Yılmaz Güney (2015), Karanlıkta Işığı Yakalamak: Ahmet Uluçay Derlemesi (2016) ve Aytekin Çakmakçı: Güneşe Lamba Yakan Adam (2019) isimli kitapları da bulunuyor.

¹ Araştırma Görevlisi, Sakarya Üniversitesi İletişim Fakültesi, muzafferyilmaz@sakarya.edu.tr, Orcid No: 0000-0001-9491-1048

Sinema yayıncılığı, dijital dönüşüm ile birlikte diğer birçok alan gibi kabuk değiştiriyor. Matbu yayımlanan dergiler varlıklarını online ortamda devam ettirmeye çalışıyor. Sinema meraklılarının ilgisine sunulan yayınların sayısı gün geçtikçe azalırken, daha dar bir kesimin ilgisine sunulan akademik dergilerin oranı da gün geçtikçe artıyor. Halbuki Türk sineması ile yaşıt olan Türk sinema yayıncılığı, tarihinde on binleri aşan satış rakamlı dergileriyle uzun bir süre yayıncılık tarihimizde yeri doldurulamaz bir konumda olmuştur. Türk sinemasının yazılı ve görsel tarihi üzerine en bilgili isimlerden, sinema yazarı Barış Saydam ile Türk sinema dergiciliği üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik. Türk sinema yayıncılığının ilk yılları, alanın önemli isimleri, alanın kimliğini belirleyen dinamikler, geçirdiği dönüşümler, bugünkü durumu ve daha fazlası üzerine olan bu söyleşiyi okurlarımıza sunuyoruz.

İlk Türk filmi tartışmalarına benzer bir şekilde, ilk Türk sinema dergisi üzerine de çeşitli görüş ayrılıklarının olduğu bilinmektedir. Hepsi de 1914 yılında çıkan Türk Sineması, Sinematograf Ceridesi, Ferah, Sinema Haberleri ve Sinema adlı beş adet yayın bulunmakta. Fakat bu dergiler, aslında yine o yıl Balkan Savaşları'nın ardından birçok alanda görülen Türkleştirme çalışmalarının sinemadaki yansımaları olarak açılan sinema salonlarının tanıtıcı birer yayın organı. Sizce bu yayınları ilk Türk sinema dergileri olarak kabul edebilir miyiz?

Yerleşik sinema salonlarının Birinci Dünya Savaşı öncesi hızla çoğalmasıyla birlikte sinema salonları önemli ölçüde seyirci çekmeye başlar. Salon işletmecileri kısa sürelerde kazandıkları büyük paralarla farklı yerleşim bölgelerinde kendilerine yeni salonlar kiralamaya çalışır. Aynı zamanda salonların çoğalması büyük bir rekabeti de beraberinde getirir. Pek çok salon müşteri çekebilmek için dönemin önemli gazetelerine ilan verir. Kendi farklılıklarını verdikleri ilanlarla duyurmaya çalışır. Ancak çoğu zaman salonlar için ilan vermek de yeterli değildir. Bu ihtiyaçla salonlar birkaç sayfalık gazete şeklinde basılan ve çoğu zaman basıldığı sinema salonunun ismini alan yayınlar da basmaya başlar. Bunlar her ne kadar sinema mecmuası olmasa da, ilk özgün sinema yayıncılığı bu tarz gazetelerle başlar. Bu anlamda Arda Odabaşı'nın da ifade ettiği gibi Osmanlı'da sinema yayıncılığı matbuatın içerisinden değil sinema salonlarından doğar.

Osmanlı döneminde sinema yayıncılığı dergi ve gazetelerin de yoğunlaştığı 1913 yılının hemen ertesine denk gelir. Matbuat tarihinde önemli bir patlamanın yaşandığı dönemde sinema alanında da arka arkaya Türk Sineması, Sinematograf Ceridesi, Ferah, Sinema Haberleri ve Sinema gibi yayınlar çıkar. Bu yayınlara bakıldığında yayınların sinema salonlarıyla ilişkili olduğu görülür. Balkan Savaşları sonrasındaki boykot döneminde yerli salonların açılmasıyla birlikte gayrimüslimlerin işlettiği salonlar da boykot edilir. Yerli salonlar daha fazla seyirci çekebilmek için gazete ilanlarının yanı sıra kendi gazetelerini de çıkartmaya başlarlar. Şehzadebaşı'ndaki Türk Sineması kendi ismiyle müsemma Türk Sineması'nı, Ferah Sineması Ferah'ı, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Sinema'yı, Sirkeci'deki Ali Efendi Sineması ise Sinema Haberleri'ni yayımlar. Böylece yerli sinema salonlarının açılması yerli sinema yayıncılığının başlamasını da beraberinde getirir.

20. yüzyılın başındaki ekonomik, kültürel ve toplumsal şartlar ile günümüzdekiler çok farklıdır. Elbette ki bahsettiğimiz yayınların hiçbirisi bir sinema dergisi formatında değildir. Çoğunluğu dört yapraklık sinema salonlarının tanıtımı için kullanılan basit yayınlardır. Ancak sinema yayıncılığını bir bütün olarak ele almak gerekir. Gazete, tanıtım bültenleri, kültür sanat içerikli dergiler ve en nihayetinde müstakil olarak sadece sinema içeriğine yer veren sinema dergilerine doğru bir süreç uzanır. Bu anlamda, sizin de bahsettiğiniz sinema gazeteleri, günümüzdeki anlamıyla sinema dergilerine örnek teşkil etmese de sinemaya dair içeriğin genel içerikten ilk ayrılmaya başladığı nokta olması açısından önemlidir.

Ülkemizde sinema eleştirisi alanı, büyük oranda edebiyatçı ve gazetecilerin Türk ve dünya sineması üzerine yazılar kaleme alması ile başlıyor. Alan, bir anlamda edebiyatçılar eliyle kuruluyor. 1950'li yılların sonunda yayın hayatına başlayacak sinema merkezli dergilere kadar, gazete ve dergilerde sinema yazılarına yer veren magazin ve politik dergileri bir kenara bırakacak olursak, ciddi sinema yazıları yalnızca edebiyat dergilerinde yayınlanıyordu. Bunun Türk sinema eleştirisi geleneğindeki yeri sizce nedir? Bu geleneğin Türk sinema eleştirisine kattıkları nelerdir? Edebiyat alanının Türk sinemasına olan yoğun ilgisi, sinema eleştirisinin sinemadan ziyade edebiyat gibi yazın merkezli bir yapıda hayat bulmasını beraberinde getirmiştir diyebilir miyiz?

Aslında alanın edebiyatçılardan ziyade gazeteciler ile başladığını söylemek daha doğru. Çünkü gazetelerde sinema da diğer içerikler gibi insanların okumak istediği ve merak ettiği bir husus olarak başlıyor. Sinema önce yeni bir icat olarak, sonrasında bilimsel ve teknik gelişimi konusunda insanları bilgilendirme amacıyla, en nihayetinde de içeriği ve estetiği hakkında yorum ve gözlem içeren haber ve yazılara konu oluyor. Diğer konuları araştırarak yazan gazeteciler bu alanda da yazını ilk başlatan kişiler oluyor. Sonrasında kalem erbabı dediğimiz kendine has bir üslubu olan gazeteci ve köşe yazarı yazan edebiyatçı yazarlarla birlikte iş biraz daha genişliyor. Hikmet Feridun Es, Fikret Adil, Burhan Felek, Burhan Arpad, Atilla İlhan, Tarık Dursun Kakinç, Nahid Sırrı Örik, Salah Bırsel, Orhan Kemal gibi daha pek çok edebiyatçı da bu süreç içerisinde sinema ve filmler üzerine çeşitli yayınlarda yazılar kaleme alıyor.

Türkiye’de uzun süre sinemacılığın okulu olmadığı gibi eleştirmenliğin ve yazarlığın da bir okulu yok. O yüzden buradaki tartışma biraz da Türkiye’de ilk filmleri niçin tiyatrocular çekiyor gibi... Film çekiminde olduğu gibi sinema eleştirisinde de özellikle 1940’larda bir özgünleşme süreci başlıyor. 1940’larla birlikte Sezai Soelli (Tasvir-i Efkâr, Yıldız), Nijat Özön (Vatan, Ulus, Akis, Dost), Burhan Arpad (Vatan) gazete ve dergilerde sinema eleştirisini daha sistematik bir hâle getiriyor. 1940’lardaki sinema eleştirisine yeni bakış kazandıran ilk kuşağa 1950’lerde Semih Tuğrul (Dünya, Tercüman), Metin Erksan (Dünya), Halit Refiğ (Akşam, Akis), Tuncan Okan (Milliyet, Kim), Çetin Özkırım (Yeni Sabah), Salah Bırsel (Vatan), Ali Gevgilili (Vatan), Giovanni Scognamillo (Akşam) ve Tarık Dursun Kakinç (Pazar Postası) gibi isimler de ekleniyor. Bu şekilde Türkiye’de sinema eleştirmenleri de kendi kuşağını ve kendi ustalarını yetiştirmeye ve bir geleneği aktarmaya başlıyor.

Yeşilçam döneminde sinema, toplum nezdinde en popüler olgulardan biri. Bununla doğru orantılı bir şekilde, oyuncu merkezli ve magazinsel yönü ağır basan önemli sayıda sinema dergisi de bu yıllarda okuyucu ile buluşuyor. Halkın sinema ile olan bağını güçlendirmesi bakımından önemli bir yerde duran bu yayınlar, bir anlamda Yeşilçam dünyasının kodlarına da uygun bir hareket sergiliyor. Fakat bu türden dergiler, Yeşilçam henüz ortada yokken, 1930 ve 1940’lı yıllarda da neredeyse aynı formatta Amerikan, Avrupa ve kısmen de Mısır sineması merkezli olmak üzere çıkıyorlar. Yeşilçam henüz ortada yokken sinemaya ilgili seyirci ve okur kitlesi ile popüler sinema merkezli bir ilişki kuran sinema dergiciliğinin, Yeşilçam sisteminin kurulmasında ve halk ile bütünleşmesinde, en azından İstanbul, İzmir, Adana ve Ankara gibi büyük şehir seyircileri başta olmak üzere bir payının olduğunu söyleyebilir miyiz?

Yeşilçam sistemi Amerika’daki Hollywood’u, yani stüdyo sistemini kendisine örnek alan ve ona benzer bir şekilde yapılan bir sinema endüstrisi yaratıyor. Stüdyo sistemi, endüstrinin başat stüdyolar/şirketler tarafından bir tekel haline getirilmesi ile kurulur. Endüstrinin yarattığı ticari gelir başat stüdyolar arasında paylaşılırken, her stüdyo da yönetmen, teknik ekip ve oyuncularla sözleşmeler imzalarak piyasa içerisinde belirli alanlarda uzmanlaşma eğilimleri gösterir. Türkiye’de Arzu Film’in komedi, Erman Film’in melodram, Atlas/Duru Film’in tarihi filmlere ağırlık vermesi ve bu türlerde yer alacak isimlerle çalışması gibi... Uzmanlaşma öte taraftan her stüdyonun belirli yıldız oyuncularla uzun süreli kontratlar yapması ve onlar üzerinden kendisine bir yayın politikası belirlemesiyle de perçinlenir. Sistem, yıldız oyuncular üzerine kuruludur ve onlar ne kadar parlatılırsa stüdyoların filmleri de o oranda kâr elde eder. Yıldız sistemini genişletmek ve yıldız oyuncuları parlatmak adına da filmlerin yanı sıra oyuncuların özel hayatlarının ortaya serildiği, sansasyonel haberlerin ve melodramatik hayat hikâyelerinin yer aldığı magazin dergileri öne çıkar. Türkiye’de ilk yayınlanan sinema dergilerinin çoğu da Hollywood’ta basılan dergilerin Türkiye ayağı gibi işler. 1930’larda yayınlanan Artist, Film Dünyası, Film Magazin, Film Moda Spor, Geçit, Haftalık Sinema, Kadın Dünyası ve Sinema Alemi gibi dergilerin tamamı Hollywood yıldızlarının haberleri ile doludur. Hatta doğrudan Hollywood’u ismine taşıyan pek çok dergi de bu dönemde basılır: Holivut, Holivut Dünyası, Holivut İstanbul Magazin, Holivut: Sinema ve Aktüalite Haberleri, Salon: Hollywood Sesi gibi...

Bizde ilk bu tarz yayınları yerileştiren ve kendi endüstrimize adapte etmeye çalışan dergiler arasında Yıldız’ı sayabiliriz. Yıldız, sonrasında çıkacak ve Yeşilçam’ın ününü kitlelere duyuracak Artist, Ses ve Pazar Postası gibi dergilere de bu anlamda öncülük eder. Bu dergiler günümüzdeki gibi 3-5.000 aralığında değil, günümüzdeki gazete tirajlarından bile fazla basılan ve dağıtılan kitle dergileridir. Bu dergilerle birlikte Hollywood’da olduğu gibi Türkiye’de de yıldızların hayatları ve setlerde yaşanan dedikodular kitlelere aktararak Yeşilçam’ın kendi mitolojisinin yaratılması da sağlanır.

Türkiye’de sinema dergileri ile sinema endüstrisi arasındaki ilişkinin tarihsel seyri hakkında neler söylersiniz. Özellikle Yeşilçam döneminde ciddi sinema yayını yapan dergilerin Türk sinemasına bakışı çoğunlukla menfiydi. Dergilerde sinema üzerine yazılar kaleme alan isimler ile sinemacılar arasında işbirliğinin kurulduğu zamanlar dışarıda tutulursa, ilişkinin 1980’li yıllara kadar hep zıtlık üzerine bina edildiğini söyleyebiliriz miyiz? Bu ilişkinin seyri üzerine görüşlerinizi alabilir miyiz?

Türkiye’de yerli film endüstrisi büyüyüp genişlemesine rağmen filmlerin içerik ve estetik değerlerinin bununla paralel olarak hızlı bir atılımın içine girememesi sinema eleştirmenleri ve yazarların Türk filmlerine yönelik bakışlarının da olumsuz olmasına neden olur. Ciddi fikir dergilerinde ve gazetelerde bir süre sonra sinema yazarları seslerini daha fazla çıkarmaya, eleştirilerini daha sert bir şekilde dile getirmeye başlar. Yönetmenler de bunlara karşılık verdiğinde Türkiye’de sektör içinde sonraki dönemlerde de büyük bir kutuplaşmaya neden olacak yönetmen ve eleştirmen kavgaları da başlamış olur. Bunların en önemlisi hiç kuşkusuz Şakir Sırmalı’nın Alexandre Dumas’ın eserinden uyarladığı Kamelyalı Kadın filminden sonra eleştirmenlerce neredeyse “alay konusu” edilmesinin ardından yönetmenliği bırakmak zorunda kalmasıdır. Kamelyalı Kadın ve sonrasında Duvaklı Göl filmlerinde yönetmenler ve eleştirmenlerin gazete ve dergilerde birbirlerini hedef alan yazılarıyla birlikte yaşanan kutuplaşma, 1964 yılındaki Türk Sinema Şurası’nda yönetmenler ile eleştirmenlerin arasının tamamen açılmasına neden olur. [Bu konudaki tartışmalar Giovanni Scognamillo’nun Gözüyle Yeşilçam ve Tunca Arslan’ın Eleştirmenleri Vurun! isimli kitaplardan da takip edilebilir.]

Eleştirmenler cephesinde Yeşilçam’ın itibarsızlaştırılması ve bununla birlikte “Yeşilçam dışı” yönetmenlerden bir “kalite sineması” geleneği kurulması ise Nijat Özön’ün Türk Sineması Tarihi kitabıyla birlikte gerçekleşir. Özön’ün sinema tarihi kitabı, bize bir sinema tarihi kanonu ortaya çıkarır. Tiyatrocular Dönemi’nde çekilen Muhsin Ertuğrul filmleri “kötü”dür, çünkü tiyatrodan farksızdır. O yüzden de “filme alınmış tiyatro” olarak adlandırır o dönemin filmlerini. Geçiş Dönemi filmleri tiyatrocular döneminin ve Arap/Mısır filmlerinin etkisi altındadır. Sinemacılar Dönemi’nde ise Lütfi Akad’ın filmleri Türkiye’de ilk defa “nitelikli” film örneklerini verir. Bunda Akad’ın yabancı etkileri yerlileştirmesi ve ilk defa “sinema” yapması etkilidir. Özön üzerine tez yazan Emrah Doğan, Özön’ün her ne kadar Türk sineması tarihine objektif bakmaya çalışsa da, sanat sineması anlayışı ve malzemesini savunduğu tarih anlayışının ideolojisi doğrultusunda modernist, çağdaş ve bir o kadar da Batıcı ilkelerden taviz vermeden sinema tarihini ele almaya çalıştığını söyler. Özön, Cumhuriyet ideolojisinin yetiştirdiği Batı merkezli modernist bir entelektüel kişiliğe sahiptir. Bu bakış açısı, karakteri kadar eserlerine de sirayet eder ve bu bakış açısı çerçevesinde Türk Sineması Tarihi kitabında kanonik bir film tarihi inşa edilir.

Özön, Yeşilçam’ı bir film endüstrisi olarak görmek yerine yaşanan çatışmalardan ve kendi beğenilerine uygun filmlerin üretilmemesinden dolayı hep küçük görür. Özön her şeyden önce Yeşilçam’ı incelenmeye değer bir film endüstrisi olarak görmemektedir. Basit, tekdüze ve estetikten yoksun filmler üreten, seyircinin duygularını sömürmekten başka bir işlevi olmayan ve dışa kapalı bir sistem olarak gördüğü Yeşilçam’ın dinamikleri o yüzden de onun için önemli değildir. Onu takip eden Giovanni Scognamillo’da da durum çok fazla değişmez. Yazar, Muharrem Gürses’i dönemdeki Mısır filmlerinden yola çıkarak konvansiyonel ve melodram sineması yaptığı için “ilkel” bulur. Ancak filmin niçin iş yaptığını, seyirci ve film arasındaki ilişkiyi, dönemin koşullarını hiç sorgulamaz. Bunda, Özön ve dönemin diğer sinema eleştirmenleri gibi Scognamillo’nun da bir eleştirmen olarak kafasında ideal bir sinema modelinin olması ve Türk sinemasını da bu beklenti içerisinde değerlendirmesi etkilidir. Dolayısıyla sonrasında Türk Sinematek Derneği ve Ulusal Sinemacılar arasında da devamının yaşanacağı kavgalar ve çatışmalar, eleştirmenlerin Türk filmlerinden yurt dışındaki sanat sineması örneklerine benzer filmler beklemesinden de kaynaklanır. Yapılan yerli filmleri sadece seyirciden para kazanılması gayesiyle yapıldığını düşünmelerinden ve “arkaik” bulduklarından dolayı da zaman zaman eleştirinin sınırlarını aşarak hakarete dönüşen ve bir tür had bildirmeye varan ifadeler sonunda kaçınılmaz bir biçimde bir kutuplaşmaya da neden olur.

Türkiye’de gazeteler, özellikle sanat ekleri ile sinema üzerine önemli bir yayın faaliyeti yürüten yayın organları olmuşlardır. Dergileri bir kenara bırakırsak, tarihsel bir perspektifle gazetelerin sinema ile olan ilişkisini değerlendirebilir misiniz?

Sinema yazını tüm dünyada olduğu gibi Osmanlı'nın son döneminde de gazetelerle başlar. 1930'lar da sinemacılık faaliyetlerinin yaygınlaşmasıyla birlikte Akşam, Cumhuriyet, Sabah, Vakit ve Vatan gibi gazetelerde her hafta bir (ya da birkaç) sinema eleştirisi yayınlanır. Gazetelerin düzenli sinema eleştirilmesine yer vermesi bir süre sonra sinema yazarlarının da gazeteci olarak görülmesini ve gazetelerden maaş almasını da sağlar. Bu yüzden de 1930'larda Türkiye'de sinema yazarlığı, gazete ve dergilerde maaş karşılığı yapılan bir meslek olarak kabul görür.

Sinema yazarlığının bir meslek olarak kabul görmesine ve yaygınlaşmasına rağmen, bu dönemde gazete ve çeşitli sinema dergilerinde yazı yazan sinema yazarlarının yazdıkları yazıları alanın duayen isimlerinden Giovanni Scognamillo "görüş beyanı" olarak ifade eder. Scognamillo'ya göre Fikret Adil, Turan Aziz Beler, Hikmet Feridun Es, Adnan Fuat Aral, Cihat Kentmen gibi isimler çeşitli gazetelerde gösterilen filmler üzerine fikirlerini beyan eden yazılar kaleme alırlar, ancak bunları sistematik bir film eleştirisi olarak görmemek gerekir. Sinema tarihçisi Nijat Özön, 1950'lere kadar yazılan sinema yazılarının "magazin yazısı" ve "münferit" içerikli yazılar olarak ele alınması gerektiğinden söz eder. Özön, ciddi sinema dergileri olmadığı için sinema yazılarının gazete ve magazin dergilerinde derinlikli ve çok boyutlu olmaktan uzak olduğunu yazar. Filmin konusu, oyuncularını, olay örgüsü ve genel atmosfer üzerine yazılan üstünkörü yorumları içeren yazılar bu dönemde daha çok Fikret Adil ve Hikmet Feridun Es gibi kalemi güçlü, aynı zamanda gündelik olaylar üzerine de yazmayı sürdüren meslek erbabı kişilerce ele alınır. Gazetecilik ve sinema yazarlığı ilk dönemde iç içedir, henüz bir ayrışma yoktur.

Sinema eleştirisinin kapsamlı bir hâle gelerek derinleşmesi ve bir boyut kazanması için günlük gazetelerde yer alan haftada bir yazılan yazıların ötesine geçmesi gerekmektedir. Ancak gazetelerin yazarlarına verdikleri ücret ile fazla satış yapamayan sinema dergilerinin yazarlarına verebilecekleri ücret arasında da büyük bir uçurum vardır. Bu yüzden de sinema dergileri içerisinde sinema eleştirisi yazan kişilerin bu işi meslek olarak yapabilmeleri, bütün hayatlarını bu iş üzerine geçirebilmeleri de zorlaşır. Bu dönemde bahsettiğimiz nedenlerden dolayı sinema dergisi çıkararak daha geniş kapsamlı analiz yazılarına ve farklı içeriklere değinmek isteyen sinema yazarları aynı zamanda bir ya da birkaç gazetede köşe yazarı olarak çalışır. Bu şekilde sinema yazarlığını da bir meslek olarak yapmaya gayret eder. Türkiye'de kabaca ifade edersek, 1950-2000 yılları arasında çıkan sinema dergilerinin yanı sıra ulusal gazetelerin önemli bir bölümünün haftalık sinema eleştirisine yer vermesi sinema eleştirilenliğinin de bir meslek olarak sürdürülmesini sağlamıştır.

Tarihsel süreç göz önüne alındığında, 1990'lı yıllardan sonra hayat bulan sinema dergiciliği üzerine görüşlerinizi alabilir miyiz? Türk sinemasının ulusal ve uluslararası alanda varlık gösterdiği son yirmi beş, otuz yılda sinema dergiciliğimizde bu oranda bir gelişim göstermiş midir? Eğer göstermişse, bu grafik doğrusal bir çizgi takip etmekte midir?

1990'lı yıllarda [Popüler] Sinema, Sinerama, Klaket ve Cinemascope gibi daha çok yabancı sinemayı takip eden, genel geçer hedef kitleye yönelik ancak belirli bir standarta uygun yayın yapan çeşitli sinema dergileri vardı. Özellikle de bunlar içerisinde Sinema dergisi Mehmet Açar'ın genel yayın yönetmenliği ile birlikte Türkiye'de popüler sinema yayıncılığını uzun süre iyi bir şekilde sürdürdü. Fikri ve derinlik anlamında da 25. Kare, Kinema ve Yeni İnsan Yeni Sinema gibi dergiler çıkıyordu. Özellikle 25. Kare akademinin Türkiye'de yaygınlaşmasıyla paralel biçimde film eleştirisinin yanı sıra sinema dergilerinde analiz yazılarının da yer alması anlamında öncü işlerden biridir. Bu dönemde yayına başlayan sinema yayıncılığımızın en önemli işlerinden biri olan Antrakt dergisini de unutmamak gerekir. Antrakt dergisi özellikle de Türk sinemasına dair günü gününe gündemi takip etmesi, setlerden haberleri, tartışmaları ve yaşanan gelişmeleri aktarması anlamında bugün 1990'lı yılları takip edebileceğimiz en önemli kaynaklardan biri olma hüvetyesine sahip. Eleştiri, söyleşi ve sinema tarihine yönelik özgün içerikleriyle de 1990'lardaki kaliteli içeriklerin başında geliyor. Unutulmaması gereken şeylerden biri de, bu dönemde çok fazla fanzin dediğimiz daha amatörce hazırlanan yayının olması... 1990'lar sinema fanzinlerinde de önemli bir patlamanın yaşandığı bir dönem.

1990'lı yılların Türk sineması yeni bir çıkışın eşliğinde olduğunu, yeni yönetmen kuşağının yeni yeni sermaye bularak uluslararası ortaklıklarla birlikte film çekmeye başladığı yıllar olduğunu unutmamak gerekir. Bu anlamda Türk sineması da çok etkin ve faal bir dönem içerisinde değildir. Ticari sinemanın Eşkıya filmi ile birlikte yükselişe geçmesi gibi sanat sineması da Derviş Zaim, Reha Erdem, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Semih Kaplanoğlu ve Yeşim Ustaoglu gibi yeni bir jenerasyonla birlikte yurt dışındaki festivallerden ödülle dönmeye başlar. Bu da Türk sinemasına olan ilginin artmasına ve sinema yayınlarında daha fazla Türk sinemasına yönelik içeriğin ortaya çıkmasına neden olur. 2001'de Boğaziçi Üniversitesi içerisinde yayın hayatına başlayan Altyazı, Yeni İnsan Yeni Sinema'dan ayrılan bir grubun kurduğu Yeni Film, Burçak Evren'in genel yayın yönetmenliğinde çıkarılan Sinematürk bu anlamda 2000'li yılların derinlikli içerik üreten dergileri arasında yer alır. Modern Zamanlar, Hayal Perdesi, Filmarası ve Rabarba gibi dergiler de 2010'lu yıllarda öne çıkarak özellikle de Türk sinemasına yönelik geniş çaplı bir içerik üretir. Bu dönemde popüler sinema yayıncılığında ise yurt dışında aynı isimle çıkarılan dergilerin Türkiye ayağı olan ve kısa süreliğine aktif kalan Total Film ve Empire Film, sonrasında Sinema dergisindeki grubun da katkılarıyla açılan Arka Pencere gibi dergiler popüler yayıncılığı sürdürmeye çalışır. Akademik anlamda ise 25. Kare'nin yerini Sinecine almıştır.

Popüler Sinema dergisi kapandıktan sonra Türkiye'de sinema yayıncılığında önceki yıllardakine benzer şekilde popüler, ana akım ve daha çok yabancı sinema içeriklerini takip eden piyasa dergilerinin boşluğunu daha alternatif ve derin içerik üretmeye çalışan dergiler doldurmaya çalışır. Altyazı, Hayal Perdesi, Sekans, Rabarba, PsikeSinema gibi dergiler bu anlamda zamanla melezleşmeye başlar. İçeriklerinde hem önemli ölçüde popüler sinemaya hem de Türk sineması üzerine ve belirli temalar üzerine daha derinlikli yazılara yer vermeye çalışırlar. Bu da, Türkiye'deki mevcut sistemin 2010'larda değişmesine ve hedef kitlelerin çeşitlilik göstermesine de neden olur. Tirajların düştüğü, matbu yayıncılığın gerilediği, elektronik ortamdaki içeriklerin daha hızlı bir biçimde yayıldığı bir dönemde sinema dergileri de ayakta kalabilmek için popüler içerikleri de kendi içlerinde eritmeye çalışırlar. Ancak zamanla gazetelerden ayrılan kültür sanat sayfaları gibi sinema yayınları da piyasa şartlarına yenik düşerek birer birer kapatılmaya başlar. Bu anlamda, sorduğunuz soruya yeniden dönecek olursak, 1990-2020 arasındaki otuz yıllık periyodu ele aldığımızda geçmişte olduğu gibi gazete ve sinema dergilerinden sinema gündemini eksiksiz ve katmanlı bir biçimde takip etmek ne yazık ki mümkün değil. Dönem dönem öne çıkan ve parlayan sinema dergileri çıksa da, piyasa şartlarından dolayı bu dergilerin de devamlılık sağlayamadığını görüyoruz. Bu açıdan akademik anlamda dönemi ve dönemin atmosferini yakalamak adına çok değerli olan gazete ve dergi tarama işlemi bu yıllar arasında ciddi derecede sekteye uğradığı da söylenebilir.

Günümüzde hangi sinema dergilerini beğeniyorsunuz? Özellikle takip ettiğiniz, yayın politikası ve içeriklerinin kalitesi ile okuyucularımıza önereceğiniz sinema dergileri hangileridir?

Günümüzde matbu dergi olarak PsikeArt grubunun çıkardığı PsikeSinema isimli bir dergi kaldı. PsikeSinema da editöryal herhangi bir unsurun olmadığı dağınık bir görünüme sahip. Bir derginin iyi bir editöryal kadrosunun olması, sinemaya dair bir bakışının ve görüşünün olması gerektiğine inanıyorum. Sinemaya yön veren dergiler biraz da kurucularının ve editöryal kadrolarının yön verdiği dergiler olmuştur. Cahiers du Cinema, Sequence, Sight & Sound, Positif gibi dergiler tirajlarından ziyade ürettikleri fikri değerlerle günümüzde de konuşulan dergiler arasındadır. Bu anlamda elektronik yayıncılığa geçiş yapan Altyazı, Yeni Film ve Sinecine dışında Türkiye'de çok da alternatif kalmadı. Seçim yapmayı bir kenara bırakın, okuyacak sinema dergisi sayısı bile iyice azaldı. Bu, Türkiye'de kültür sanatın diğer alanlarında olduğu gibi sinemada da düşünsel anlamda çok sığ bir ortamın oluştuğunun en büyük göstergelerinden biri. Bir de sosyal medyanın yükselişi ile birlikte bırakın eski tarz dergiciliği, web sitesi kurmak ya da blog açmak bile günümüzde demode uğraşlara dönüştü. Çok daha hızlı ve doğrudan anlık akışın bir parçasına dönüşebilecek içerik üretmek bu anlamda eski tarz eleştiri, inceleme ve akademik makalelerin yerini almış durumda. İnsanlar yirmi yıl sonra dönüp baktıklarında günümüzün sineması ve sinema ortamındaki tartışmalar hakkında neredeyse hiçbir bilgiye ve derinlikli bir analize sahip olamayacaklar.

Online ortam sinema yazınına neler katmıştır, aynı şekilde ondan neler götürmüştür? Birçok ehil olmayan kişinin de sinema üzerine yazıyor olmasını, sinema yazınının kalitesi açısından bir problem olarak görüyor musunuz?

İnternetin yaygınlaşması ve internet üzerinden yayın yapan web sitelerinin daha interaktif bir içerik sağlamasıyla birlikte ulusal gazetelerin tirajları düşüş gösterir. Satış kaygılarından dolayı gazeteler sayfalarını ve maaş verdikleri çalışan sayısını düşürürler. Kültür sanat ve sinema içerikleri de bu süreçte ilk gözardı edilen içerikler arasındadır. Matbu yayıncılıktan elektronik yayıncılığa geçiş süreci, sinema eleştirmenliğinin bir meslek olarak icra edilmesini de zorlaştırır. Dolayısıyla 2000'lerle birlikte sinema eleştirmenleri 1950'li yıllardan itibaren sahip oldukları en önemli alan olan ulusal gazetelerdeki köşelerini de yavaş yavaş kaybederler. Bu dönemde hâlâ sinema eleştirilerine yer veren gazeteler ise yayınladıkları yazıların yazarlarına ücretsiz yazı yazdırma yoluna giderler. Herhangi bir sosyal güvencesi olmadan, telif usulü yazı yazan sinema yazarlarının geçimlerini bu şekilde sürdürmesi bu yüzden imkânsızlaşır.

Bununla paralel olarak internetin ve web sitelerinin yaygınlaşmasıyla birlikte gazete ve dergilerde yetişen, usta-çırak ilişkisiyle belli bir tecrübe edinen, sektörün diğer kademeleriyle de ilişki halinde olarak filmleri daha geniş bir perspektiften yorumlamaya çalışan sinema eleştirmenlerinin oluşturduğu "kriterli eleştiri" mefhumu da değişmeye başlar. Giovanni Scognamillo, film eleştirisini tanımlarken, eleştiri yazısının "edebiyat parçalamak, duygulanmak, coşmak, feleğini şaşırmaq" olmadığını altını çizer ve "ben sevdim, sevmedim, ısınamadım" gibi öznel değer yargıları ile bir filmi betimlemeye çalışmanın sinema eleştirisini olmadığını belirtir. Yeni Sinema dergisinin 1967 yılında sinema eleştirmenleri ile yaptığı soruşturmada ise, dönemin eleştirmenleri tek bir eleştiri formu olmamasına karşın sinema eleştirisinin estetik, etik, ideolojik, toplumsal birtakım değerlere ve yöntemlere dayanması konusunda görüş bildirir. Nijat Özön, Akis'te yer verdiği yazıda bir adım daha ileriye giderek sinema eleştirmeninin aynı zamanda "yabancı sinemalarla kendi sinemasını karşılaştırması, milli sinemanın kalkınmasına ve ilerlemesine yarayacak hususları da bulup ortaya çıkarması" gerekliliğini dile getirir. Dolayısıyla internet öncesinde yazının yazıldığı mecra ve mecranın kendi ihtiyaç ve isteklerinin yanı sıra, sinema eleştirisinin ne olup ne olmaması gerektiğine dair ortalama bir görüş hâkimdir. Yıllar içerisinde yaşanan tartışmalar, pratikteki örnekler ve yetişen sinema eleştirmenleri bu alanda geçmişin mirasını da kendi dönemlerine taşırlar. Dönemler arasında bilginin, görgünün ve metodolojinin bir paylaşımı söz konusudur. Ancak internetin yaygınlaşması, matbu yayınlar yerine sinema eleştirisinin ana mecrasının web sitelerine kayması beraberinde sinema eleştirisindeki kriterlerin de pek çok alanda olduğu gibi zamanla anlamını yitirmesine neden olur. Dolayısıyla belirli bir birikim, mesleki tecrübe ve uzmanlaşma gereken bir alan olan sinema eleştirmenliğinin konumu ve saygınlığı da internetin hızlı ve denetimsiz bir biçimde yaygınlaşmasıyla birlikte büyük bir kriz içerisine girer.

Bu krizin derinleşmesinde ve sinema eleştirisinin kriterlerden uzak bir şekilde internette icra edilmesinde, sinema eleştirmenliğinin bir ücret karşılığı yapılan bir meslek olmaktan çıkması da etkilidir. Günümüzde günlük yayın yapan ulusal gazeteler, az sayıdaki matbu sinema dergisi ve sayıları her geçen gün artan web siteleri yazarlarına herhangi bir telif ödemeksizin sinema yazısı yazdırır. Bu nedenle de bu yazıları yazan kişilerin hayatlarını idame ettirebilmeleri için başka mesleklerde çalışmaları gerekir. Çoğunlukla günümüzde sinema eleştirisini yazan kişiler üniversitede lisans ya da yüksek lisans eğitimi gören öğrenciler, akademisyenler ya da farklı meslek gruplarında çalışanlardan oluşur. O nedenle de sinema eleştirmenliği bir meslek olmaktan çıkarak bir hobi ve yan uğraş halini alır. Sıklıkla blog/web sitesi yazarları filmlere dair kendi kişisel görüşlerini ve beğenilerini sahip oldukları platformlardan ifade ederken, kendi görüşlerini ifade etme biçimleri sinema eleştirisini algılanarak bir kavram karmaşası yaşanmasına sebep olur. Sayısal ağlar ve sosyal medyanın oluşturduğu hayali cemaatler, bir süre sonra kendi dilini, jargonunu ve kültürünü oluşturduğu için filmler üzerine yapılan yorumlar da eleştiri formundan çıkar. Öznel yorumlardan, belirli harf aralığı ile sınırlandırılmış çarpıcı ve reklam diline uygun kurulan cümlelerden, kişiselliğin öne çıktığı bir kültürden türeyen yeni bir form, film eleştirisinin yerini alır. Günümüzde bu anlamda, internetin ve ona bağlı gelişen yeni sayısal ortamlardaki bilgi akışının hızı eski tarz kuramsal, farklı boyutları olan, bir filmi/yönetmeni katmanlarıyla ele alan, entelektüel bir birikim gerektiren, yaratıcısı ile izleyicisi arasında bir köprü kurma görevi üstlenen, ülke sinemasına katkı sağlamaya gayret eden film eleştirisinin tarzının da geçerliliğini yitirmesine neden olur. Yazılı kültür, kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte yerini görsel kültüre bırakırken, sinema eleştirisini de bir ihtiyaç ve gereklilik olmaktan çıkarak yerini görsel mecralarda film üzerine yapılan şahsi yorumlara bırakır.